

Den forskende kunstudstilling

Kuratoriske greb og metoder i et tværvideenskabeligt felt

Arnfred, Anne Julie

Published in:
Nordisk Museologi

Publication date:
2019

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):

Arnfred, A. J. (2019). Den forskende kunstudstilling: Kuratoriske greb og metoder i et tværvideenskabeligt felt. *Nordisk Museologi*, 26(2), 5-23. Artikel 1. <https://journals.uio.no/museolog/article/view/7493/6818>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Den forskende kunstudstilling

Kuratoriske greb og metoder i et tværvideenskabeligt felt

AF ANNE JULIE ARNFRED

Title: The researching art exhibition: Curatorial approaches and methods in an interdisciplinary field

Abstract: *Building upon art theorist Simon Sheikh's notion of two different translations of the word 'research' as on one hand the French *recherché* and on the other hand the German *Forschung*, the article explores the possibilities for combining art and research. Extending Sheikh's idea of the art exhibition as *Forschung*, the article suggests a notion of the researching exhibition, exploring the possibilities of the art exhibition as an active contributor to, and generator of knowledge through a practice to theory approach in a (non-art) academic research project. The article contributes to reflection regarding which approaches and methods can be used in the collaborative practice-theory research process during work with the researching exhibition. It does so by examining what constitutes this type of exhibition, as well as the processes it produces and by which it is produced. The important thing is that the exhibition does not end up as a mere illustration of already conducted research, but rather as an active contributor to and facilitator of research.*

Keywords: Art, contemporary art, research exhibition, curating, curating research, art & research.

Samarbejder og synergier mellem kunst og forskning er i stadigt højere grad kommet på den kunstfaglige dagsorden. I Danmark såvel som internationalt definerer flere og flere udstillinger og udstillingssteder sig selv som en kollaboration mellem kunst og ikke-kunstneriske forskningsdiscipliner.¹ I Danmark kan nævnes eksempler på udstillinger som *Wunderkammer 1 – flydende form* (2018)² på Esbjerg Kunstmuseum, hvor kunst blev integreret med naturvidenskabelig forskning i vand og fluid dynamik; *Blinde vinkler* (2017)³ på

Den Sorte Diamant, som udsprang af et samarbejde mellem Kunsthistorie på Københavns Universitet og Det Kgl. Biblioteks arkiver over det tidligere Dansk Vestindien; og *Mind the Gut*⁴ som åbnede i 2017 som permanent udstilling på Medicinsk Museion i København. Den kæder hjerne, mavefornemmelser, tarme, bakterier og mikrobiomer sammen og er tænkt som en tværdisciplinær samskabelse mellem sundhedsvidenskabelige forskere, kunstnere og kuratorer.

Internationalt har tendensen kunnet ses i

6 flere år med f.eks. udstillinger som *Making Things Public* i 2005, der handlede om politiske repræsentationer og et fornyet syn på det politiske set gennem kunsten og videnskaben, og *Reset Modernity!*, der blev vist i 2016 og handlede om en omkalibrering af den modernistiske tankegang. Begge udstillinger var kurateret af Bruno Latour blandt andre og blev vist på udstillingsstedet ZKM i Karlsruhe.⁵ De er ofte blevet fremhævet som skoleeksempler på forskningsudstillinger (Jackson 2015:75-78, Vytas 2018:19).

I Paris kunne man yderligere i 2016 opleve udstillingen *Uprisings* på Jeu de Paume. Udstillingen tog udgangspunkt i filosofien og kunsthistorikeren George Didi Hubermans mangeårige udforskning af emnet opstand og undersøgte gennem visuelle medier og artefakter og med en visuel, poetisk og kunstnerisk tilgang, hvad der konstituerer en opstand før, under og efter oprøret. Gennem nøje placerede åbne, men samtidig kontekstualiserende, tekster, artefakter, objekter, kunstværker og bankende rytmer fra videoer aktiveredes ideen om opstanden og historiske begivenheder på tværs af tid i udstillingsrummet.

De nævnte udstillinger er alle på hver deres måde dele af større forskningsprojekter, og de involverer og bygger på samspillet mellem forskningsspørgsmål fra projekterne, historiske kunstværker, artefakter og samtidskunst, hvor kunsten er tænkt som en medskaber af viden.⁶ Forskere, kunstnere og kuratorer har arbejdet tæt sammen og diskuteret og arbejdet med forskningsemnet for at nå frem til udstillingens udformning og indhold samt (måske) i processen produceret ny viden eller måder at gå til forskningsemnet på. Det er dog ikke altid, det lykkes at få kunsten og udstillingsrummet til at fungere som facilitator af processer og generering af ny viden, der kan danne nye konstellationer og indsigter. Somme tider bli-

ver kunsten og udstillingen snarere til illustrationer af allerede udført forskning. Det er derfor vigtigt at skelne mellem forskellige typer af forskningsudstillinger.

Kunstteoretiker Simon Sheikh indkredser den sproglige forskel ved at pege på to mulige oversættelser af det engelske ord *research* i forbindelse med *research exhibition* (forskningsudstilling). Den ene er det franske *recherche*, som hovedsagelig betegner en journalistisk undersøgelsesmetode, der behandler sine resultater som fakta og ofte kan associeres med den mere traditionelle undersøgelse, der indgår i kurateringen af en kunstudstilling. Den anden er det tyske *Forschung*, der peger på en mere videnskabelig tilgang, hvor resultater behandles som usikkerheder med begreber, der skal defineres. Ud fra et eller flere forskningsspørgsmål undersøger udstillingen som *Forschung* ifølge Sheikh et emne gennem det kuratoriske arbejde og den kuratorielle proces. Udstillingen bliver således en forskningsproces, som fortsætter, også efter den fysiske udstillings afslutning (Sheikh 2015:40).

Jeg vil i det følgende bygge videre på Sheikh's begreb om udstillingen som *Forschung* og kalder det for den forskende udstilling. Jeg undersøger, hvad der kan skabe den forskende udstilling som igangværende proces, modsat forskningsudstillingen som bred betegnelse, der ikke nødvendigvis er forskning i proces, men også kan være repræsentation af allerede udført forskning. Artiklen bruger de to udstillinger *Reset Modernity!* og *Uprisings* til at undersøge udvalgte greb og metoder, med henblik på at finde ud af, hvad der lykkedes, hvad der ikke lykkedes, og hvad der i forskellige sammenhænge kan tænkes at fremme det praktisk-teoretiske arbejde og undersøgelse af kunstudstillingen som en del af et akademisk forskningsprojekt.⁷ Formålet er at fremme en refleksion og diskussion af, hvad der kan faci-

litere kunstudstillingen som en aktiv medskab af viden i en forskningsproces og altså ikke bare som en illustration.

Jeg vil bruge de greb og metoder, jeg finder frem til i de to ovennævnte udstillinger, til at reflektere over, hvordan det fremtidigt kan tænkes at bruge kunstudstillingen som en praktisk-teoretisk tilgang i akademiske forskningsprojekter, hvor forskningsprojektet ikke alene er bundet op på udstillingsproduktionen, men hvor udstillinger udgør et af flere spor.

REFLEKSION FOR OG IMOD

Det at kvalificere greb og metoder for arbejdet med kunstudstillingen (den forskende udstilling) som en del af et akademisk forskningsprojekt er langt fra uproblematisk. Fra forskningsprojektets synspunkt kan det indvendes, at kunsten og udstillingen som medie er for løse, ikke-evidensbaserede vidensproducenter, og at udkommet af samarbejdet derfor ikke altid er muligt at kvantificere og måle og dermed definere (Sheikh 2015:37-38). Det kan derfor overvejes, om samarbejdet mellem kunsten, det kuratoriske, det kuratorielle og forskningen i den forskende udstilling blot er endnu en varmluftsballon. Om det i forskningsøjemed kan bruges til andet end blot en illustration af allerede udført forskning.

Modsat kan det f.eks. fra kunstens synspunkt indvendes, at kunsten hverken skal eller kan instrumentaliseres, da kunstens styrke ligger i dens udefinerbarhed. At man ved at definere kunsten og udstillingens rolle og effekt i et akademisk forskningsprojekt fratager kunstværket dets væsen og forvandler det til blot at være et værktøj eller illustration. Der kan derfor sættes spørgsmålstegn ved, hvorvidt man overhovedet kan og skal tale om og forsøge at definere greb og metoder for udstillinger, der beskæftiger sig med kunst og det kuratorielle

som aktive medskabere af akademisk forskning (Katz 2011:6-7).

På trods af disse indvendinger tror jeg, at de refleksioner og sammenstillinger som udstillingen, det kuratoriske greb og kunsten i såvel udstillingsproduktion som udstillingsrum kan tænkes at skabe, kan bidrage til at åbne for nye tilgange og vinkler på den forskning, der bedrives i ikke-kunstneriske akademiske forskningsprojekter. Her vil fokus ikke kun være på endelige resultater, men på de processer der opstår undervejs.

Det giver sig selv, at kunsten eller udstillingen som en praktisk-teoretisk katalysator for nye indsigter og anderledes vidensproduktioner ikke skal stå alene. Det er blot en ud af flere måder at arbejde og gå til forskningsement på, og det er netop som en del af et hele, at kunstens og udstillingens bidrag i et forskningsprojekt har sin styrke. Det kan derfor også tænkes, at flere af de greb og metoder, der redegøres for i denne artikel også kan bidrage til f.eks. kulturhistoriske, naturvidenskabelige og socialvidenskabelige interdisciplinære udstillingsprojekter, der inddrager enkelte kunstværker.

KURATORROLLENS UDVIKLING OG DEN KURATORIELLE PRAKSIS

At undersøge et emne gennem kunst er ikke noget nyt. En traditionel kunstudstilling indeholder ofte undersøgelser og sammenstillinger, både som proces og i definitionen af emne og opbygning. Den kan desuden omfatte kunsthistorisk forskning om enkelte eller flere kunstnere eller kunstnerretninger, emner, genrer, materialer, konservering osv. Så hvad adskiller den forskende udstilling dvs. kunstudstillingen som en del af et akademisk forskningsprojekt fra andre kunstudstillinger?

Den forskende udstilling kan bl.a. ses som

et resultat af kunstens og kuratorrollens udvikling gennem de seneste 100 år, fra opfindelsen af kuratortitlen i Frankrig i forbindelse med etableringen af L'École du Louvre i 1882, hvor kuratorens hovedformål var en forholdsvis anonym vedligeholdelse og forskning i museets samling bag scenen, til vore dages stjerne-kurator, der som ene *auteur* orkestrerer temaer og udsagn gennem kunsten i store temaudstillinger (Heinich & Pollak 1996:245, O'Neill 2012:9). Siden 2010'erne er sket (endnu) en udvikling af, hvad der konstituerer kuratorrollen og det kuratorielle. Her begynder kuratorer, bl.a. inspireret af *artistic research*,⁸ at se selve udstillingen og udstillingsproduktionen som platform for (tvær)videnskabelig forskning. Ofte produceres udstillinger som samarbejde mellem flere discipliner, det vil sige, at kuratoren her nærmere er en facilitator af processer og derfor bliver mere *producer* end ene-*auteur* (Sheikh 2015:35). Det kuratoriske er det arbejde, der angår produktion af en udstilling. Det kuratorielle kan defineres som udforskningen af den bevidste eller ubevidste proces og vidensproduktion, som finder sted i produktionen af udstillingen og i udstillingsrummet initieret af kuratoren (Sheikh 2019:98-100). I den forskende udstilling spiller begge ind.

Det er ikke kun i kunstneriske sammenhænge, at denne udvikling gør sig gældende. Kulturhistoriker og kurator Mathias Bäckström definerer begrebet "udstillingsspecifik forskning" som indeholdende de vidensdannende forskningsprocesser frem til en udstilling, hvor tværfaglige samarbejder og samskabelse i den kuratoriske proces og udstillingsproduktion kan inspirere nye tilgange og skabe ny indsigt (Bäckström, 2016:128-132). Men hvor udstillingsrummet i sig selv for Bäckström er en forholdsvis passiv repræsentation af den forskning, der udføres i udstillingsproduktionen, ser Sheikh og kuratorer/teoretikere som Stern-

feld og Ziaja ikke kun den kuratoriske proces under udstillingsproduktionen, men også selve udstillingsrummet og hvad der sker efter udstillingen som forskning i proces og som en del af det kuratoriske og kuratorielle arbejde (Sternfeld & Ziaja 2014, Sheikh 2015:39-40, Vesters 2016). For Sternfeld & Ziaja må udstillingen ses som en proces. Baseret på deres begreb "postrepræsentationel kuratering", argumenterer de bl.a. for, at hidtidige måder at tænke udstillinger, kuratering, research (både kuratorisk undersøgelse og forskning), organisering og læring må tages op til revision (Sternfeld & Ziaja, 2014:23). Udstillingsrummet udgør her "et forhandlingsrum, hvor ord og ting ikke er fastlåst, men altid åben for diskussion" (Sternfeld & Ziaja 2014:24). Den aktive forskning og vidensproduktion i den fysiske udstilling bliver derfor her, hvis man følger Sternfeld og Ziaja, dannet gennem forskernes, kuratorernes, kunstnernes og publikums aktivering af samspillet mellem udstillingselementerne i definerede "kontaktzoner", som f.eks. udstillingsafsnit i udstillingsrummet, samt de forskellige diskursive kontekster, der implicit eller eksplicit er til stede i udstillingen (Smeds 2004:8, Sternfeld & Ziaja, 2014, Vesters 2016).

I forlængelse heraf kunne man se den forskende udstilling, som omfattet af det af Latour definerede begreb *Gedankenausstellung* – en udstilling for tænkte mulige processer og sammenhænge. Med andre ord en udstilling i proces, hvor forskningen finder sted i udstillingsproduktionen og i selve udstillingsrummet for derefter at blive viderebearbejdet i efterfølgende forskning og udstillinger. Latours begreb *Gedankenausstellung* udspringer af den videnskabelige definition af et tankeeksperiment, som gør det muligt at tænke mulige resultater uden at have de fornødne elementer til at kunne udføre forsøget fysisk (Latour 2017).⁹

Begrebet knytter sig til kunsten i den forstand, at kunsten ofte tilbyder alternative syn på både fortiden, nutiden og fremtiden samt de strukturer, der udgør disse. Kunsten er på den måde en række tankeeksperimenter – repræsentanter for mulige scenarier – tænkt ind i en videnskabelig kontekst (Latour 2017). Latours ideer er således meget på linje med det her præsenterede begreb om den forskende udstilling. Problemet er, at det ikke altid lykkes at omsætte ideerne til virkelighed. Udstillingerne ender i disse tilfælde som rene repræsentationer og kunstværkerne som illustrationer af allerede udført forskning frem for at bidrage aktivt til udviklingen af selve forskningsprojektet. Det er derfor vigtigt at fokusere på den kuratorielle praksis og på de greb og metoder, der anvendes for at sætte kontaktzoner i udstillingsrummet i spil, gennem f.eks. placeringen og formuleringen af udstillingstekster og deres sameksistens med værkerne og andre udstillingsgenstande.

Hvis man overfører kunstteoretiker Borgdorffs teori om epistemiske eller tekniske ting ift. *artistic research* til en udstillingsmæssig kuratoriel praksis, betyder det, at udstillingen vil danne rammen om udstillingselementernes vekselvirkning og de videnskonstellationer, som udstillingen muliggør.¹⁰ Sondringen er, med Borgdorffs ord, funktionel, ikke materiel. Det vil sige om en genstand (det være sig kunstværk, artefakter eller forskning) fungerer som en epistemisk eller en teknisk enhed, afhænger af stedet eller den skiftende rolle, som den pågældende genstand spiller i en udstillingssammenhæng. På denne måde kan epistemiske enheder (kunst, artefakter og forskning) periodisk blive til tekniske enheder eller instrumenter og derved sikre en kontinuerlig udveksling og proces, der muliggør, at nye sammenhænge kan opstå og nye erkendelser skabes (Borgdorff 2012:189-190).

KUNSTENS POLYSEMISKE KARAKTER PRODUCERER DISSENSUS

Den ”mangefacetterede åbenhed” (Borgdorff 2012:190), dette kræver af kunstværket, kan til dels belyses ved at se på det, filosof og semiolog Roland Barthes kalder for kunstværkernes ”polysemiske” karakter. Dette begreb peger ifølge Barthes på, at ethvert billede (her kunstværk) under sine udtryk indeholder en flydende kæde af indholdselementer, hvoraf beskueren kan udvælge nogle og se bort fra andre. Bl.a. på grund af denne evne kan kunstværket åbne for flere mulige udsagn. Den polysemiske karakter frembringer en spørgen om mening, og denne spørgen fremtræder altid ifølge Barthes som en dysfunktion – man kunne kalde det et brud – en *dissensus* (Barthes, 1980:48). Det er derfor kunstværkets polysemiske egenskaber, der muliggør kunstværkets mangefacetterede rolle i udstillingen som medskaber af nye mulige indsigter og tilgange til forskningsområdet og forskningsprojektet.

At skabe en dissensus – et brud, i forhold til den vedtagne konsensus om tingenes tilstand – er ifølge filosofen Jaques Rancière en af kunstens mulige egenskaber. Kunstværket har således en mulighed for derigennem at skabe nye konstellationer mellem det synlige og det usynlige, mellem det hørte og det ikke hørte, og nye distributioner af tid og rum – nye fysiske kapaciteter, dvs. funktioner, som er med til at gøre det usynlige synligt (Rancière 2010:139). Det æstetiske bruds effekt (at flytte noget ud af den oprindelige (vedtagne) kontekst og ind i en anden) kan relateres til bruddet mellem den kunstneriske ekspertise og de sanselige formers sociale destination/tilhørsforhold på den ene side, og de betydninger, der kan læses ud af dem og deres mulige virkninger i en given kontekst på den anden (Rancière 2010:139). Det er en *disruption* af

- 10 fornuften og sanserne, som skaber nye sammenhænge mellem fiktion og virkelighed og en konflikt mellem, hvad vi fornemmer, ser og logisk forstår (Rancière 2010:141). Dissensus kan i forbindelse med den forskende udstilling som del af et akademisk forskningsprojekt opfattes som noget både den kunstneriske tanke og kunstværket kan skabe, da det er to forskellige måder at inddrage kunsten på, som begge har ret og vigtighed, og den ene kan derfor ikke træde i stedet for den anden.

PARATEKSTER OG PERITEKSTER

Det er netop på grund af disse egenskaber, kunsten kan bruges som en central medspiller i arbejdet med den forskende udstilling, i udstillingsproduktionen, udstillingsrummet og efter endt udstilling. Kunsten kan bruges til at skabe sprækker i det, vi allerede ved, og åbne op for nye sammenhænge og nye måder at se tingene på. Vigtige faser i denne sammenhæng er både arbejdet med forskningsspørgsmålet i udstillingsproduktionen og værkernes samspil og afsmitning på hinanden – med teksterne og med de andre udstillingselementer i udstillingsrummets kontaktzoner – samt den efterfølgende evaluering af udstillingen som proces og det evt. indsamlede empiriske materiale, som udstillingen har kastet af sig i form af publikums og forskeres interaktion m.m.

Udstillingsrummet kan derfor betragtes som et medium og en kommunikativ handling (Gade 2006:17-18). Dette indebærer, at der må tages kritisk stilling – ikke bare til udstillingsmediet, men også til dynamikken mellem udstillingens udvalgte genstande, udstillingens performative udsagn og publikum (og forskere som publikum i udstillingsrummet). Det vil bl.a. sige, at der må tages stilling til mængden af det, kunstsociologen Dag Solhj ll kalder for paratekster, i form af v rktek-

ster, udstillingstekster, andre udstillingsgenstande, kataloger, guides, plakater, titelskilte, spotlights, definitionen af rum m.m. (Solhj ll 2001:86-88, Sheikh 2015:40).¹¹ Ifølge Solhj ll kan paratekster pege to veje: dels på kunstværket og på det, vi skal betragte i det, og dels på kunstværkets kontekst, dvs. mod de forståelsesrammer, man kan eller b r betragte værket igennem. Parateksterne leder dermed beskueren i en bestemt retning ift. kunstværkets polysemiske karakter (Solhj ll 2001:27).

Det betyder, at de ofte oversete formelle vidensformidlende udstillingstiltag, der følger med kurateringen af en udstilling, såsom udstillingstekster, udstillingsdesign, udstillingsmontrer og perceptuelle tiltag m.m., her er en integreret del af det kuratorielles arbejdsmetode i facilitering af det processuelle og af vidensproduktion i udstillingsrummet, når der arbejdes med den forskende udstilling (Sheikh 2019:102).

I den forskende udstilling betyder det, at f.eks. kunstværkerne og artefakternes berettigelse og funktion i relation til forskningsspørgsmålet kan have behov for at blive tydeliggjort. Det sker bl.a. gennem brugen af den type paratekster, som Solhj ll kalder peritekster. Det er f.eks. udstillingstekster, der definerer forskellige kapitler/temaer eller kontaktzoner i udstillingen eller v rktekster og faktatekster, der sætter genstanden eller kunstværket ind i forskningsprojektets kontekst (Solhj ll 2001:90). Kunstværket refererer dermed gennem dets polysemiske egenskaber (i en styret form) ved hjælp af periteksterne til noget uden for sig selv, som vi formodes at kende til, eller som vi tillærer os gennem de para- og peritekster, der omgiver værket og leder beskueren i retning af en tolkning af værket (Solhj ll 2001:25-26). Da kunstværkernes styrke netop er at fungere som en katalysator bl.a. qua deres mulige polysemiske udsagn og referencer, kan



Fig. 1. *Reset Modernity's* udstillingsrum og opdeling. Credit: Exhibition view »Reset Modernity« © ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, photo: Zilius.

en kontekstuel referenceramme være med til at foreslå, hvor værket peger hen. Denne rammes greb kan være løs eller stram og skifte mellem at holde kunstværket fast i én tolkning og referencemulighed, som illustration, eller at lade det ånde og indgå i en dialogisk og processuel tolkning, hvor referencerammen måske antyder, men ikke definerer, hvilken vej man skal gå (Ågren 1995:41-42, Solhjell 2001:25-26).

UDSTILLINGSEKSEMPLER

Jeg har valgt at analysere to monumentale internationale udstillinger for at kunne identificere og udskille et antal af forskellige greb, der kan anvendes i udstillingen som forskning. Fokus vil være på udvalgte greb og metoder, der anvendes i udstillingsproduktionen og udstillingsrummet, frem for udsagn, værker og tematikker.¹²

Det kan føles som en Pandoras æske at gå analytisk til de to udstillinger – og ikke kun på grund af, hvor meget de åbner sig, når man beskæftiger sig mere indgående med dem.

Eftersom selve udstillingerne er monumentale, er også den samlede mængde tilhørende ekstramateriale enorm. Det kan være forskningsarbejde, hjemmesider, samtaler, seminarer, udgivelser, forskningskollektiver osv. Umådelige mængder af materiale, man bliver nødt til at selekttere i og skære fra. Det kan føles amputerende i arbejdet med en udstilling, men også nødvendigt, hvis man skal kunne klarlægge bare et lille udvalg af de greb, der er anvendt. Denne artikel må derfor ses som det første spadestik til noget, der vil udmunde i en større undersøgelse af emnet. Fælles for de to udstillinger er, at de begge har en tværfaglig tilgang på tværs af tid til deres forskningssemne, og at de er tænkt som undersøgelser ud fra problemformuleringer, der er baseret på større forskningsprojekter, som rækker ud over udstillingernes fysiske manifestering.

RESET MODERNITY!

Udstillingen *Reset Modernity!* udsprang i 2016 af det af Latour initierede AIME-teams man-

12 geårige forskningsprojekt *An Inquiry into Modes of Existence*, der undersøger mulighederne for en gentænkning og re-kalibrering af moderniteten og den modernistiske tankegang (Latour 2016a:21-22; AIME-teamets hjemmeside). Kurateringen og produktionen af udstillingen var bl.a. baseret på AIME-teamets arbejde i en række tværdisciplinære workshops (Latour 2017). I udstillingen var resultaterne fra disse workshops repræsenteret i udstillingens opdeling i seks "procedurer" (kontaktzoner) (Latour 2016b) (fig. 1). Hver procedure i udstillingen var derfor akkompagneret af en station/væg, der dokumenterede resultaterne og tankerne fra AIME-teamets workshop op til udstillingen, illustreret gennem video, tekster og reproduktioner af kunstværker, samt klare diagrammer, der viste de respektive procedures kritiske stillingtagen til måden, vi tænker og dermed går til kloden på (fig. 2), samt hvilket stadie man som publikum var nået til i sin rekalkibrering (Latour 2016b, AIME-teamets hjemmeside).

Med udgangspunkt i følgende problemformulering undersøgte udstillingen gennem kunstværker, artefakter og forskning de forskellige led i en sådan omstilling eller re-kalibrering:

What do you do when you are disoriented, when the compass on your smartphone goes haywire? You reset it. In the exhibition *Reset Modernity!* we offer you to do something similar: to reset a few of the instruments that allow you to register some of the confusing signals sent by the epoch. Except what we are trying to recalibrate is not as simple as a compass, but instead the rather obscure principle of projection for mapping the world, namely, modernity. (Latour 2016a:21, Latour 2016b:1)

Udstillingen var i den forbindelse ment som et tankeeksperiment, en procedure for en ændret

tankegang, der gennem de seks procedurer, der kombinerede kunst og videnskab, skulle foranledige publikum til en nulstilling af deres modernistiske verdenssyn og til en genovervejelse af hele den modernistiske tankegangs fundament. Det var derfor ikke kun værkerne og objekternes materielle tilstedeværelse i udstillingen, men deres funktion med og mellem hinanden i grupperinger i form af de definerede kontaktzoner (procedurer), der skulle kreere tankeeksperimentet og udstillingen som forskning.

I udstillingens *Procedure A: Relocalizing the Global* eksemplificerer sammenstillingen af de to videoer *The Powers of Ten* og *Superpowers of Ten* det modernistiske verdenssyn og dets mangler.

I *The Power of Ten* af Charles og Ray Eames fra 1977, produceret for IBM, bliver man introduceret for den modernistiske tankegangs lineære og sammenhængende fortælling – med udgangspunkt i et billede fra de yderste grene af universet til det mindste proton i kroppen. Det problematiske i videoen *The Power of Ten* træder frem i mødet med udstillingens næste værk, *Superpowers of Ten* af Andrés Jaque og The Office for Political Innovation (fig. 3). I performanceen introduceres publikum for alt det, vi ikke ser i *The Power of Ten* og viser et udvalg af de mange mulige tilgange, forbindelser og vinklinger, som ligger bag hver frame i filmen *The Power of Ten*, men som ikke bliver vist. *Superpowers of Ten* stiller derfor, som Rancière, spørgsmål til, hvad der er virkeligt, og hvad der er fiktion – og viser hvordan værket kan skabe en dissenus, der kan åbne for de mange alternative tilgange, der kunne have konstitueret *The Power of Tens* fortælling.

Ideen var, at beskueren fik åbnet for nye forståelser og bibragt nye indsigter om den verden, vi lever i, ved at dykke ned i udstillingens elementer, mellem kunstværker og forskning



Fig. 2. AIME-teamets station/væg i procedure A. Her vises reproduktioner af kunstværker, tekster, video m.m., som AIME-team har brugt og fundet frem til i deres workshop om procedure A. Foto: Still fra videoteaser for *Reset Modernity!*.

(Latour 2016b:1, Jackson 2015:78, Borgdorff 2012:189-190). Men – efter en gennemgang af *Reset Modernity!*s efterladte materiale opstår spørgsmålet, om udstillingsrummet ikke frem for en åben tankeproces for gentænkning af verden snarere er en illustration af et fast defineret udsagn og af en allerede foretaget forskningsproces? I *Reset Modernity!*s udstillingsrum skifter rollerne ikke som defineret af Borgdorff. De epistemiske egenskaber ved kunstværkerne udebliver, og i stedet efterlades de udelukkende som tekniske rekvisitter og instrumenter for et overordnet udsagn, hvor det processuelle sammenspil derfor udebliver.

Gennem stramt tolkede værker, hvor den omfangsrige udstillingsfolder (i udstillingen kaldet feltbogen – *Field book*) i tekstform definerer værkets udsagn og formål, lukkes der ned for kunstens styrke – nemlig kunstværkets

polysemiske udsagn og mulighed for at skabe en *dissensus*. Processerne i udstillingen udspringer alene af den forudgående forskning, hvor der så siden er fundet værker, der passer ind. Der skabes dermed ikke en processuel resonans. Kunstværkerne i *Reset Modernity!* stækkes gennem teksternes stramme definition af deres udsagn ift. deres formål i proceduren og bliver med deres ensidige definerede tolkning forvandlet fra flertydige kunstværker til illustrationer af en bestemt tankegang.

Med et allerede kendt facit forvandler udstillingsrummet sig, hvis man ser på Sheikh's definition af de to måder at oversætte ordet research på, fra ideen om udstilling som *Forschung*, hvor forskningen bliver til i udstillingsproduktionen og udstillingsrummet i sammenspilsprocessen mellem de forskellige



Fig. 3. Rekvisitter fra performance *Superpowers of Ten* af Andrés Jaque og *The Office for Political Innovation*. I udstillingen blev også vist en videodokumentation af performance fra en opførelse på *Placa Publica*, Museo Lumex, Mexico City 5. marts 2016. Credit: Exhibition view »Reset Modernity« © ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, photo: Zilius.

elementer, til en mere traditionel *recherche* udstilling, der illustrerer og formidler en allerede foretaget forskning til publikum (Sheikh 2015:37). *Reset Modernity!*s udstillingsrum er dermed ikke et aktivt tankeeksperiment, men snarere et crashkursus i Latours prædefinerede tanker og ideer for, hvordan man skal tilgå verden.

Når det er sagt, anvender udstillingen ikke desto mindre en række greb, der er med til at understøtte dens funktion og udsagn, så som udstillingens afsæt i et forskningsspørgsmål og brugen af udstillingsproduktionen som en processuel undersøgelse af forskningsspørgsmålet gennem en samskabelse mellem flere kuratorer på tværs af fagligheder. Samskabelserne blev bl.a. faciliteret af Latour gennem et antal tværdisciplinære workshops (AIME-teamets hjemmeside). Selvom det måske ikke lykkedes at aktivere udstillingsrummet som proces, er intentionerne om kontaktzoner som processer og de forudgående workshops interessante, og

kan (i en mindre tolkende grad) tænkes at bidrage til den forskende udstilling i andre sammenhænge.

UPRISINGS

Udstillingen *Uprisings* på Jeu de Paume i Paris 2016-2017 undersøgte gennem visuelle, æstetiske og poetiske tilgange essensen af opstanden på tværs af geografiske og tidslige skel gennem spørgsmålet:

How do images draw so often from our memories in order to give shape to our desires for emancipation? And how does a 'poetic' dimension manage to be created in the very heart of our gestures of uprisings and as a gesture of uprisings? (Didi Huberman 2016:18)

Frem for at fremme den mere demokratiske medskabelse i udstillingsproduktionen, som Bäckströms udstillingspecifikke forskning

fordrer, og som *Reset Modernity!* præsterer, var det her hovedsageligt filosofien og kunsthistorikeren George Didi Huberman, der blev præsenteret som kurator og ene auteur af udstillingen, på trods af ekstensivt samarbejde med flere af museerne i de lande, udstillingen turnerede rundt i (Didi Huberman 2016:17, Didi Huberman 2017). Alligevel indeholder produktionen af udstillingsrummet og det sammenspil, der dermed skabes heri, mange af de egenskaber, som såvel Sheikh som Bäckström lægger vægt på.

Med udgangspunkt i den æstetiske dimensions mulighed for at skabe *dissensus* og billedets polysemiske karakter tog *Uprisings* som en billedbog fat på Didi Hubermans mangeårige udforskning af, hvad der konstituerer en opstand,

før under og efter opstanden. I udstillingen var fokus på det æstetiske og poetiske, samt den kropslige gestus, som når en næve rejser sig i vejret i protest. Gennem visuelle elementer i form af kunstværker og artefakter løst rammesat af peritekster, der var med til at binde fortællingen sammen, blev opstandens affekt sat i spil gennem en visuel orkestrering i kontaktzoner bestående af overordnede temaer som *With Gestures (Intense)* og *With Desires (Indestructible)*, der var rammesat af korte åbent kontekstualiserende peritekster og undertemaer. Undertemaernes tekst bestod alene af enkelte sætninger som *With hammers and blows*, *Mothers rise up* m.fl. De var placeret højt oppe på væggene, så de på en gang kontekstualiserede undertemaet, men samtidig ikke forstyrrede

Fig. 4. *Uprisings* udstillingsrum og opdeling. I højre side ses eksempel på en kapitel-peritekst, i venstre side ses eksempel på placeringen af de sætninger, der blev brugt til at markere undertemaerne. Credit: Exhibition's view, *Soulèvements* © Alice Sidoli, Jeu de Paume.



de helheden (fig. 4). Faktateksterne var spredte og kontekstualiserede udvalgte udstillingsgenstande ift. underafsnit, kapitel og udstillingens helhed (fig. 5), som for eksempel i kapitel fire, *With Conflict (flared Up)*, med undertitlerne *To strike is not to do nothing, Demonstrate, Put yourself at risk, Vandal joy, Building barricades, Dying from injustice*. Kapitlet fremstod som en visuel fortælling om konflikter, der blusser op, og opstande, der rejser sig – mennesker, der går på barrikaderne, parate til hvad som helst i troen på deres sag (Didi Huberman, 2016(b): 9-10). Som i Augusti Centelles fotografier af barrikaderne i Barcelonas gader under den spanske borgerkrig og tåregassen, som demonstranterne ved kommer lige om lidt i Allan Sekulas lysbilledeinstallation, *Waiting for the Tear*

Gas (White Globe to Black), 1999-2000 (fig. 6). Samt oprørene, der dør for deres sag, i fotografiet *Insurgés tués pendant la Semaine sanglante de la Commune* fra 1871 tilskrevet den franske fotograf André Adolphe Eugène Disdéri. Det viser de døde fra pariserkommunen, skudt af Versaillestropperne, og fremlagt i deres kister til offentligt skue. Her var udstillingen ikke et færdigt resultat, men en visuel undersøgelse i proces, hvor mulige sammenhænge på tværs af tid, nationalitet og grænser manifesterede sig i udstillingsproduktionen og i udstillingsrummet – uden dog at komme med en defineret konklusion, men derimod gennem faciliteringen af et kontrolleret, men frit sammenspil mellem udstillingselementerne.

Udstillingsteksterne i *Uprisings* skal derfor

Fig. 5. Faktateksterne var spredte og kontekstualiserede udvalgte udstillingsgenstande i forhold til underafsnit, kapitel og udstillingens helhed. Eksempel på titelskilt og faktatekst til Eduardo Gils fotografier. Foto: © Anne Julie Arnfred.

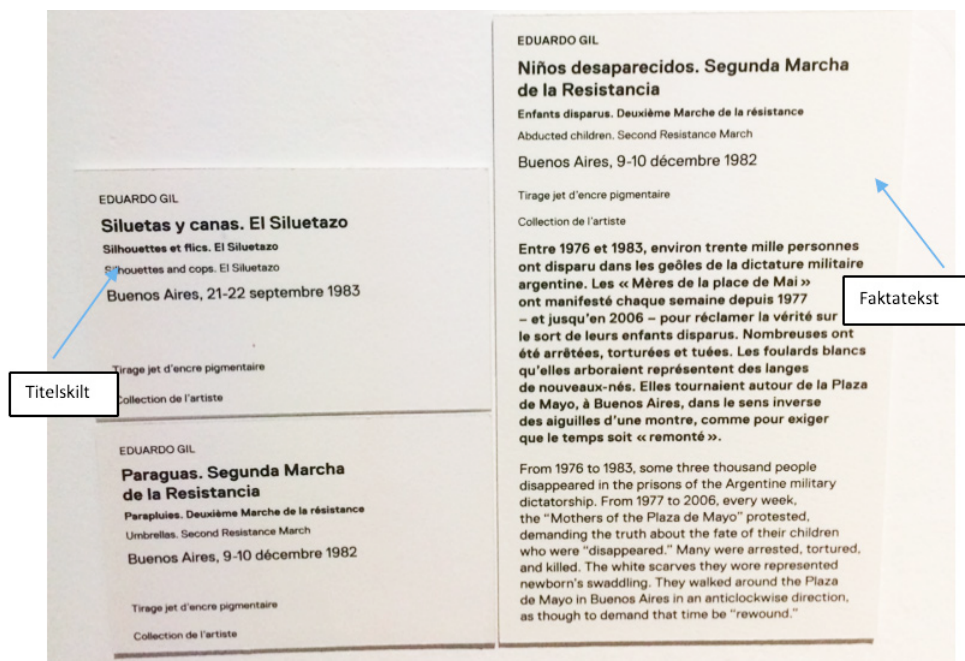




Fig. 6. Installationsfoto af Allan Sekulas lysbilledeinstallation, *Waiting for the Tear Gas (White Globe to Black)*, 1999-2000. Credit: Exhibition's view, *Soulèvements* © Thierry Rambaud, *Jeu de Paume*.

ses som peritekster, der har en løst kontekstualiserende funktion, der rammesætter en kontaktzone og giver beskueren de perspektiver og referencerammer, som kunstværkerne og objekterne i kapitlet skal tolkes indenfor. Men i og med, at teksterne ikke giver sig i kast med at definere, hvad værkerne repræsenterer i sig selv, eller hvordan de skal forstås enkeltvis, tillader den kunstværkerne og de andre udstillingselementer i kapitlet at være forholdsvist polysemiske og i proces i forhold til kapitlets overordnede kontekst, så de hos beskueren kan danne en dissensus og mulighed for en kritisk refleksion (Solhjell 2001:25-26, Sternfeld og Ziaja 2014:24).¹³

Fra udstillingen *Uprisings* kan man bl.a. ud-

drage følgende greb: For det første, det at tænke igennem kunstværkerne, artefakter m.m. ved at lade det forme konstitueringen af udstillingens tematikker. For det andet en facilitering af sammenspil mellem udstillingselementerne og publikum, tilvejebragt gennem udstillingselementernes tydelige og til tider ekspressive udtryk, rammesat af peritekster som facilitator og igangsætter af sammenspillet i kontaktzonerne, og for det tredje en definition af kontaktzoner på tværs af tid, nationalitet og grænser.

UDSTILLINGERNES GREB

Hvis man vil bag om udstillingen som illustration, kan man ud fra de to udstillinger over-

veje disse greb som en begyndelse til en fælles opsamling af greb og metoder: Etableringen af tværfagligt samarbejde; kuratorens og kunstværkernes rolle; kontaktzonerne: tematisk opdeling i kapitler; procedure, afsnit og facilitering af sammenspil på tværs af tid, nationalitet og grænser. Grebene er ikke nye, men kan tænkes anvendt i det fremtidige arbejde med den forskende udstilling som en metode der kan facilitere en anderledes videnskabelse i akademiske forskningsprojektet i de porøse mellemrum mellem fagligheder. Hvor måder at gøre tingene på sættes i bevægelse gennem en praktisk-teoretisk tilgang.

1. Etablering af tværfagligt samarbejde / workshops under udstillingsproduktionen

Basisgruppen for en *forskende udstilling* som en del af et akademisk forskningsprojekt kan konstitueres på forskellige måder. Den kan f.eks. som i *Uprisings* basere sig på kuratoren, der som ene auteur står for udstillingen i dialog med relevante samarbejdspartnere, eller på et interdisciplinært samarbejde, bestående af kuratorer, kunstnere og forskere. I basisgruppen inddrages det kuratorielle arbejde, kunsten og udstillingen aktivt som medskabere af forskningen i kraft af deres mulighed for at skabe en dissensus gennem deres mulige polysemiske udsagn og dermed blotlægge nye vinkler på og tilgange til forskningsemnet og den allerede eksisterende forskning, sådan som det var intentionen både i *Reset Modernity!*, *Mind the Gut*, *Blinde Vinkler* og *Wunderkammer 1 – flydende form*. Udstillingen behøver med andre ord ikke kun at have én afsender; den kan være formet ud fra et kollektivt arbejde, der gennem en udveksling mellem faglighederne, en praktisk-teoretisk tilgang og spatial tænkning gennem kunsten (faciliteret af bl.a. kuratoren, kunstnerne og kunstværkerne) kan facilitere en samskabelse, der kan fordre nye indgangs-

vinkler til og indsigter i f.eks. forskningsprojektets overordnede emne, hvor hver enkelt bidragsyder er både ekspert, lærer og elev (Bäckström 2016:105). Med udgangspunkt i forskningsprojektet defineres udstillingens emne, og der findes frem til en problemformulering, der definerer forskningsudstillingens udgangspunkt og 'spørgeramme' (Sheik 2015:40).

2. Kuratorens og kunstens rolle

Det kan med andre ord være givende at arbejde med den forskende udstilling som et samarbejdsprojekt, hvor en demokratisk vidensdistribution over større vidensnetværk finder sted, som bl.a. Bäckström (2016) og Bjerregaard (2019) gør rede for, og som *Reset Modernity!* praktiserer, frem for anonym kurator eller stjernekurator (Heinich & Pollak 1996:245, O'Neill 2012:9). Det faciliterer en tværfaglig vidensdeling og diskussion, hvor kunst og kunstteori implementeres på lige fod med andre elementer af relevans for forskningsprojektets emne og udstillingsarbejdet. Det gælder om, frem for at udarbejde tematikker til sektioner af udstillingen (i processer/kontaktzoner) ud fra forskningen, som kunstværkerne bliver sat ind i, som i *Reset Modernity!*, at lade sig guide af kunstværkerne og forme temaer ud fra kunstværkerne (i sammenspil med forskningen) som i *Uprisings*.

Det er i denne sammenhæng oplagt at tænke kuratoren ind i en kunsthøjskolemæssig sammenhæng som agent ift. at producere og skabe betingelser for en praktisk-teoretisk tilgang og æstetisk videnskabelse, på tværs af fagligheder og praksisser, og skabe fælles forståelsesrammer, der baserer sig på komplekse problemstillinger, kritiske refleksioner og sammenstillinger til emner gennem kunsten og forskningen (Vyttaut 2018:164). Det kan f.eks. være udviklingen af tiltag, der faciliterer forskellige indgangsvinkler på det fælles forsk-

ningsprojekt, gennem værkpræsentationer, udstillingsbesøg, tværfaglig idegenerering, kunstteoretiske tekster, forskningspræsentationer, workshops m.m. Hvor der skabes mulighed for såvel praktisk, som teoretiske erfaring med at tænke det akademiske forskningsprojekts forskning gennem udstillingsproduktion, kunst og spatial tænkning. Dette er ikke ensbetydende med, at kuratoren er kunstner. Kuratoren er snarere en slags facilitator og koordinator ift. udnyttelsen af og sammenspillet mellem forskellige aktører.

3. Kontaktzonerne: Tematisk opdeling i kapitler; procedure, afsnit og facilitering af sammenspil på tværs af tid, nationalitet og grænser

Ud fra kunstværkerne, det akademiske forskningsprojekt, udstillingsemnet og problemformuleringen defineres de delelementer, som i udstillingsrummet kan udmøntes i kontaktzoner (temaer/kapitler/procedurer og afsnit). Periteksten i form af f.eks. en introtekst har her en kontekstualiserende funktion, der rammesætter en kontaktzone og giver beskueren de perspektiver og referencerammer, som kunstværkerne og de andre udstillingselementer i kontaktzonen skal tolkes indenfor. Men i og med, at teksten ikke giver sig i kast med at definere, hvad værkerne repræsenterer i sig selv, eller hvordan de enkeltvis skal forstås, tillader den værkerne og objekterne i kontaktzonen at være forholdsvis polysemiske og i proces i forhold til den specifikke kontaktzones overordnede kontekst (Solhjell 2001:25-26).

Opdelingen af f.eks. *Reset Modernity!* i kontaktzoner gør det nemmere at gå til udstillingens materiale og vise, at der er tale om forskellige delelementer af en forskningsproces; eller som i udstillingen *Uprisings*, hvor de tilhørende peritekster, i form af kapiteltekst og evt. undertitler, er udarbejdet, så de faciliterer

åbent sammenspil med publikum. Det er her vigtigt, at peritekster som værk- og faktateksterne i udstillingsrummet holdes åbne og blot peger på sammenhængen uden at udtømme den, så det er muligt for kunstværkerne at være åbne og flertydige, og for de andre elementer i udstillingen at gå i sammenspil med dem (fig. 4-6) (Gren 1995:41-42, Sternfeld og Ziaja 2014:24). Teksterne er vigtige redskaber i faciliteringen af en proces og et sammenspil mellem udstillingselementerne og med publikum. De er med til at muliggøre nye indsigter og sammenhænge, som evt. kan bruges i den videre forskningsproces.

Adskillige tilgange mangler i den ovenstående gennemgang af udstillingernes greb.¹⁴ To væsentlige skal nævnes her: For det første publikums inddragelse og aktivering ift. skabelse af viden i form af bl.a. empirisk materiale i udstillingen, der kan tages med og bruges i det videre forskningsforløb efter endt udstilling. For det andet opsummeringen af vidensproduktionen i udstillingsrummet – hvordan dette finder sted, og hvordan det opsamles og indtages i den videre forskning. Det er et felt, der kalder på mere empirisk og analytisk arbejde.

VIDENSTILBLIVELSE – EN VIDENSPROCESUDSTILLING

Den viden, der kan produceres i den forskende udstilling, er ofte tværfaglig i og med, at den baseres på et sammenspil mellem kunsten (som praksis, disciplin og forskning) og en eller flere andre forskningsdiscipliner (Bäckström, 2016, Bjerrregaard 2019, Latour 2017). Den produceres ved hjælp af de sammenhænge og tilgange til det interdisciplinære samarbejde i udstillingsproduktionen, som er sat i spil, f.eks. i form af workshops (Bäckström 2016, Bjerrregaard 2019), samt i de interaktioner, der kan opstå mellem udstillingselementerne og publi-

20 kum/forskere i udstillingsrummet (Sternfeld & Ziaja 2014, Borgdorff 2012).

Der er altså ikke her tale om et utopia, hvor kunsten kræver op i sit elfenbenstårn og udstiller en sandhed (Jackson 2015:69). Det handler snarere om at bruge kunsten som katalysator for at kunne tænke og turde tænke kreative abstrakte ideer, som gennem kunsten kan afprøves og fremstilles. Herved dannes grobund for indsigter, som kan implementeres i en bredere videnskabelig og samfundsmæssig kontekst.

Som det blev klart i analysen af *Reset Modernity!* er der stor fare for at det kuratoriske greb bliver for stramt. Det er måske den iboende mangtydighed – den, som Borgdorff benævner som den skiftende epistemiske og tekniske egenskab, og den flertydighed, som Barthes betegner som værkets polysemiske karakter, eller Ranciéres definition af kunstens evne til at skabe *dissensus* – som bliver glemmt, når kuratorer af den forskende udstilling kommer til at lægge et for stramt greb over værkerne i en udstilling i stedet for at lade dem have mere udfoldelsesrum. Ifølge Borgdorff er det netop i vekselvirkningen mellem identifikationen som epistemiske og tekniske ting, og det spillerum der dermed skabes, at nye indsigter kan opstå. (Borgdorff 2012:190).

Hvis man omsætter Borgdorffs, og de andre ovennævnte tolkninger, til den forskende udstilling som en vidensprocesudstilling, der er en del af et akademisk forskningsprojekt på f.eks. et universitet, kunne man sige, at der gennem en tankeproces – indirekte baseret på en udtalt viden (i f.eks. kunstværker, som ligger iboende i dets mulige polysemiske karakter) og en implicit forståelse for værket og en praktisk-teoretisk tilgang – kan fremprovokeres en ny tankeproces. En tankeproces, hvor udstillingen med sin sammenstilling af værker, artefakter og forskning kan fungere som katalysator for en re-tænkning og translation af, hvor-

dan forskning kan se ud. Sammenstillingerne gør det muligt for forskerne og kunstnerne at lade deres tankegange blande sig ind i tingene og tingene i tankegangene og dermed danne nye sammenstillinger og nye praktisk-teoretisk baserede erfaringer og praksisser. Det er hverken en formalisering eller kvantificering af viden, men en åbning for mulige dissenser og af spektret for mulige forbindelser og kompleksiteter i det pågældende forskningsemnes porøse brudflader, som derved holder forskningen – videnstilbliven – i bevægelse.

Kuratering af en forskende vidensprocesudstilling indebærer derfor handling i bevægelse, facilitering af uforudsete møder og koblinger mellem fagligheder og praksisser gennem en praktisk-teoretisk tilgang, samt diskursive undersøgelser, hvor ord og tings betydninger og udsagn ikke er determineret. Målet er ikke at slette uoverensstemmelser og ubalancer mellem de deltagende agenter, men at skabe et praktisk-teoretisk kontemplationsrum for viden, hvor forhandlinger og kontradiktioner i tilsyneladende symmetriske relationer åbent tages op, diskuteres og sættes i spil. Det gælder derfor om, som formuleret af Sternfeld & Ziaja, at udforske mulighederne for en alternativ og emancipatorisk vidensproduktion, der kan modstå, supplere, underminere og udfordre de traditionelle og magtfulde kanoner (Sternfeld & Ziaja 2014:24).

NOTER

1. Artiklen her er (det første trin) i de indledende overvejelser i mit Ph.d.-projekt: *Curating Reserach – the reseraching (art) exhibition as knowledge generator* ved Roskilde Universitet.
2. *Wunderkammer I* var kurateret af Esbjerg Kunstmuseums museumsinspektør Christiane Finsen og museumsdirektør Inge Merete Kjeldgaard i samarbejde med fysikprofessor Tomas Bohr.

3. *Blinde Vinkler* var kurateret af Sarah Giersing, Mette Kia Krabbe og Mathias Danbolt i samarbejde med adskillige andre forskere og kunstnere.
4. *Mind the Gut* er kurateret af Adam Bencard, Niels Christian Vilstrup-Møller, Louise Whiteley, Malthe Boye Bjerregaard i samarbejde med kunstnerne Naja Ryde Anakarfeldt, Mogens Jacobsen, Guston Sodin-Kung, samt forskerne Marie Balslev Backe, Christian Bache Billesbølle.
5. *Making Things Public* var kurateret i samarbejde med Peter Weibel og *Reset Modernity!* var kurateret i samarbejde med the AIME-team, mere specifikt Martin Guinard-Terrin, Donato Ricci og Christophe Leclercq.
6. *Reset Modernity!* udsprang af AIME-teamets *An Inquiry into Modes of Existence*, som er et større løbende forskningsprojekt – som udmønter sig på forskellige måder (AIME-teamets website). *Mind the Gut* opstod som et forskningsprojekt centeret om en udstillingsproduktion, men har efterfølgende udviklet sig til en udstilling som forskningsprojekter tager udgangspunkt i (Medical Museion 2018). *Uprisings* udvikledes ud fra Didi Hubermans mangeårige visuelle udforskning af og forskning i emnet opstand.
7. Her skelnes der mellem praktisk – noget man praktisk gør/foretager sig i arbejdet med noget (fx manuelt) – og praksis – bestemte måder at gøre tingene på (ofte en række af handlinger) herunder også praktiske tilgange. Det kan f.eks. være en kunstnerisk praksis (den måde den kunstner gør tingene på). Jeg vil senere afprøve grebene og metoderne i praksis i et akademisk forskningsprojekt, som en del af mit Ph.d.-projekt.
8. Defineringen af begrebet *artistic research* (Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på dansk), har bredt sig bl.a. som følge af Bologna processens akademisering af de kunstneriske uddannelser, og kunsten og videnskaben nærmer sig (igen) hinanden (Obrist, 2015:9-40). En række kunstnere arbejder i dag ofte med processer, der involverer andre videnskaber. De inddrager eksterne forskningsfelter og videnskabelige og erhvervsmæssige rapporter, udfører feltarbejde, interviews og egen forskning i og omkring undersøgelse af et emne. Koblingen har medført en ændring, ikke bare af den kunstneriske praksis som akademisk forskning, men også af den kuratoriske praksis – og dermed af udstillingen som *Forschung* / den forskende udstilling.
9. Begrebet *Gedankenausstellung* stammer fra fire udstillinger, hvor Bruno Latour m.fl. prøver at præsentere et problem – en problemformulering – og derudfra udføre et tankeeksperiment De tre udstillinger er: *Iconoclasm*, 2002, *Making Things Public*, 2005, *Reset Modernity*, 2016 og en fjerde, der skal åbne i 2020 (Latour 2017).
10. Borgdorffs teori er baseret på en brug af Rheinbergs teori om vekselvirkningen mellem epistemiske og tekniske ting. Borgdorff bruger teorien i forbindelse med en definering af brugen af *artistic research* i forskning. Da Borgdorff allerede arbejder med teorien i en kunst-kontekst, er det denne jeg har valgt at bygge videre på.
11. Paratekster er et begreb, Solhjell låner fra Gerard Genette og hans bog *Paratexts. Thresholds of Interpretation* om litterære teksters paratekster (Sohljell 2001: 27).
12. Jeg har valgt to udenlandske udstillinger, da der mig bekendt ikke har været så omfangsrige forskningsudstillinger med et hovedfokus på kunsten vist i Danmark. En udstilling kunne have været *Blinde Vinkler*, en anden *Mind The Gut* – men da kunsten ikke havde en så fremtrædende rolle som i de to udstillinger, der er analyseret i denne artikel, blev de valgt fra.
13. Beroende på at gestikken i de enkelte udstillings-elementer i sig selv er tydelige og hvis de ikke er tydelige i sig selv, skal de i hvert fald indgå i en sammenstilling, der gør dem tydelige (Sohljell 2001:106), da de forholdsvis nemt skal

kunne aflæses og indgå i de sammenhænge og sammenstillinger, udstillingen fordrer.

14. Denne artikel er baseret på de første undersøgelser af greb og metoder, som jeg har foretaget i forbindelser med mit ph.d.-projekt. Der vil derfor løbende udvikles og tilføres flere i løbet af de næste år.

LITTEARATURLISTE

- AIME team. *An Inquiry into Modes of Existence*. Website. (<http://modesofexistence.org>) (tilgået 18.8.2019)
- Barthes Roland 1980. "Billedets Retorik." I Peter Larsen & Bent Fausing (red). *Visuel kommunikation 1-2*, København: Forlaget Medusa bd. 1, 42-57. (<https://www.bog-ide.dk/produkt/314799/roland-barthes-billedets-retorik>) (tilgået 25.5.2018)
- Barthes, Roland 1990: *S/Z*. London: Basil Blackwell.
- Bjerregaard, Peter 2019. "Exhibition as research, curator as distraction." I Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen & Anne Gregersen (red.) *Curatorial Challenges*. New York: Routledge, 108-119.
- Borgdorff, Henk 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bäckström, Mattias 2016. *Att bygga innehåll med utställningar, utställningsproduktion som forskningsprocess*. Lund: Nordic Academic Press.
- Didi Huberman. George 2016 (a). "Introduction." I George Didi Huberman (red). *Uprisings*. Paris: Gallimard/Jeu de Paume, 13-23.
- Didi Huberman. George 2016 (b) (red): *Soulèvements (Uprisings)*, Udstillingsfolder til udstillingen på Jeu de Paume. Paris: Jeu de Paume.
- Didi Huberman, George 2017. *Opening conference: Uprisings*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 3.5.2017. Foredrag. (<https://www.youtube.com/watch?v=k9NJDnYgWBI>) (tilgået d. 8.6.2018).
- Gade, Rune 2006. "Hvad er udstillingsanalyse? - bidrag til en diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunstudstillinger." I Bodin, Elisabeth and Johanna Lassenius (red.). *Udstillinger mellem fokus og flimmer*. København: Multivers, 15-40.
- Heinich, Nathalie & Michael Pollak 1996. "From Museum Curator to Exhibition Auteur, Inventing a singular position." I Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (red.). *Thinking About Exhibitions*. New York: Taylor & Francis Ltd, 231-250.
- Jackson, Georgina 2015. "And the Question Is..." I Paul O'Neill og Mick Wilson (red.) *Curating Research*. London: Open Editions/ de Appel, 60-78.
- Katz, Miriam 2011. "Kunsten til realitetstjek." *Fagbladet Billedkunstneren* 4, 4-8. https://issuu.com/billedkunst123/docs/bkf_4_2011_web (tilgået d. 9.10.2018).
- Kulturministeriet 2012. *Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed – Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser*. (https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kunstnerisk%20udviklingsvirksomhed_links_2012.pdf) (tilgået 9.2.2018).
- Latour, Bruno 2016(a). "Let's touch base." I Bruno Latour (red.). *Reset Modernity!*. London: The MIT Press, 11-24.
- Latour, Bruno 2016b (red). *Field Book*. Karlsruhe: ZKM, 2016.
- Latour, Bruno 2017. *Thought Exhibitions: A Series of Experiments in ZKM Karlsruhe with Peter Weibel, Museum of Contemporary Art Zagreb*. 23.9.2017. Foredrag. (<http://modesofexistence.org/what-is-a-gedankenausstellung/>) (tilgået 4.4.2018).
- Medical Museion 2018. *2 PhD fellows in Medical Humanities/Science and Technology Studies*. Ph.d.-opslag, offentliggjort d. 23.8.2018.
- Obrist, Hans Ulrich 2015. *Ways of Curating*. London: Penguin Random House UK.

- O'Neill, Paul & Mick Wilson 2015. "An Opening to Curatorial Enquiry: Introduction to Curating Research." I Paul O'Neill & Mick Wilson (red.) *Curating and research*. London: Open Editions/ de Appel, 11-23.
- Rancière, Jacques 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. New York: Continuum.
- Sheikh, Simon 2015. "Towards the Exhibition As Research." I Paul O'Neill & Mick Wilson (red.) *Curating Research*. London: Open Editions/ de Appel, 2015, 32-46.
- Sheikh, Simon 2019. "Curating and research, an uneasy alliance." I Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen og Anne Gregersen (red.) *Curatorial Challenges*. New York: Routledge, 97-107.
- Smeds, Kerstin 2004. "Danse macabre i museernas hus - om museernas roll och villkor idag." *Nordisk Museologi*, 1, 3-10. DOI: <https://doi.org/10.5617/nm.3354>
- Solhjell, Dag 2001. *Formidler og formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sternfeld, Nora & Luisa Ziaja 2014. "What comes after the show, On Post-representation." From the World of Art Archive, *On Curating* 12. (https://www.academia.edu/2066052/What_comes_after_the_show_On_post-representational_curating) (tilgået 19.5.2018).
- Vesters, Christel 2016. "A Thought Never Unfolds in One Straight Line - On the Exhibition as Thinking Space and its Sociopolitical Agency." *Stedelijk Studies* 4/2016 (https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2016/06/Stedelijk-Studies_A-Thought-Never-Unfolds-in-a-Straight-Line_Vesters.pdf) (tilgået 15.12.2018).
- Vytautas Michelkevicius 2018. *Mapping Artistic Research, Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- Ågren, Per-Uno 1995. "Om museer och utställingsspråk." *Nordisk Museologi* 1, 39-46.
- Anne Julie Arnfred, kurator og Ph.d. studerende ved Performance Design, IKH, RUC.
birkegade@hotmail.com
- Søren Norbys Allé 18 st.
2300 København S
Danmark