



## TEMAINTRODUKTION

# Udstillingen som forskningsobjekt

## Skandinaviske *Exhibition Histories*

Udstillingers vigtighed, når vi taler, skriver, tænker og ikke mindst ser kunst, kan ikke undervurderes. Den offentlige begivenhed, hvor en given mængde kunstværker præsenteres for et publikum, er blevet en fundamental forudsætning for billedkunsten og samler kunstnere, institutioner, kuratorer, kritikere, beskuere og øvrige aktører i ét og samme forum. Udstillingen markerer værkets første kontakt med publikum og har formet den måde, kunst er blevet oplevet, frembragt og diskuteret på, siden de første saloner og museer opstod som kernen i en egentlig kunstverden i slutningen af 1700-tallet.

Særligt i den anden halvdel af det 20. århundrede er udstillingen blevet en kunstskabende begivenhed, hvor værket ilægges betydning i et krydsfelt mellem offentlighed, stedsspecifikke rammer og æstetiske eksperimenter. Dette inkluderer museernes henvendelse til den brede offentlighed såvel som undergrundens alternative udstillingspraksisser. Artiklerne i denne udgave af *Periskop* viser netop, at der har været talrige overlap mellem disse, og at udstillinger i det hele taget er komplekse begivenheder, der har det med at forpurre en simpelt skematiseret kunsthistorie. Som aktuel begivenhed rummer udstillingen en særlig mulighed for en kritisk fortolkning af samtiden, men er ligeledes en del af sin samtids kultur og økonomiske system. Tænk blot på, at det moderne livs maler Édouard Manet, som ofte fremstilles som en forkæmper for en autonom

<

Poul Gernes og Bjørn Nørgaard installerer Gernes' *Majstang* i Reliefsalen på J.F. Willumsens Museum i 1978 i forbindelse med udstillingen *Arme og ben på Willumsen*. Udstillingen var en af de første kunstnerkuraterede udstillinger på et dansk museum.

kunst, havde en egen salgsudstilling i forbindelse med Verdensudstillingen i Paris i 1867, eller at den kompromisløst konceptuelle udstilling *When Attitudes Become Form* ved Kunsthalle Bern i 1969, kurateret af den navnkundige Harald Szeemann, var sponsoreret af tobaksfirmaet Philip Morris.

Denne form for indefrakommende samtidsbearbejdning, som både er en del af sin tids kulturverden og en bevidst positionering i forhold til den, gør udstillingen til et særligt rigt materiale for kunst- og kulturhistorisk forskning. Alligevel er det først inden for de seneste år, at udstillingen intensivt er taget op i den kunsthistoriske forskning, og metodologiske tilgange til udstillingen som forskningsobjekt er først ved at finde sine ben at gå på. Trods en efterhånden etableret praksis af en *ny kunsthistorie*, som betoner de sociale, politiske og kulturhistoriske omstændigheder omkring kunsten og dens udbredelse og udviklingen af feltet museologi omkring institutionernes historie og praksis, har udstillinger været mødt med en form for reservation og usikkerhed. Kunsthistorikeren Elena Filipovic forklarer udstillingens tvetydighed som forskningsgenstand med dens ontologiske spinkelhed. Udstillingen er:

hverken en stabil, uforanderlig ting, som man kan samle på (som kunsthistoriens sædvanlige objekter er det), eller et klart produkt fra noget enkelt individs hånd (som værende lige så meget bestemt af kunstnerskabte objekter som af kuratoren som ordner disse objekter), absolut ikke autonom, ofte anset for 'bare' at være en ramme, og uigenkaldeligt knyttet til administration og triviel praktik (og derfor antaget som mindre 'ren' og 'kreativ' end kunstværket); dette er nogle af de mulige årsager til, at udstillinger generelt har været så længe om at tiltrække sig opmærksomhed som seriøse forskningsobjekter.<sup>1</sup>

### **Et nyt fokus på udstillingen**

Den valne attitude er tilsyneladende ved at blive afløst af en omfavnelser, hvor udstillingen og det kuratoriske er blevet et ofte anvendt prisme til at se kunsthistorien igennem. Akademiseringen af emnet påbegyndtes i 1990'erne med blandt andet antologien *Thinking about Exhibitions* (red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, 1996), og er rigtig kommet i vælten i de seneste år. Vigtige eksempler inkluderer aktuelle udgivelser som Caroline A. Jones: *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (2017), Anthony Gardner og Charles Green: *Biennials, Triennials, and documenta: Exhibitions that Created Contemporary Art* (2016) og James Voorhies: *Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968* (2017).

*Exhibition histories* flourerer som særligt begreb, ikke mindst i kraft af forlaget Afteralls serie *Exhibition Histories* (2010-). Her udfoldes en række udstillinger hver over en hel bog, hvor minutiøs gengivelse af den synlige udstilling suppleres med gennemgange af tilblivelsesforløb, reception og perspektiver fra nutidens kunsthistorie. De udvalgte udstillinger har ifølge seriens redaktører “interageret med og påvirket kunstnerisk praksis og samtidig fremprovokeret en debat om kunstens betydning i kultur og samfund i mere bred forstand”.<sup>2</sup> Altså er det debatskabende og diskursive i fokus i et udvalg, som daterer sig fra 1957 til 1998, og har et globalt fokus med inklusioner af biennalerne i São Paulo og Havanna, undergrundsudstillinger i sovjettidens Moskva og selvorganiserede kunstfestivaler i Chiang Mai.<sup>3</sup> Også serien *Documents of Contemporary Art* (Whitechapel/MIT Press) om særligt vigtige temaer i samtidskunsten har dedikeret en udgave til temaet “Exhibition” (red. Lucy Steeds, 2014). Som et modsvar til det efterhånden udbredte fokus på kuratorens betydning betoner antologien kunstnernes vigtige rolle i forhold til at tænke og udforme udstillinger. En række internationale tidsskrifter og konferencer har taget temaet op, som eksempelvis *Stedelijk Studies # 2: Exhibition History* (2015) eller *Mousses* serie om kunstnerkuraterede udstillinger ([www.theartistascurator.org](http://www.theartistascurator.org)). Sideløbende har institutionerne selv engageret sig i udforskningen af centrale udstillinger og til tider hele udstillingshistorikken. I 2016 gjorde MoMA et onlinearkiv over alle museets udstillinger fra 1929 til i dag tilgængeligt med fuldt scannede kataloger, værklister og dokumenter.<sup>4</sup> En gestus, der åbner museets historie for udefrakommende og derigennem befæster dets betydning i historieskrivningen. Adskillige museer verden over har fulgt trop. Både gennem forskningsprojekter med fokus på udstillingshistorie som *Pontus Hultén och Moderna Museet* (2015-) ved Moderna Museet i Stockholm og udstillinger, der genbesøger fortidens udstillinger, som *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, London, 2010) og den meget omtalte genskabelse af *When Attitudes Become Form* (Fondazione Prada, Venedig, 2013).

Fortsat må feltet dog beskrives som i sin vorden og karakteriseret af spredte tiltag, hvilket giver sig udslag i en selektiv kunsthistorisk hukommelse i forhold til, hvilke udstillinger der huskes og hvorfor. De fleste af dette nummers behandlede udstillinger er ikke kanoniserede og er i nogle tilfælde decideret glemte, selvom de har fundet sted under stor bevågenhed i en ret nær fortid.

Hvad er så *Exhibition histories*, og hvordan bidrager feltet til at forstå udstillinger som forskningsobjekter? Først må det anføres, at udstillinger er komplekse begivenheder, og at studiet af dem let engagerer kunsthistorie, æstetisk teori, etnografi, sociologi, museologi, for ikke at tale om kuratorisk og kunstnerisk praksis. Det er derfor ikke til at udpege en særlig teori for eller metode

til at udføre *Exhibition histories*. Generelt kan det siges, at *Exhibition histories* foretager studier af konkrete udstillinger og kunstbegivenheder og dækker både en historisk gennemgang af dem og en teoretisk undersøgelse af, hvordan udstillingsmediet producerer viden. Denne vidensproduktion er kompleks og ikke-lineær. Snarere end at betragte udstillingen som en tekst eller et afrundet værk med et kronologisk eller rumligt aflæseligt forløb udvises der eksempelvis i dag interesse for, at udstillinger kan forme labyrintiske narrativer, som genererer subjektive og associative koblinger mellem dets genstande og forstyrrer den orden, der ellers kendetegner forståelsen af dem. Udstillingens historie inviterer med andre ord også til at bedrive, hvad man kan kalde *udstillingsarkæologi*. Udstillinger ligger ikke blot og venter på at blive aflæst af et historisk blik, men må gentolkes i en samtidsoptik.

Proklamationen af *Exhibition histories* med ovennævnte muligheder fremkalder dog også spørgsmål til feltets faktiske substans og formåen. Tilbyder *Exhibition histories* en produktiv ny form for kulturhistorie for studiet af kunst, eller er det en trend som kunsthistorie bedrevet i “kuratorens tidsalder”? “Rewriting or reaffirming the canon”, som *Stedelijk Studies* polemisk spørger, når studierne både kan give fokus til det glemte og udplacerede, men også gentage en fejring af en selektiv kanon af udstillingshistoriens “greatest hits”.<sup>5</sup> Som dedikeret vending mod fortiden er *Exhibition histories* mulig at relatere til den nyere akademiske interesse for det arkiviske og for kulturelle erindringsstudier som del af en større bevægelse hen imod en genlæsning af historien. Men omvendt kan *Exhibition histories* også anskues som en feticherende fiksering af fortiden ned til mindste detalje, når fortidens radikale nybrud *reenactes*.

I dette temanummer søger vi en åbnende kritisk genlæsning af udstillingen. I kraft af udstillingens korte aktualitet og samtidsfortolkende karakter, mener vi, den udgør en særlig kilde til nye forståelser af en given tid og dennes spejling i vores samtid. Vi har ikke tilrettelagt nummeret ud fra én særlig forståelse af *Exhibition histories*, men ser i feltet en mulighed for at belyse glemte sider af kunsthistorien i en tilgang, der både kan inkludere det kunstneriske eksperiment og kontekstens betydning.

### **Udstillinger i et skandinavisk perspektiv**

Et vilkår omkring den hidtidige praksis af *Exhibition histories* er, at de fleste tiltag har udspring i en angloamerikansk kontekst eller i hvert fald ikke beskæftiger sig videre med specifikke “semiperifere” regioner. Inklusionen af enkelte ikkevestlige udstillinger er værdifuld i sig selv, men feltet karakteriseres mere af kosmopolitiske overflyvninger end konsekvente undersøgelser af udstillinger

i stedsspecifikke kontekster. Når udstillingen er betinget af sin kontekst, må de specifikke forhold i denne kontekst være af en vis vigtighed. Så hvad betyder særlige regionale forhold, kunstscener og -miljøer, typer af institutioner og de altid stedsbestemte netværker og dialoger mellem aktører for skabelsen af udstillinger? I dette temanummer har vi sat en skandinavisk ramme for udstillingshistorier. Formålet er både at belyse de enkelte udstillinger med de perspektiver, de hver kaster af sig, og at fokusere på et mere overordnet billede af udstillingsproduktionen i Skandinavien i anden halvdel af det 20. århundrede.

Nummerets bidrag viser mulighederne for at undersøge både glemte og velkendte sider af kunsthistorien på ny gennem studiet af udstillinger. Gennem en sammenligning af udstillingsrækken *Mennesket* (1956-1959), hvor danske grafiske kunstnere foretog en intensiv samtidsbearbejdning gennem fokus på det sårbare menneske, og den internationalt turnerende fotoudstilling *The Family of Man*, der blev vist i København i 1957, analyserer Liza Kaaring, hvordan menneskefiguren var yderst konkret til stede i en periode, som ellers associeres med højmodernistisk abstraktion. De to udstillinger giver ret forskellige billeder af menneskets vilkår mellem optimisme og pessimisme, men finder sted i samme tidsrum og giver os anledning til at undersøge denne tids samtidsfortolkning.

Inger Ellekilde Bonde afdækker udstillingen *Strukturer* (1965), hvor fotografen Keld Helmer Petersen og møbelarkitekten Poul Kjærholm foranstaltede et udstillingsmæssigt genreksperiment, der bragte design og fotografi sammen. Udstillingen var således kunstnerkurateret og viser ifølge Bondes analyse, hvordan tidens nye kunstneriske idéer om minimalisme og primære strukturer fandt vej ind i en nytænkning af design og fotografi midt i dansk designs guldalder.

I Sverige huskes Moderna Museet som det ubetingede pejlemærke for kunstneriske eksperimenter og udstillingsmæssig nytænkning i "rekordårene", som perioden fra 1950'erne frem til 1970'erne her kaldes. Gennem slagordet "den öppna konsten" og visionen om en ny tilgængelighed for kunstmuseet i velfærdssamfundet analyserer Andreas Gedin Moderna Museets kuratoriske virke og sætter udstillinger som *Rörelse i konsten* (1961) og *Hon, en katedral* (1966) i et nyt perspektiv.

Louisiana, som fandt sin kunstneriske profil igennem et nært samarbejde med Moderna Museet, er en velkendt institution i dansk udstillingsammenhæng, men få studier har været gjort af de udstillinger, der faktisk udfoldede sig her. Med udgangspunkt i udstillingen *Pejlinger 66* (1966) åbner Kristian Handberg for en udstillingshistorisk betragtning af Louisianas virke som scene for samtidsfortolkning og internationale kunstmøder. Udstillingen var lanceret

som et tilbagevendende initiativ og blev også vel modtaget, men gled alligevel ud af museets og dansk kunsthistories bevidsthed.

Et andet dynamisk center for udstillingseksperimenter var Lunds konsthall gennem udstillinger som *Le merveilleux moderne: det underbara moderna* (1965) og Pierre Restanys *Superlund: Un panorama du présent: Une philosophie du futur* (1967). Disse udstillinger af international samtidskunst i den lille nordeuropæiske universitetsby undersøges af Katarina Wadstein Macleod som udtryk for en ny cirkulation af kunstneriske idéer mellem center og periferi i tiden, men også som eksempel på hvordan kunstbegivenheder uden for centrene overses i historieskrivningen.

I forhold til traditionel udstillingspraksis kan Fluxus-bevægelsens mangfoldige aktiviteter ses som en form for selvvalgt periferi. Peter van der Meijden stiller skarpt på de komplekse overlap mellem kunstner og kurator i tilfældet Knud Pedersen (1925-2014). Kan vi forstå Fluxus-projekter som kunstnerkuraterede udstillinger, og hvordan foregreb disse eksperimenter udbredte praksisser i nutidens kuratering?

Et eksempel på nutidens kuratoriske arbejde, og hvordan udstillingen aktivt bruges som vidensproduktion, udfoldes i Marie Dufresnes og Michael Kjærs artikel. Skrevet som en dialog mellem museumscurator og forsker gennemgår Dufresne og Kjær kurateringen af udstillingen *Abstrakt Hverdag* (Vejle Kunstmuseum, 2017). Udstillingen var et forsøg på at nylæse abstraktion og synliggøre den abstrakte kunsts nutidige relevans i en udstillingsmæssig ramme. I denne sammenhæng komplementerer artiklen studierne af fortidens udstillinger som en *instant Exhibition History*, der deler dette felts refleksion over tilgangen til et historisk materiale og dets møde med nutiden.

Ud over disse artikler indeholder dette nummer også to anmeldelser/debatindlæg med relation til det udstillingsorienterede tema. Emil Elg debatterer repræsentationen af sorthed i flere teaterstykker samt i bogen *Becoming Animal*, der ledsager udstillingen af samme navn på Den Frie Udstillingsbygning og Museet for Religiøs Kunst i 2018: En omfattende fortolkning af dyreliggørelse på tværs af kunsthistorien skabt af billedkunstner Claus Carstensen og kunsthistoriker Jens Tang Kristensen. Udstillingen *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger* på J.F. Willumsens Museum har også kastet en større publikation af sig, og denne anmelder Hans Dam Christensen her. *Ekkorum* omhandler de samlinger, som Bertel Thorvaldsen (1770-1844), J.F. Willumsen (1863-1958) og Asger Jorn (1914-1973) skabte som møder mellem kunsthistorien og deres egen samtid, og er kurateret af billedkunstner Christian Vind i samarbejde med museumsinspektør Anne Gregersen.

Igennem disse bidrag vil vi med dette nummer af *Periskop* aktivere forståelsen af udstillingen som fænomen og forskningsobjekt i dansk og skandinavisk kunsthistorie. Resultatet kan forhåbentlig være en kunsthistorie, der både husker med kritisk bevidsthed og inspiratorisk gnist.

#### **NOTER**

- 1 Filipovic, 2014, p. 157, [“ambiguous object of study at its best, partly due to the tenuousness of the exhibition – any exhibition’s – ontological ground, no matter who curated it. Neither a stable, immutable, collectible thing (the usual stuff of art history), nor a clear product of any single hand (being, as they are, determined as much by the artist-made objects they comprise as by the curator who organize the said objects); decidedly not autonomous; often deemed ‘merely’ a frame; and irrevocably tied to the mundane pragmatics of administration (thus supposedly less ‘pure’ and ‘creative’ than an artwork): these are some of the reasons that might explain why exhibitions, in general, took so long to gain traction as bonafide objects of study”].
- 2 Steeds, 2013, p. 3, [“The shows under consideration have all responded to and influenced artistic practice whilst provoking debates about the meaning and importance of art within culture and society more broadly”].
- 3 Se: <https://www.afterall.org/books/exhibition.histories> (juni 2018).
- 4 Se: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history> (juni 2018).
- 5 Boersma og van Rossem, 2015.

#### **LITTERATUR**

- Boersma, Linda og Patrick van Rossem: “Rewriting and Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History” *Stedelijk Studies* # 2 “Exhibition Histories”, 2015, <https://www.stedelijkstudies.com/journal/rewriting-or-reaffirming-the-canon-critical-readings-of-exhibition-history/> (juni 2018).
- Filipovic, Elena: “When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator” in Lucy Steeds (red.), *Exhibition (Documents for Contemporary Art)*, MIT Press/Whitechapel Gallery, London, 2014, pp. 156-168.
- Steeds, Lucy (red.): *Making Art Global (Part 2) Magiciens de la Terre (Exhibition Histories)*, Afterall Books, London, 2013.