

Den overhalede tid – i anledning af en udstilling

Med udgangspunkt i billedkunstneren Jette Gejls udstilling om det historiske landbrugslands Danmark behandles og tematiseres forskellige måder at håndtere tid og tidslighed på (som f.eks. indbygget i erindringsbærende artefakter) i billedkunstneriske, filmiske og museale praksisser (f.eks. affektivt, nostalgisk eller mekanisk-positivistisk evolutionært).

PETER BRIX SØNDERGAARD OG JETTE GEJL KRISTENSEN

Intro

Jette Gejl tematiserede på udstillingen »Der er noget galt i Danmark«, afholdt på Galleri Grundstof i Aarhus (26. august – 24. september 2016), det historiske overhalede landbrugsland Danmark. Den lille udstilling udgjordes af tre installations- eller dokumentationsfotos, der viste tre historiske landbrugsmaskiner: En såmaskine, en tromle og en selvbinder. Hertil kom en rigtig kornkværn, der kunne sættes til at arbejde i rytmen fra John Mogensens hitsang »Der er noget galt i Danmark« fra 1972. Tilsammen gennemspillede sammenstillingen den tidsbundne cyklus fra såning til høst og forarbejdning af kornet. Redskaberne var på fotografierne indsat i en ramme eller scenografi bestående primært af tekstilmaterialer, der er hentet fra depotet i den systue, som Erna, Jette Gejls afdøde mor, havde. Desuden viste et kort fra Geodætisk Institut maskinernes 'biografi', idet nåle og snore minutløst kortlagde det geografiske netværk af ejerskab og sociale forbindelser, som de forskellige maskiner havde indgået i.

Det følgende vil via en flerhed af beslægtede teoretiske begreber belyse to sammenflettede tematiske spor, som Gejls udstilling på Galleri Grundstof aktualiserer: Musealiseringsstrategier og disses iboende tidsligheder. Der afsluttes med et kort blik på andre visuelle behandlinger af det danske agrare landskab, der giver anledning til at præcisere den tidslighed, man kan siges at finde i nostalgibegrebet.

Alternativ musealisering

Udstillingen i galleriet kunne – med et letfærdigt lån fra den amerikanske 60'er-kunstner Robert Smithson – karakteriseres som et *non-site*, for så vidt som Gejl forbinder gallerikonteksten med en ikke-kunst-sammenhæng: Det præsenterede materiale er hentet fra og peger tilbage på et specifikt sted, et særligt *site*, nemlig Gejlfamiliens private samling af landbrugsmaskiner fra tiden før 1960'erne med hjemsted på gården Skovbjerggaard ved Blåhøj og er organiseret på en særegen måde.²

Smithson-henvisningen er ikke tilfældig. Udstillingen var nemlig gennemvædet af kunsthistorisk tid med referencer til kunst fra nogenlunde den periode, som redskaberne er hentet fra: Der kan således ses referencer til modernistisk sribemaleri (Frank Stella) og konstruktionsskulptur (Anthony Caro og David Smith), der imidlertid undermineres af anti-modernistiske referencer til *readymade*- og appropriationstraditionen og den tekstilbrugende feministiske *Pattern and Decoration*-bevægelse fra 1970'erne (f.eks. repræsenteret af Miriam Schapiro) (se Ill. 1). Netop de sidstnævnte eftermodernistiske tendenser er relevante for Jette Gejls projekt, da de problematiserer entydige begreber og forestillinger om fremskridt og 'det nye'. Dette understøttes især af *site-non-site*-konstruktionen og dennes problematisering af kunstens autonomistatus. Kort fortalt handler dette om, at der på Skovbjerggaardmuseet er blevet skabt en serie af følelseskatalyserende tableauer, der, via de nu funktionstømte maskiner, peger på tabet af et stykke dansk landbrugshistorie og dermed også på en bestemt habitus eller livsform. I denne bearbejdende gen-udstilling, denne post-produktion,³ bidrager museet til, at erindringer kan vækkes til live, og at en diskussion af nostalgis manifestationer kan åbnes.

Udstillingens små tableauer fremstiller et modsætningsforhold mellem de traditionelt maskulint opfattede kantet-maskinelle metalredskaber på den ene side og de ornamentale, feminine indramninger i kulørt stof og organisk materiale (selvbindermaskinens scenografi indeholder f.eks. 'sole' af halmstrå som til et høstbal) på den anden. Dette modsætningsforhold forhandles dog også i måden, de forskellige objekter indgår i en dialog med hinanden på. Når tromlens linjer på marken repeteres i stofbanerne, vækker det genklang af mænd og kvinders tætte arbejdsfællesskab på de små og mellemstore familiebrug, før den såkaldte strukturudvikling gradvist

forvandlede de traditionelle bedrifter til specialiserede, monokulturelle, kapitalintensive fabrikker; en effektiviserende teknologiudvikling og global konkurrence, som havde en massiv afvandring fra land til by til følge. Denne arbejdsmæssige sammenvævedhed i familiebruget tematiseres også i Jette Gejls video *Intervowen Landscapes* fra 2017, der indgik i Skulpturlandsby Selde, et værk hvori diverse landbrugsmaskiners årstidsbestemte bevægelser og arbejdsgange under bearbejdningen af jorden på marken kommer til at danne trend og islæt i et vævet mønster.

Jette Geil har selv karakteriseret udstillingen som et erindringsprojekt om en tid og dens konkrete mennesker, hvor de gamle, udtjente landbrugsmaskiner – med venlig hilsen til Marcel Proust – fungerer som en slags agrarmaskinelle madeleinekager, som en art erindringens totemmer, der udøver en slags materialitetens mnemiske performativitet præget af affekt. Som kunsthistorikeren Ernst van Alphen skriver, fungerer kunst og litteratur netop ikke kun »som leverandører af indhold eller budskaber«, men er også

uundværlige i forhold til at aktualisere og gennemleve følelser. Når billeder fungerer på denne måde, er de aktive agenter, der overfører affekter til beskueren eller læseren [...] Den kendsgerning, at affekter skal ses som energetiske intensiteter indebærer, at de er relationelle, og at de altid er resultatet af en interaktion mellem et værk og dets beskuer. Det er indenfor dette forhold, at intensiteten produceres (VAN ALPHEN, 2008, pp. 27 og 26).

Udformningen af udstillingen bryder samtidig med en gængs museal historieformidling med kronologisk organisering og pædagogisk-informativ skiltning på en måde, der er i slægt med udstillingens site, dvs. det alternative landbrugsmuseum Skovbjerggaard, som er præget af en gådefuld, indforstået og lettere absurd organisatorisk orden. Indforstået, fordi samlingen forvaltes ud fra det sociale persongalleri, som den enkelte maskine samler og aktiverer. Udstillingens skiltning er skrevet dels af Jette Gejls far, Ove, (om maskinerne) og Jette Gejl selv (om stofferne) og adskiller sig fra det gængse format med oplysninger om kunstner, titel og årstal. Skiltningen er tætskrevet og med et *overload* af information i et minutiøst, uendeligt ømt-tålmodigt og næsten besat forsøg på at redde artefakterne og deres kontekst fra glemslen. Et eksempel fra det hæfte, der blev udgivet i forbindelse med udstillingen:

Juno Selvbinder, 1933/2016.

Selvbinderen er en Juno og mærket har aldrig været kendt her på egnen. Den blev trukket med heste, hvor vingerne griber kornet ind i knivene som skærer akserne af lige over roden og lægger dem på sejlene. Så kommer de op til pakkeren og bliver bundet i neg. Opfindelsen med at binde knuden er gjort i 1902 af en canadisk kvinde og det er den samme måde de binder den på i dag. Efter neget er bundet, glider den ned i negholderen, som samler 4-6 neg og som manden kan udløse, så de falder af i ét bundt på marken. Så er klar til at sættes op i en skog.

Den er ude fra Riisbankvej i Bølund ved Give. Det er mindst 10 år siden, jeg har fået den af Vagn Christensen, som er en gammel ilt- og gasmand i Brande.

Han købte gården derude og ville af med de gamle maskiner. I dag er hans forretning overtaget af en ung mand, som jeg har kendt lige siden han gik post her på egnen. Nu køber jeg min gas og ilt i Uhe, ellers ville jeg kende dem alle sammen.

Ove Gejl Christensen, 2016

Alle stofferne har jeg hentet fra lageret på Ernas systue. Det mørkeblå cowboystof er til arbejdstøj til Ove. Min bror Kristian vil ikke gå i hjemmesydet tøj på arbejde, så Erna holdt op med at sy til ham for længe siden.

Det grå og mørkeblå stof på hver side af cowboystoffet er gode bomulds kvaliteter til arbejdsskjorter til Ove.

Den lavendelblå er en rest voksdug som hun har gemt som underlag til et beskidt arbejde i huset.

Den lyseblå er også en bomuldsrest fra et tøjprojekt til et af børnebørnene som ikke lykkedes.

Det turkise bomuldsstof er helt sikkert til et bestemt projekt, for hun købte ikke stærke farver uden grund.

Den lyse grønturkise er en gammel bomuldsrest. Den er blevet gullig af solen, der hvor den har været foldet.

Halmen er leveret af Lars Vitting som har købt jorden af Ove og Erna. Han hjalp også til at vikle og snøre de lange halmbånd sammen med Ove og mig

Jette Gejl, 2016

Man mindes det materiale, som antropologen Clifford Geertz har for øje, når han snakker om en tyk eller tæt beskrivelse, hvor målet er med hermeneutisk følsomhed at producere en rig og detaljeret beskrivelse på basis af de erfaringer, 'de indfødte' refererer og fortæller om.⁴ Begrebet om en tæt beskrivelse udpeger en tilgang, som tit påkaldes som en modgift mod alt for 'tynde', teknokratiske måder at forstå kulturer og historiske scenerier på. Jette Gejls udstilling kan også siges at yde modstand mod det gængse landbrugsmuseums mere abstrakte ophæftning af tingene på en maskinmekanisk evolutionær udvikling i og med skiltningens 'indfødte' perspektiv.



ILL. 1

Jette Gejl: *Juno selvbinder* (1933/2016).

Et traditionelt kulturhistorisk museum eller et landbrugsmuseum som Gl. Estrup udgør – selvfølgelig polemisk sat på spidsen – et rum for ting, som er ekskluderet og isoleret fra deres oprindelige sammenhæng, idet de er spundet ind i taksonomiske og udviklingsmæssige hierarkier og serier i en kodificeret udlægning af historiens indbyggede ratio. Her sker en overdragelse til kommende generationer efter rationelle og didaktiske retningslinjer i modsætning til den personbårne logik, der får Jette Gejls familiemuseum til at hænge sammen, og det er med til at skabe en vis steriliserende af-fortryllelse af tingene. I modsætningen hertil forsøger Jette Gejl netop at iværksætte en erindringsdrevet genfortryllelse af tingene via en slags erindringsovermætning, der får skiltningen til at svulme op i en reaktion mod tingenes neutralt-didaktiske tilbagetrækning som typiske eksemplarer i et musealt regi. Med en gængs modstilling kunne man måske benævne forskellen mellem det klassiske museum og Jette Gejls alternative historie-

skrivning som en forskel mellem objektiv kronometertid og subjektiv tid.⁵ Tidsrummene i den objektive eller mekaniske tid er usammenhængende punkter på en linje, der ikke er forlenet med nogen form for erindring (men nok med hukommelse), mens den subjektivt erfarede tid er mere 'tykflydende' i form af en sammenhængende, indholdsbestemt strøm, der konstitueres af en flerhed af tider, hvoraf nogle – med et begreb fra den tyske filosof Ernst Bloch – udgør *usamtidigheder*. Med begrebet *usamtidigheder* henvises der til en tidserfaring, der i stedet for én lige tidslinje ifølge Bloch har at gøre med »et bredt, elastisk, fuldstændigt dynamisk multiversum, et vedvarende og ofte sammenflettet kontrapunkt af historiske stemmer« (BLOCH, 1970, p. 146).⁶

Måske indeholder projektet ligefrem også en strategi, der kan indordnes under den såkaldte relationelle æstetik, som den er formuleret af den franske kurator og teoretiker Nicolas Bourriaud, der bruger sociale relationer som kunstnerisk materiale. Den relationelle æstetik satser i modsætning til den historiske avantgardes ambitioner om at realisere altomfattende sociale utopier på at lave en slags midlertidige *mikrotopier* eller *mikro-utopier* i form af alternative handlingsmodeller og eksistensformer. Et af Bourriauds eksempler er den thailandske kunstner Rirkit Tiravanija, der tilbereder et thaimåltid for de besøgende i galleriet og dermed skaber en platform for dialog og respektfuld udveksling mellem forskellige etniske og kulturelle grupper. Jette Gejls udstilling iværksætter ikke – som hos Rirkit Tiravanija – i bogstavelig forstand en sådan alternativ handlingsmodel, men udstillingen viser hen til en anden organisering af sociale relationer, og i den forstand kan den siges at etablere en art relationel-æstetisk mikrotopi i forhold til landbrugets aktuelle industrialisering i overensstemmelse med Nicolas Bourriauds formulering:

Pengeautomaten bliver modellen for alle de mest simple sociale funktioner, og ekspertsystemer bliver forbilledet for menneskelige arbejdsgange, der før gav anledning til lige så mange forskellige udvekslinger, kontrakter eller konflikter. Samtidskunsten udfolder netop et politisk projekt, når den søger at indtage det relationelle rum og problematisere det (BOURRIAUD, 2002, p. 17).

Jette Gejl forsøger i overensstemmelse hermed med sin udstilling at pege på »frie rum, at skabe varigheder, hvis rytme står i modsætning til dem,

der styrer hverdagslivet, at begunstige en mellemmenneskelig trafik, der er anderledes end de 'kommunikationsgange', som vi påtvinges« (p. 16).

Jette Geil benytter sig af kunstens mulighed for at give stemme til det, der falder nenedud af en videnskabelig og distanceret forståelse, det, der står i fare for at forblive historisk uartikuleret. Udstillingen kan på den måde opfattes som en slags poetisk-refleksiv mikrosociologisk 'mundtlig historie'-agtig⁷ undersøgelse af en kultur, der er blevet overhalet, en proces, der, som nogle af L. A. Rings malerier bevidner, strengt taget begyndte allerede i slutningen af 1800-tallet og siden er blevet tematiseret mange gange både malerisk og filmisk.

Morten Korch-nostalgi?

L. A. Rings *Banevogteren* fra 1883-84 skildrer således moderniteten og den moderne teknologi i form af damptoget, der fra horisonten bruser ind i et århundredgammelt traditionsbundet agrarsamfund. I toget samles verdensbeherskende perspektivers tråde (og ikke længere i menneskets hånd som i Rafaels *Skolen i Athen* (1509-10)). Jernbanens diagonale linje vil – som kunsthistorikeren Peter Nørgaard Larsen formulerer det – »slynge toget forbi banevogteren og beskueren«, mens den træskobærende banevogter ikke »på noget tidspunkt vil få mulighed for at forlade landsbyen«. Billedet udgør »et vidnesbyrd om tidens store samfundsmæssige ændringer og mentalitetshistoriske forskydninger«, hvor »den sammenhæng og tryghed, som familien og landsbyen tidligere kunne garantere«, er forsvundet, hvilket også kan aflæses i kompositionen, der, i og med at midterlinjen markerer væsensforskelligheden mellem dynamik og sædvane, »opløser sammenhæng« (LARSEN, 2006, p. 19).

Hos to nutidige malere som Allan Otte og Poul Anker Bech synes tingenes tilstand på landet af og til at bevæge sig i en decideret dystopisk-apokalyptisk retning. Otte maler diverse katastrofiske scenarier (f.eks. *God Damn the Sun, God Damn the Light it Shines and this World it Shows* (2005)) båret af en usentimental civilisationskritik, mens Paul Anker Bech maler store billeder, hvor »kulturlandskaber [går] i opløsning, fragmenteres og vælter på et fundament af skyer eller det skinbarlige intet«, som idéhistorikeren Rune Engelbreth Larsen formulerer det. Han fortsætter: »Ikke

kun fortidens landlige liv, men også vor egen tids landbrug optræder som havarerede levn fra en svunden tid – eller en tid, der i en nær fremtid vil være en svunden tid« (f.eks. *Sommernat*-panelet i triptykonet *Det tabte land* (2004)) (LARSEN, 2011, u.p.).

De tretten Morten Korch-filmatiseringer fra årene 1950 til 1967 (begyndende med *De røde heste*) fremviser et harmonisk liv på landet som et seriøst og realistisk alternativ til den moderne, urbane tilværelse. Da man imidlertid genindspillede *De røde heste* i 1968, fremstod »Korchs univers ikke [...] helt så plausibelt som tidligere« (NISSEN, 1980, p. 398) på baggrund af de tidligere nævnte udviklingstendenser indenfor landbruget, og mens de første filmatiseringer kunne fremvise landmiljøerne som aktuel nutid, bliver handlingen i den sene *Affæren i Mølleby* fra 1976 allerede fra begyndelsen henlagt til en nærmere afgrænset fortid. Korch-filmene ændrer dermed status gennem årene: »Filmene er ikke længere en ideologisk bestemt påvisning af alternativer, de er blevet til nostalgiske drømmebilleder om tidligere tiders lyksalighed« (NISSEN, 1980, p. 387).

I dagens sprogbrug betegner nostalgi typisk en sværmerisk, sentimental, idylliserende og romantiserende længsel efter en svunden tids 'lykkeland', og fordi Jette Gejls udstilling for en umiddelbar betragtning kunne siges at være sårbar i forhold til en beskyldning om at være båret af netop en nostalgisk impuls, skal begrebet afslutningsvist berøres via litteraten Svetlana Boyms nyklassiske bestemmelser og differentiering af fænomenet.

Ifølge Boym skal nostalgi for det første ikke opfattes som antimoderne, men er tværtimod samtidig med og betinget af moderniteten: »Nostalgi og fremskridt er som Jekyll og Hyde: Dobbeltgængere og spejlbilleder af hinanden« (BOYM, 2001, p. xvi). For det andet er nostalgi først og fremmest en længsel efter ikke så meget et sted som en anderledes tid – »barndommens tid, vore drømmes langsommere rytme« (BOYM, 2001, p. xv). For det tredje er nostalgi ikke altid tilbageskuende, men kan også være fremtidsorienteret: »Fantasierne om fortiden foranlediget af nutidens behov har en direkte betydning for fremtidens virkelighed« (BOYM, 2001, p. xvi). Boym arbejder med to former for nostalgi: Den første variant af nostalgi, som hun betegner som restaurativ, forjætter en længselshelende genopbygning af et tit præfabrikeret ideelt-utopisk hjem – f.eks. et kalifat eller et *Blut und Boden-Heimat* – for hvis skyld man i ekstreme tilfælde er villig til at gå i

døden. Denne nostalgi opfatter ikke sig selv som nostalgi, men som udtryk for absolut sandhed og autentisk tradition. Den anden version af nostalgi, som Boym udpeger, benævnes den *refleksive* nostalgi. Den er ikke fikseret på en ideologisk betinget, idylliseret imaginær fortid, der skal genskabes i fremtiden. Den er opmærksom på de spændingsladede usamtidigheder, der driver den restaurative nostalgi,⁸ men orienterer sig sidelæns snarere end baglæns i forhold til en lineær bevægelse.

Der eksisterer faktisk en tradition for kritisk tænkning over det moderne vilkår, der indarbejder nostalgi. Den kan kaldes 'skævt-moderne' (*off-modern*). Ordet 'skævt' forvirrer vores retningssans; det får os til at udforske slagskygger og baggyder snarere end fremskridtets lige vej; den tillader os at tage en afstikker fra det 20. århundredes historie og dens deterministiske narrativ. 'Skæv-modernismen' fremfører en kritik af både den moderne fascination af det nye og den ikke mindre moderne genopfindelse af tradition. I den skævt-moderne tradition går refleksion og længsel, fremmedgørelse og hengivenhed, hånd i hånd.

I modsætning til den restaurative nostalgi, der tager sig selv dødsens alvorligt, bæres den refleksive nostalgi altså af en bevidsthed om, at der i forvaltningen af de spredte, følelsesladede erindringsfragmenter, som den – tit humoristisk og ironisk – værner om, er tale om en sameksistens af længsel og kritisk tænkning: »Refleksiv nostalgi dvæler ved de ambivalenser, der er involveret i menneskelige længsler og forestillinger om at høre hjemme og viger ikke tilbage for modernitetens modsætninger« (BOYM, u.p.).

Blandt disse modsætninger kan den refleksive nostalgi også siges at have sans for det fænomen, psykoanalytikeren Sigmund Freud har benævnt *das Unheimliche*, det uhyggelige. Ifølge Freud er det uhyggelige ikke noget nyt eller fremmed, men noget fortroligt, som er blevet fremmedgjort igennem en voldelig fortrængning, der i dette tilfælde kan siges at udgøres af den brutalt hurtige modernisering og industrialisering af særligt landbruget, der kom til at fortrænge, undertrykke og afvise en hel traditionsbåren livsform. Det uhyggelige er så det fortrængtes tilbagevenden.⁹ Som den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster skriver, kan en nok så fortryllet fortid, når den én gang er blevet fortrængt, ikke vende ubeskadiget tilbage: »Det dæmoniske aspekt af denne genvundne fortid er da et tegn på denne fortrængning, af denne fremmedgørelse fra den velsignede tilstand af harmoni« (FOSTER,

1993, p. 164). Når man på udstillingen tændte for kornkværnens hæst-skæve rytme, fik dens performance faktisk momentvis karakter af en lettere dæmonisk, forvrænget stemme fra fortiden. Fortidens uhyggelige genkomst kan i dette tilfælde måske kaldes en denatureret nostalgi.

Med bemærkningerne om den relationelle æstetik ovenfor in mente synes Jette Gejl med »Der er noget galt i Danmark«-udstillingen og dens prikken til et kollektivt erindringsmateriale via sin *sampling* og *remixing* af Skovbjerggaard-samlingen at have formuleret en reflektiv nostalgisk mikrotopi.

Peter Brix Søndergaard er lektor og Jette Gejl Kristensen er kunstner og studieadjunkt. De er begge ansat ved Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet.

SUMMARY

Den overhalede tid – i anledning af en udstilling

Starting from an account of the artist Jette Gejl's exhibition "Der er noget galt i Danmark" (*There is something wrong in Denmark*) about the historical agricultural Denmark, which by now is superseded by industrialized factory-like farms, the article considers different ways of dealing with time and temporality (as for instance embedded in artefacts laden with memories) within the visual arts, film and museological practices (e.g. in an affective, nostalgic or mechanical-positivist evolutionary way).

NOTER

- 1 Artiklen udspringer af et oplæg på seminaret »Tid og temporalitet« d. 25. nov. 2016, hvor begge artiklens forfattere talte. De to bidrag er her skrevet sammen til ét af Peter Brix Søndergaard.
- 2 Om Smithson se f.eks. Anne Romer: *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*, Thames & Hudson, 2001, p. 237.
- 3 Jf. Nicolas Bourriaud: *Postproduction*, Lukas & Sternberg, 2005.
- 4 Jf. Clifford Geertz: »Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture«, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, 1973, pp. 3-30.
- 5 Se f.eks. Trond Berg Eriksen: *Tidens historie*, Tiderne Skifter, 1999.

- 6 Usamtidighed er også en mulighedsbetingelse for de forskellige nostalgiformer, der tages op i sidste afsnit af nærværende artikel. Jf. også aktuelle forsøg på at bestemme samtidskunsten ved hjælp af forestillingen om en kompleks temporalitet udmøntet i begrebet *contemporaneity*. Se f.eks. Geoff Cox og Jacob Lund *The Contemporary Condition*, Sternberg Press 2016, p. 13.
- 7 Mundtlig historie er en historievitenskabelig metode baseret på interviews, der bliver brugt af »forskere, der vil demokratisere historieforskningen og -skrivningen ved at give mund og mæle til de grupper, der ikke selv havde tradition for at formulere sig i skrift«, se Tønnes Bekker-Nielsen et al: *Gads historieleksikon*, Gads Forlag, 2001, p. 436.
- 8 Bloch bruger bl.a. sit begreb om usamtidighed til en analyse af nazismens opkomst, som »han så som et udtryk for, at grupper, hvis identitet var knyttet til et traditionsbundet samfund, gjorde oprør mod Weimarerrepublikkens moderne idealer«, se Tønnes Bekker-Nielsen et al: *Gads historieleksikon*, p. 634.
- 9 Se Sigmund Freud: *Det uhyggelige*, Politisk revy, 1998.

LITTERATUR

- Barthes, Roland: *Det lyse kammer*, København: Politisk revy, 2004.
- Bloch, Ernst: *Tübinger Einleitung in die Philosophie, Gesamtausgabe*, bd. 13, Berlin: Suhrkamp, 1970.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du Reel, 2002.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.
- Boym, Svetlana: »Nostalgia«, *monumenttotransformation.org*: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html> (tilgået 20. marts 2019).
- Cox, Geoff og Jacob Lund: *The Contemporary Condition*, Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Eriksen, Trond Berg: *Tidens historie*, København: Tiderne Skifter, 1999.
- Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Freud, Sigmund: *Den uhyggelige*, København: Politisk revy, 1998.
- Geertz, Clifford: »Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture«, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973.
- Jalving, Camilla: »Affect and the Participatory Event«, *ARKEN Bulletin*, vol. 7, Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst 2017.
- Larsen, Peter Nørgaard: »Opvæksten og de formative år«, *SMK*, København: Statens Museum for Kunst, 2006.
- Larsen, Rune Engelbreth: »Poul Anker Bech og det fortabte land«, Rune Engelbreth Larsen (ed.), *humanisme.dk*: <http://www.humanisme.dk/artikler/kulturpol32.php>, 6. januar 2011 (tilgået 20. marts 2019).
- Nissen, Dan: »Morten Koch-filmatiseringer«, Bent Fausing og Peter Larsen (ed.), *Visuel Kommunikation 2*, København: Medusa, 1980.
- van Alphen, Ernst: »Affective operations of art and literature«, *RES*, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard University Art Museums, vol. 53/54, spring/autumn, 2008, pp. 20-30.

