

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

06

I det postrepræsentative museum

Nora Sternfeld



Nora Sternfeld

I det postrepræsentative museum

Oversat fra tysk af Ida Albert efter

Im postrepräsentativen Museum

Nora Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*,
Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 3,
© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

© Nora Sternfeld

Forord af Rasmus Holmboe

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2022

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2022

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Sangill Grafisk ApS

Sat med Arnhem

Papir: Design Offset Naturhvid, 100g/250g

ISBN: 978-87-7945-128-5

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2022

**NY
CARLSBERG
FONDET**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Nora Sternfeld

I det postrepræsentative museum

På dansk ved Ida Albert

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2022

Forord

Nora Sternfeld (f. 1976) er professor i kunstpædagogik ved Hochschule für bildende Künste Hamburg. Hun har en baggrund i filosofi og kulturstudier fra Universität Wien, men betegner i dag sig selv som kunstformidler og kurator. Fra dette udgangspunkt har hun arbejdet ved blandt andet Aalto-universitetet i Helsinki og som documenta-professor i Kassel, samt i en lang række udenoms-universitære sammenhænge som for eksempel freethought-kollektivet, trafo.K i Wien og udstillings- og museumsnetværket schnittpunkt.

I den internationale debat om kuratering og kunstpædagogik er Sternfeld en markant europæisk stemme, der viderefører den kritiske arv fra Antonio Gramsci og Michel Foucault. Hun har et eminent blik for at analysere samtidens udfordringer i lyset af historisk sedimenterede magtstrukturer. Sideløbende med disse analyser indtager hun også en tydeligt modhegemonisk position i forhold til hvor vidt magtstrukturerne i vores institutioner overhovedet kan ændres indefra. Med dette som udgangspunkt er det tydeligt, at for Sternfeld kan radikale forandringer ikke ske fra toppen, men kun gennem gradvise, parasitære

tilegnelser af magtens rum fra et fællesskabsorienteret perspektiv.

Sternfelds ide om det post-repræsentative museum foregriber de debatter, vi har haft i Danmark i de seneste år, hvis vi med det post-repræsentative forstår den situation, hvor ideen om en bred uddifferentieret (ofte nationalt afgrænset) offentlighed bliver mødt med krav om anerkendelse og genforhandling fra de fællesskaber, der identitetsmæssigt er udgrænset fra denne offentlighed. Denne direkte politiske vinkling i Sternfelds projekt ses tydeligt gennem den bevægelse, hun har foretaget over det seneste årti, fra at tale om det post-repræsentationelle, som en mere kunstintern kategori, til at tale om det post-repræsentative som en kategori, der mere direkte hører til i den politiske diskurs. I denne diskussion er det magtpåliggende for Sternfeld at konstruere museumsrummet som det modsatte af en bred konsensusoffentlighed. I stedet tænker hun det i forlængelse af bl.a. Chantal Mouffes agonistiske demokrati-tænkning som en grundlæggende dialog- og kontaktzone, hvor netop det konfliktuelle kan udfolde sig for at formulere alternativer til den bestående orden.

Når jeg finder Sternfelds arbejde inspirerende og udfordrende i min egen forskning og i regi af arbejdet i Kunsten som Forum, er det også fordi hun stiller dannelsesbegrebets status i den neoliberale verdensorden frem som et problem, der direkte vedrører kvaliteten og karakteren af de fællesskaber, vi danner med og omkring kunsten. Når

vi ikke længere forstår disciplineringen af subjektet som et entydigt magtforhold, sådan som vi gjorde under tidligere vidensregimer, hænger det sammen med, at dannelse ikke længere kan forstås som dannelse i statens billede eller ud fra et universelt kunstbegreb. Dannelse må derimod nærmere anskues som en form for selvdisciplinering og en evne til at navigere inden for et mere diffust situations- og relationsbestemt paradigme. Museerne danner ikke længere borgere til et bestemt kulturelt (og ofte nationalt afgrænset) ideal, men til at begå sig i en globaliseret og modsætningsfyldt verden. Denne form for dannelse foregår i sagens natur i et langt mere heterogent felt end tidligere – et felt der er karakteriseret af at konflikt, forskellighed og forhandling stiller helt anderledes krav til både institutioner, kunstnere og publikumsfællesskaber.

I sammenhæng med dette bliver diskussionen om kunstgenstandens status central. Der fokuseres ikke længere på kunstværkets betydninger, men derimod på hvordan det kan anvendes til at iscenesætte situationer og til at udvikle alternativer til den bestående orden. Og her bliver de institutionaliserede arbejdsdelinger og interne magtforhold på museerne sat på spidsen. Kunsthistorikerens fortolkende fremstilling må forlades til fordel for formidlerens rammesætning af dialogiske og potentielt konfliktfyldte rum.

For Sternfeld er det denne observation, der afgør at forandringerne kun kan komme nedefra og i mellemrummene, hvis dannelsesbegrebet skal kunne omvurderes som en form for modhegemonisk praksis i et neoliberalt muse-

umslændsskab. Og, som hun åbner op for i nærværende tekst, rummer museerne muligvis selv potentialet til denne omvurdering, hvis vi gentænker institutionen ud fra det parasitære – her defineret af det græske præfiks *παρά*, der modsat det latinske *contra* ikke bare betyder 'imod' eller 'i opposition', men også 'ved siden af' eller 'hen imod' og altså betegner noget processuelt. Med dette bliver definitionskampene ikke forstået ud fra absolutte modpositioner, men som en radikaldemokratisk mulighed for at tilegne sig institutionens magtrum med dens egne midler – hvis museerne vel at mærke er klar til denne anfægtelse af deres infrastruktur og deres historisk forankrede fortolkningsautoritet.

'I det postrepræsentative museum' er den første publicerede danske oversættelse af Sternfelds arbejde. Teksten udgør et centralt element i hendes tænkning og er oversat efter bogen *Das radikaldemokratische Museum* (2019), som er en samling af hendes tekster fra perioden 2012-2018 med tilføjelse af enkelte nye kapitler.

Rasmus Holmboe

I det postrepræsentative museum

NORA STERNFELD

Indenfor fremherskende udstillingsteorier og kuratoriske praksisser har forskellige nyorienteringer, såkaldte *turns*, fulgt hinanden i de senere år og således udvidet udstillingsrummets funktioner. De har været rettet mod uddannelse¹,

¹ Sml. Paul O'Neill, Mick Wilson (red.), *Curating and the Educational Turn*, London 2010; Irit Rogoff (red.), "Education Actualized", *e-flux journal*, 14, 2010, <http://www.e-flux.com/issues/14-march-2010/> (sidst besøgt: 31.05.2015), ligesom schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (red.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012.

diskurs, performativitet², dans³ og aktivisme⁴ – og ofte har disse *turns* også været i udveksling med hinanden. Hvad har alle disse strømninger tilfælles? Udstillinger forstås i disse sammenhænge ikke længere som steder, hvor værdifulde objekter udstilles og objektive værdier præsenteres. Der er snarere fokus på at skabe mulighedsrum for sociale såvel som kropslige erfaringer⁵, uventede møder og nyskabende modstillinger, hvor det uforudsigelige synes vigtigere end nøjagtige ophængningsplaner. Udstillinger bliver dermed til handlingsrum. På denne baggrund bliver kuratering og formidling bundet uløseligt sammen. Mit ærinde med denne tekst er at undersøge dette fænomen, som jeg har valgt at kalde “postrepræsentativ kuratering”. I den forbindelse vil jeg først diskutere, hvordan fænomenet opstod,

2 Sml. Balázs Beöthy, Performativity, i: *Curatorial Dictionary*, <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/performativity/> (sidst besøgt: 04.10.2017).

3 Sml. Boris Charmatz, “Manifesto for a Dancing Museum”, <http://www.borischarmatz.org/en/lire/manifesto-dancing-museum> (sidst besøgt: 04.10.2017); “Boris Charmatz and the Dancing Museum”, 2015, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/boris-charmatz-the-dancing-museum> (sidst besøgt: 04.10.2017).

4 Sml. Florian Malzacher et al. (red.), *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin 2014.

5 Sml. Luise Reitstätter, *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*, Bielefeld 2015.

og hvad den såkaldte “repræsentationskrise” betyder i dag, og derefter i tekstens anden del sætte det i relation til neoliberalismen. Dette er ikke et mål i sig selv, men danner grundlag for at foreslå en modhegemonisk praksis i tekstens tredje del. Hvis vi i forlængelse af Antonio Gramsci⁶ tænker på dannelse og kultur som en kamplads, så kan udstilling og formidling forstås som handlingsformer, der indgår i fortolkningskampe – enten fordi de reproducerer de eksisterende magtforhold eller ved at sætte kritiske spørgsmålstejn ved disse. Når vi udforsker kuraterings- og formidlingsformer som kritiske, emancipatoriske praksisser, så har disse, hegemoniteoretisk talt, én og samme funktion – i øvrigt præcis som i tilfældet med kunsten og filosofien: de er organisk-intellektuelle aktiviteter,⁷ der udfordrer eksisterende hegemonier.

6 Sml. Antonio Gramsci, *Erziehung und Bildung*, red. af Andreas Merckens, Hamburg 2004.

7 Oliver Marchart, “Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren? ”, i: Marianne Eigenheer, Dorothee Richter, Barnaby Drabble (red.), *Curating Critique*, Frankfurt a. M. 2007, s. 172–179; Chantal Mouffe, Agonistische Politik und künstlerische Praktiken, i: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, s. 133–160.

1. Repræsentationens krise

Det har længe været indiskutabelt, at museer producerer identitet, tematiserer “det egne” og “det fremmede”, (re-)producerer nationale forskelle og fremviser værdifulde objekter og objektive værdier. Og selvom dette har været tilfældet, er det for det meste ikke blevet italesat af museerne selv. Således har museet været en aktør, der har gjort sig selv usynlig med tilsyneladende neutrale *white cubes* eller formidlende displays. Fra anden halvdel af det 20. århundrede er dette dog ikke foregået uden indvendinger. Således har talrige museumsanalyser indenfor kulturvidenskaben i 1990’erne beskæftiget sig med spørgsmålet om, hvordan museer ikke blot fremviser, hvad der findes i den store verden udenfor deres egne mure, men hvordan de skaber mening. Med deres objekter, kontekster, tekster og visuelle repræsentationer udvikler de “poetikker” og “politikker”, som konstruerer sociale overbevisninger.⁸ Som følge heraf smuldrede fundamentet også for museets universelle sandhedskrav og den museale videns almen gyldighed. Der blev stillet spørgsmålstejn ved museets selvfølgelige præmisser – dets tilsyneladende neutralitet og objektivitet og de betydningsfulde distinktioner, der samtidig fulgte med, dets suveræne præsentationsformer

8 Sml. Henrietta Lidchi, “The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures”, i: Stuart Hall (red.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London 1997, s. 151–222.

og de som regel borgerlige, vestlige, patriarkalske og nationale gestus i dets fremvisninger.⁹ Vi har for længst kunnet konstatere: Museer er spundet ind i magtforhold.

Tabet af tillid til museets kanoniserende funktion og til dets nationale forpligtigelser er helt sikkert et væsentligt aspekt af det, der i dag ofte kaldes repræsentationskrisen. Denne krise er imidlertid langt større og mere kompleks, og den udspiller sig på flere forskellige niveauer. Repræsentation skal ikke kun forstås som gengivelse, men også som det at træde i andres sted og agere på deres vegne, og den er i det 20. århundrede blevet udsat for en omfattende teoretisk kritik (i kulturvidenskaben generelt, men også i feministisk, postkolonial og poststrukturalistisk politisk teori), indenfor det kunstneriske felt (hvis vi f.eks. tænker på de mange udløb fra den russiske konstruktivisme over happenings til institutionskritik) og i aktivismen (i de nye sociale bevægelser siden 1968 og endnu mere eksplicit siden Occupy¹⁰). Repræsentationsregimet er således under angreb fra mange sider. De nye *turns*’ konstante opdukken står med deres regelmæssige fremkomst i vejen for en

9 Sml. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

10 Sml. Simon Tormey, “Occupy Wall Street: From Representation to Post-Representation”, i: *Journal of Critical Globalisation Studies*, 5, 2012, s. 132–137, især s. 133.

analyse, fordi de reducerer den omfattende krsedimension til et modefænomen. I stedet for at jagte enkelte tendenser vil jeg hellere tage udgangspunkt i en forvandling eller spænding i selve ideen om museet, som har været i flere årtier (hvis ikke flere århundreder). For på baggrund af disse mangfoldige repræsentationskriser er museet faktisk rystet i sin grundvold. Og derigennem aktiveres det som et revolutionært handlings- og dannelsesrum.

2. Processualiseringen af museet

Hvad sker der så, når der sættes spørgsmålstejn ved alt det, der har udgjort museet hidtil: dets nationale forpligtelse, dets evne til at producere sandhed og værdi, dets eviggylde kategorier, osv.? Har alt dette overskredet sidste salgsdato? Catherine Grenier, vicedirektør på Pompidou-centret, opponerer i sin bog mod "museernes endeligt". Hun plæder for museer som moderne institutioner, der ikke længere kun drejer sig om sig selv, men i stedet beskæftiger sig med væsentlige spørgsmål om verden og samfund.¹¹ Og ikke kun

hos Grenier, men også i mange innovative museumstilgange og i nyere formidlingsdiskurser, synes samfundsmæssig relevans og forandring at være på dagsordenen på baggrund af den ovenfor beskrevne krise. I dag taler man derfor mere end nogensinde om museet som platform, som arena, som kontaktzone. Men både den samfundsmæssige relevans og et tiltagende krav om mål- og brugbarhed såvel som slagordet *social change* er som så mange andre aktuelle begreber indenfor museums- og dannelsesoffentligheden dobbeltsidede. For i de neoliberale transformationsprocesser og nye regeringslogikker gøres der netop op med det bestandige til fordel for usikkerhed og fleksibilitet. Transformations- og procesdiskurserne får det klassiske museum til at se gammelt og stift ud. Det kan udtrykkes med disse ord fra *Det kommunistiske manifest*: "Alle faste, indgroede forhold med tilhørende ærværdige forestillinger og meninger bliver opløst, og de nye, der dannes, bliver forældede, inden de kan nå at stivne."¹² Pascal Gielen skriver hertil:

Når alt kommer til alt, repræsenterer institutioner traditionelt vertikalitet, historisk dybde, kanon, tradition, værdier og værdighed, "storhed", stabilitet og

¹¹ Catherine Grenier, *La fin des musées ?*, Paris 2013, s. 125: "Hvis museet vil erobre det intellektuelle rum, hvor det for tiden kun indtager en sekundær rolle, og blive en aktør man regner med, må det turde nærme sig de væsentlige problematikker i samfundet og verden."

¹² Karl Marx, Friedrich Engels, *Det kommunistiske manifest* [Manifest der kommunistischen Partei, 1848], oversat af Sven Brühl, 1993, s. 33.

sikkerhed. I det flydende netværkssamfund bliver disse kvaliteter også underlagt et krav om at blive udtrykt i målelige størrelser ved at måle output og offentlig outreach og fortsætte antallet af organiserede events.¹³

På baggrund af den stigende dematerialisering og økonomisering virker det faktisk interessant at vende tilbage til forestillingen om museumsinstitutionens bestandighed.¹⁴ For når alting konstant skal være i forandring, er det for længst blevet mindre vigtigt, at noget forandrer sig end hvilke forandringer af samfundet og dets institutioner, der skal opnås, og med hvilke midler.

Men hvad nu, hvis forskellen mellem det gamle og det nye museum slet ikke er så enkel? Ligesom teatret ikke altid og ikke altid kun har været dramatisk for derefter at blive postdramatisk, har museet heller ikke altid kun været repræsentativt. På den måde kan historien om det postrepræsentative også fortælles som en grundlæggende del af selve museets historie. Ud over repræsentation har museet altid også stået i en kontekst af forhandlingsprocesser: Det

var ikke blot støvet og forstenet, men også et dannelsesrum, en kamplads, en kontaktzone. Anke te Heesen skriver:

Museer var fra begyndelsen mødesteder og samtalerum, opdragelsesinstrumenter for middelklasseforældre, mulighedsrum for nye relationer. De var [...] "Spaces of Experience", der ikke blot omfattede det at se, men også at gå og tale.¹⁵

Og i det omfang det moderne museum er født ud af den franske revolution, har det lige fra begyndelsen også været en kontekst for gentilegnelse. Da det efter den franske revolution blev besluttet, at adelens og kirkens prægtige genstande nu skulle udstilles på Louvre og dermed tilhøre alle, var det som bekendt en magtfuld politisk manifestation, der handlede om dekontekstualisering og rekontekstualisering. Med Habermas kan dette betegnes som overgangen fra den "repræsentative offentlighed" til den "politiske offentlighed".¹⁶ I denne henseende har det moderne museum

13 Pascal Gielen, "Introduction. When Flatness Rules", i: Pascal Gielen (red.), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam 2013, s. 1–7, her s. 2.

14 Sml. Pascal Gielen, "Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the 'Contemporary'", in: Pascal Gielen (red.), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam 2013, s. 11–34.

15 Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, s. 185.

16 Sml. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 5. oplag, Neuwied/Berlin 1971. Herimellem ligger der for Habermas som bekendt også den litterære offentlighed med dens ræsonnerende publikum, som jeg bevidst har sprunget over her, men som bestemt også tjener en funktion i museumshistorien.

måske altid været lige så postrepræsentativt, som det har været repræsentativt. Og museumshistorie skal derfor også forstås som en historie om betydningsforskydninger og processer, hvori værdier ikke blot blev fastlåst, men også genforhandlet.

3. Inddragende kuratering og formidling

“Is the Museum a Battlefield”¹⁷, spørger Hito Steyerl i en *performance lecture* på Istanbul Biennalen i 2013. Hun opfatter på flere måder museet som en kampzone: På den ene side har museet siden den franske revolution været sted for modhegemoniske kampe og for protest. På den anden side er det selvfølgelig selv et resultat af dominerende hegemonier – og også, som Steyerl viser, dybt forbundet med det militær-industrielle kompleks og dets økonomier. Men derfor skal vi ikke se bort fra de talrige radikale protester og kampe om repræsentation. I et postrepræsentativt perspektiv er disse kampe et grundlag, som ikke kun hører fortiden til, og som stadig er fuldt legitime. “Postrepræsentativ” betyder altså på ingen måde “efter kampene om repræsentation”. Tværtimod – den ovenfor nævnte repræsentationskrise kan kun forstås som et resultat af disse kampe.

Vi har set angreb på institutionernes suveræne viden fra borgerlige, proletariske, feministiske, antiracistiske og antikolonialistiske perspektiver. Og da de kritiske stemmer ikke længere kunne overhøres, har museet tilegnet sig disse perspektiver, enten for at institutionalisere dem i sig selv (som i tilfældet med den franske revolution), eller også blev de institutionaliseret af de dominerende diskurser. Museets funktion består således både i at opretholde det dominerende hegemoni og i at udfordre og kritisere det. Hvis vi ønsker at tage udgangspunkt i et samfundsmæssigt relevant museum efter repræsentationskrisen, er det nødvendigt at tage stilling til, hvilken side dette museum hælder mod. Med udgangspunkt i Chantal Mouffes hegemoniteori vil jeg argumentere for et radikaldemokratisk museum: “Ifølge den agonistiske tilgang”, skriver Mouffe, handler det om en praksis, der “fremmer uenighed, som synliggør, hvad den dominerende konsensus har tendens til at mørklægge [...] med det formål at give stemme til alle dem, der gøres tavse indenfor rammerne af det eksisterende hegemoni.”¹⁸ Hvordan kan en sådan “radikal museologi”¹⁹, der forstår sig selv som en offentlig og intellektuel forhandling, se ud? Først og fremmest må den formulere sig i solidaritet med de eksisterende sociale kampe. Dette kræver en engageret

17 Hito Steyerl, “Is the Museum a Battlefield?”, Istanbul Biennale 2013, <http://vimeo.com/76011774> (sidst besøgt: 04.10.2017).

18 Sml. Chantal Mouffe, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, s. 147.

19 Sml. Claire Bishop, *Radical Museology*, London 2013.

kuratering og formidling²⁰ og ekstrainstitutionelle aktivistske logikker, der har potentiale til at forandre museets værdi.

4. Para-museum

Det radikaldemokratiske perspektiv retter således museets sprængkraft mod sig selv. Det sætter spørgsmålstejn ved museets magtfunktion på baggrund af dets egne emancipatoriske funktioner: dets evne til at forandre værdier, dets evne til at skabe offentlige forsamlinger og dets evne til at tilbyde kritisk dannelse. Det radikaldemokratiske perspektiv tilegner sig museet som museum med dets egne midler. For så vidt som det også er beslægtet med museets forandringspotentiale og med de sociale kampe, der modarbejder dominanslogikken, er det samtidig en del af museet og en del af en anden orden, der måske kun netop er ved at opstå. Dette komplicerede forhold, som hverken er imod museet eller fuldt ud defineret af det, kan beskrives med præfikset "para-". Det græske præfiks *παρά* henviser til en relation, der kan være positionel: fra, ved, ved siden af, mod, langs; eller tidslig: i løbet af, langs; eller overført: til sammenligning, til forskel fra, imod og mod. Det handler

20 Jeg skylder en stor tak til Katharina Morawek, direktør og administrerende/kuratorisk leder af Shedhalle i Zürich for de mange samtaler om begrebet involverende kuratering.

altså om en afvigelse og ikke om en modsætning. Men på latin bliver det samme præfiks til "kontra-".

Hvis vi tænker på para-museet som et indre, der samtidig også er et ydre, et para-sitisk forhold til museet, kunne vi forestille os det som en subversion, der bestjæler museet, stjæler dets fortolkningssuverænitet og infrastrukturer. Marcel Broodthaers siger således om sit *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*:

"Det fiktive museum forsøger at stjæle fra det officielle, virkelige museum for at give sin løgn mere magt og troværdighed."²¹ Og faktisk findes der sandsynligvis talrige former for subversiv plyndring, ikke bare på kunstmuseerne, men også i para-museets formidlende indre – og måske særligt lidt i skyggen, ofte i weekenden, hvor der hverken er journalister, kuratorer eller direktører til stede, når forskelligartede kunstformidlere tilbringer timer sammen med besøgende, kustoder og vagter. Der bliver helt sikkert vovet, sagt, taget og brugt meget i sådanne situationer og mellemrum, som ikke modsvarer den aktuelt gældende institutionelle selvforståelse. Stefano Harney og Fred Moten beskriver i deres bog *The Undercommons*²² dette subversive, kriminelle forhold til

21 Marcel Broodthaers i et interview med Johannes Cladders 1972, i: Wilfried Dickhoff (red.), *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge (Kunst heute 12)*, Köln 1994, s. 95.

22 Stefano Harney, Fred Moten, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson 2013.

institutionen som modstanden fra *the undercommons*, der finder deres plads i institutionerne og gør krav på deres fremtid, i det omfang de er til stede uden at være indbudt eller have fået tildelt en opgave. De kalder disse handlinger, som går på tværs af de gældende normer, værdisæt og logikker for, hvordan man bruger institutionen, for *flygtige praksisser*. Eftersom kritikken for Harney og Moten er dybt forbundet med neoliberale og (neo-)koloniale forhold, er den for dem uegnet til en radikal demokratisering af institutionerne. De skriver således:

Undercommons kan i kontrast hertil forstås som værende på vagt over for kritik, træt af den, men er samtidig dedikeret til det fællesskab, kritikken peger frem mod, det fællesskab, der kan blive dens fremtid. Undercommons forsøger på en vis måde at undslippe kritikken og dens forvitring som en universitetsbevidsthed og en selvbevidsthed om en universitetsbevidsthed ved, som Adrian Piper siger, at trække sig tilbage til den ydre verden.²³

Men i denne form for afvisning opgives også enhver mulighed for bestandighed. I modsætning hertil vil jeg gerne foreslå en para-institutionel position, som vil mere end en sådan udelukkende subversiv position, præcis fordi den

ikke vil give afkald på den radikaldemokratiske fordring om kamp om hegemoni. Hvad ville det sige at stå på samme side som *the undercommons* og tage institutionen på ordet? Måske virker en sådan position naiv på teoriens bonede gulve, og den er sikkert også selvmodsigende. Men når vi analyserer magtforhold med Foucault og Gramsci ved vi, at disse er selvmodsigende og sammenfaldende med denne selvmodsigelse, men at de ikke desto mindre genererer forskellige former for modstand. Kontrolsamfundet har således ikke fuldstændig erstattet det disciplinære samfund. Og under den postindustrielle kognitive kapitalisme er der stadig en massiv industriel udnyttelse af den globale arbejdskraft. Og som vi har set ovenfor, er det postrepræsentative museum selv lige så neoliberalt, som det er emancipatorisk. Hvad jeg foreslår, er derfor en para-institutionel position, der både kan og skal være lige så modsætningsfyldt som institutionerne selv. Jeg argumenterer for et para-museum, hvor flygtighed og kontinuitet ikke udelukker hinanden, et para-museum der gør singularitet og kollektivitet tænkelige sammen, som på samme tid insisterer på kritikalitet og fremmer former for gentilegnelse.

For at yde denne komplicerede positionering retfærdighed og frem for alt for at placere den midt i selve museet, foreslår jeg en para-institutionel dekonstruktion af museets klassiske opgaver. Ud fra de fem søjler: indsamling, udstilling, organisering, forskning og formidling opstår fem strategier for en radikal demokratisk kuraterings- og

23 *ibid.*, s. 38.

formidlingspraksis: 1) at udfordre arkivet; 2) at tilegne sig rummet; 3) at organisere mod-offentlighed;²⁴ 4) at producere alternativ viden; og 5) at radikaliserer dannelsen.

I min forskning indsamler jeg situationer – eksempler på para-museale strategier. Jeg skelner i den forbindelse helt bevidst ikke mellem kunstneriske, kuratoriske og formidlingsmæssige metoder, for jeg er netop ikke interesseret i at kategorisere situationerne, men spørger derimod i hvor høj grad, de forskellige strategier kan være med til at udvikle modhegemoniske funktioner. Derfor vil jeg i det følgende forsøge at gøre de fem strategier lidt tydeligere.

Under titlen “at udfordre arkivet” refererer jeg til de situationer, hvor man i arbejdet med historie og samlinger

24 I denne sammenhæng taler den politiske teoretiker Oliver Marchart om udstillinger som “ex-positioner” – i betydningen at tage stilling og positionere sig selv. For ham består den kuratoriske funktion i at organisere den offentlige sfære, og i denne sammenhæng er den kollektiv, politisk og solidarisk: “en praksis, der sigter mod det umulige selv: nemlig mod det, der er defineret som umuligt af den hegemoniske diskurs i en given situation.” Oliver Marchart, “Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?” i: Barnaby Drabble, Dorothee Richter (red.), *Curating Critique*, Frankfurt a. M. 2007, s. 174.

skaber et “værdikodningsapparat”²⁵. Hvis vi tænker på arkivet med Foucault²⁶, så handler det om at udfordre horisonten for, hvad der kan siges, ses og tænkes. Dette har fundet sted i kunst, teori, aktivisme, formidling og kuratoriske praksisser i mange årtier. I denne proces bliver der rokket ved²⁷ samlingskategorier og historieforståelser, og disse bliver efterprøvet på ny.²⁸ Alternativer væves ind i eksisterende

25 “Man tager ikke stilling i form af opdagelsen af historiske eller filosofiske områder, men i form af at vende, forskyde og gribe værdikodningsapparatet”, skriver Gayatri Chakravorty Spivak i *Outside in the Teaching Machine*, New York/London 1993, s. 63.

26 Michel Foucault, “The Historical a priori and the Archive”, i: *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, New York 1972, s. 126-131; “Lecture one. 7. januar 1976”, i: *Society Must Be Defended*, New York 2003, s. 1-22.

27 I udstillingen og forskningsprojektet *Double Bound Economies* tog kurator Doreen Mende udgangspunkt i et fotoarkiv fra DDR for at dekonstruere binære logikker mellem øst og vest gennem kunstneriske værker, interviews og diskussioner. Projektet er dokumenteret online på <http://www.double-bouneconomies.net/> (sidst besøgt: 05.10.2017).

28 I *The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures* viser kunstneren Kader Attia ansigter og ting, der er ødelagt og repareret af krigen. Han skaber således et materielt indgreb i de velkendte etnografiske præsentationsformer og krydser binære koloniale repræsentationslogikker.

fortællinger.²⁹ Især i sorte emancipatoriske projekter bliver historien ofte genskrevet som modstand til den racistiske og voldelige vidensproduktion. Den sorte kulturteoretiker bell hooks taler i denne forbindelse om *talking back*.³⁰ Forskergruppen for Sort Østrigsk Historie tog for eksempel denne idé op i Mozart-året 2006 i udstillingen med titlen *LET IT BE KNOWN!*³¹, som ville undersøge fraværet af en sort defineret historieskrivning i Østrig. Fordi denne historie manglede, kunne den slet ikke repræsenteres i udstillingen. Med udgangspunkt i en hiphop-sang blev der derfor fokuseret på en modstilling mellem magtfulde vidensformer, egenrådige og modstands-

rettede strategier og forhandlinger om, hvordan historien kan skrives anderledes og på ny. I denne forstand ser kunstneren Meschac Gaba ikke sit *Museum of Contemporary African Art* som en model, men som et spørgsmål. I online-samtalen “Tate Shots” siger han i anledning af sin udstilling:

Det er midlertidigt og foranderligt, et konceptuelt rum mere end et fysisk, en provokation af det vestlige kunstetablisement, det handler om ikke blot at være opmærksom på moderne afrikansk kunst, men at sætte spørgsmålstegn ved, hvorfor grænserne i første omgang overhovedet eksisterer.³²

Under de to strategier “at tilegne sig rum” og “at organisere en mod-offentlighed” handler det om situationer, hvor udstillingsrummet bruges til at skabe en offentlighed. I denne sammenhæng taler man gerne om “kontaktzoner”³³,

29 Sml. f.eks. udstillingen og forskningsprojektet *Giving Contours to Shadows* af SAVVY Contemporary, Berlin 2014, <http://savvy-contemporary.com/index.php/exhibitions/giving-contours-to-shadows/> (sidst besøgt: 05.10.2017).

30 bell hooks, *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston 1989.

31 *LET IT BE KNOWN! Counter histories of the African diaspora in Austria*, Wiener Hauptbücherei am Gürtel, 17. maj til 31. august 2007, <http://translate.eipcp.net/calendar/1178811841#redir> (sidst besøgt: 05.10.2017). De afgørende kuratoriske og aktivistiske impulser til projektet kom fra min kollega og medkurator Araba Evelyn Johnston-Arthur, som oprettede Sort Østrigsk Historie (“Schwarze österreichische Geschichte”). Jeg vil også gerne takke Belinda Kazeem og Claudia Unterweger, som begge er en del af forskningsgruppen for deres fælles udforskning af bell hooks og hendes betydning for historie i udstillinger.

32 Meschac Gaba, “Tate Shots: Museum of Contemporary African Art”, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art> (sidst besøgt: 05.10.2017).

33 Sml. projektet *Und was hat das mit mir zu tun? Transnationale Geschichtsbilder zur NS-Vergangenheit* på Wiener Büro trafo.K, <http://www.trafo-k.at/projekte/undwashatdasmitmirzutun/>, som min afhandling med titlen *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien 2013 fokuserer på.

“forsamlingsrum” og omstridte steder. Mange udstillings- og formidlingsprojekter har i denne henseende de seneste år været dedikeret til forhandlings³⁴- og aktionsformer. I bogen med titlen *Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen* [Det er et smukt hus. Man burde besætte det] fortæller kunstformidler Claudia Hummel om sådanne situationer.³⁵ Med udgangspunkt i konkrete eksempler på formidlingspraksisser lokaliserer hun sådanne overtagelser af udstillingsrummet midt i storstilede udstillinger som documenta 12 og den 6. Berlin Biennale. Samtidig reflekterer hun kritisk over, at det, der skete, ofte ikke havde med offentligheder og besættelser at gøre i sig selv, men snarere med repræsentationer af dem. Ikke desto mindre var det ifølge hende

muligt at generere betydningsfulde øjeblikke af aktivistisk vidensoverførsel i samtaler og erindringer om besættelser. Frem for alt fortæller Hummel til sidst om en virkelig “museumsstorm” i Berlin:

Den 6. november 2001 stormede en gruppe på 30 personer en udstilling i Kronprinzenpalais i Berlin med farvefotografier i stort format om halsen. Udstillingen bar titlen “Exodus. Flugt og hjemløshed 1994-2000” og viste værker af den brasilianske fotograf Sebastião Salgado. [...] De mennesker, der stormede museet, var medlemmer af flygtningeinitiativet i Brandenburg, en forening, der blev dannet i 1998 af asylansøgere fra områder omkring Berlin og nogle støtter fra aktivistiske initiativer i Berlin. Brandenburgs flygtningeinitiativ havde til formål at arbejde gratis for afskaffelsen af opholdspligten i delstaten Brandenburg og i hele Tyskland såvel som mod racistisk diskrimination. Tidspunktet for aktionen var valgt, fordi det var planen, at rigsdagen den følgende dag skulle vedtage et kontroversielt lovforslag om indvandring og udlændingelovgivning og den anden pakke i rækken af antiterrorlove. De medbragte sort/hvid-fotografier viste asylansøgenes hverdag i asylcentret i Rathenow (Brandenburg), en lille by lige uden for Berlin. De blev indlogeret i cementbarakker og ventede på, at deres ansøgning blev godkendt eller afvist. [...] Aktivisterne var kommet for at lave en tematisk beslægtet udstilling

34 Sml. projektet *Taking Time*, som jeg kuraterede sammen med Teemu Mäki på Galleria Augusta i Helsinki i vinteren 2013. En samtale med performanceteoretiker Giulia Palladini om projektets muligheder og begrænsninger kan læses her: Giulia Palladini, “Taking Time Together. A Posthumous Reflection on a Collaborative project and Polyorgasmic Disobedience”, Helsinki 2014, <https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cumma-papers-61.pdf> (sidst besøgt: 05.10.2017).

35 Claudia Hummel, “Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen. Aktualisierung des Museums”, i: schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (red.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, s. 79–116.

i udstillingen. De havde forberedt den professionelt, havde skrevet en pressemeddelelse til åbningen og forsøgt at læse den op – men det lykkedes ikke, for de blev bortvist fra museet af museets ledelse.

I et åbent brev til Sebastião Salgado, som de efterfølgende skrev, hvori de bad om hans støtte, og hvis ikke dette var muligt så i det mindste hans mening, beskrev de bl.a., hvordan museets ledelse ved at tilkalde politiet havde skabt en situation, hvor 30 asylansøgere risikerede at blive arresteret (fordi de havde overtrådt opholdskravet for at lave denne aktion i Berlin).³⁶

Selv om denne situation viser et museums politilignende handlemåde, repræsenterer den for Claudia Hummel et gennembrudsøjeblik for opdateringen af museets idé. Dette er ovenikøbet kun et af mange eksempler på en sådan overtagelse af museumsrummet: fra Occupy Museum til flygtningeaktivisternes besættelse af Kunstakademiet i Wien i efteråret 2013. Med den kritiske formidler Claudia Hummel er det således netop i selve muligheden for at indtage museet, at dets væsentlige funktion som et handlings- og erfaringsrum kan beskrives.

“Produktion af alternativ viden” handler om, at museets vidensproduktion og forskning skal tilføres en kritisk opladning, og “at radikalisere dannelse” er dedikeret til

de projekter, der i samme bog præsenteres som en kritisk kunstformidlingspraksis, der har fået international betydning i de senere år. Konkret handler det her om “udisciplineret vidensproduktion” i krydsfeltet mellem museum, partipartisk aktionsforskning og aktivistiske undersøgelser. Janna Graham taler om en “para-sitær agenda” i forbindelse med kunstformidling:

Kunstformidling hævder ikke at være fri for disse afhængigheder, den kræver snarere en aktiv besættelse af dette terræn som en arena for kritik og konflikt. Forstået på denne måde profiterer “para-sitiske” operationer på kulturinstitutionernes nærende og dybt problematiske felt, men de lokaliserer deres intentioner, rum og adressater i et her, der samtidig er andetsteds. Dette andetsteds bør ikke opfattes som et sted, men snarere som et kort over affiniteter, forbindelseslinjer mellem alle dem, der kæmper for frigørelse fra udelukkelsens vold og udnyttelse.³⁷

Alt efter situationen handler de kritisk, provokerende, reflektivt, subversivt, affirmativt, produktivt eller afvisende.

37 Janna Graham, “Para-Sites, Para-siten wie wir”, i: schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld (red.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, s. 131–137, her s. 131.

36 Ibid., s. 105–110.

De fem strenge er i al deres modsætningsfuldhed både institutionelle og para-institutionelle. De kommer lige så meget fra selve kernen af institutionens selvforståelse, som de er en organisk del af krav, der kommer fra udenoms-institutionelle miljøer. De omfatter situationer, der udfordrer kanon og skaber alternative infrastrukturer. I denne tekst har jeg ønsket at vise, at denne organisk-intellektuelle kapacitet er en, der ikke udelukkende kan opstilles som modsætning til museet, men at den også allerede findes der. Det post-repræsentative museum er således en neoliberal transformationsmodel i vidensøkonomiens tjeneste, men hvis vi tager dets potentiale til at skabe offentligheder og til at genforhandle værdier alvorligt, er det også selv para-museum.

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.

I samme serie:

- o1 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- o2 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- o3 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- o4 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- o5 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- o6 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022



BILLEDKUNST
SKOLERNE
Det Kongelige
Danske Kunstakademi



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM





Billedkunstskolernes forlag

ISBN: 978-87-7945-128-5