



# Kunstner, kurator og det midtimellem

## Knud Pedersens biblioteker og museer

I en artikel i *On-Curating* foreslår professor i museologi Dorothée Richter, at man beskriver den rolle, George Maciunas (1931-1978) spillede i forhold til Fluxus, med reference til kuratorrollen:

In retrospect, Maciunas's role as an organiser, arranger, presenter, funds procurer, public relations agent, and namer bears a remarkable resemblance with that of the independent curator, who emerged as a new actor in the cultural field from the 1970s and 80s. In his capacity as Fluxus organiser (and chief ideologist) Maciunas anticipated not only the attribution of creativity, the meaning-giving acts of establishing connections and recontextualisation, but also the authoritative gesture of inscriptions and exclusions. Also, his attempts to subsume as a meta-artist the works of other artists under a single label ("Fluxus") recall the role of a contemporary curator.<sup>1</sup>

Ved første øjekast virker hendes tese kunstig. I sin karriere som Fluxus-impresario har Maciunas kun skabt én udstilling, som en del af den koreansk/amerikanske mediekunstner Nam June Paiks *Exposition of Music – Electronic Television* hos Galerie Parnass i Wuppertal d. 11.-20. marts 1963. Paik stillede galleriets køkken til rådighed, og Maciunas brugte det til at udstille nogle værker, som han ville udgive under navnet Fluxus: Han stillede event-partiturer af George Brecht

<  
[1] Knud Pedersen med *Tilladelse til at rode i Knud Pedersens lommer*, 1977. Foto: *Politiken*, 10.8.1977, 2. sektion, p. 9. Fotograf ukendt. Knud Pedersens privatarkiv, Nærum.

op ad forskellige genstande i rummet, som de knytter sig til, og viste værker af bl.a. Robert Watts og Tomas Schmit.<sup>2</sup> Bortset fra denne ene udstilling var Maciunas dog snarere koncertarrangør, forlægger, designer og iværksætter.

“At udstille” nævnes da heller ikke i Richters opremsning over de aktiviteter, der gør Maciunas til en kurator. I stedet nævner hun organisering, præsentation, fondssøgning og PR, og på et højere abstraktionsniveau hans arbejde med definition af et kunstbegreb, betydningstilskrivning og skabelse af en kontekst. Som hun skriver sidst i citatet, er det rollen som “meta-kunstner”, der gør Maciunas til kurator. Hvad der gør det muligt for hende at nå til denne konklusion, er to bevægelser, der fandt sted i løbet af 1980’erne, nemlig fremkomsten af, hvad den franske sociolog Nathalie Heinich og den østrigske sociolog og historiker Michael Pollak i 1989 kaldte for kuratoren-som-*auteur*, og en ny kunstnerisk praksis, som den canadiske museumsdirektør og antropolog Anthony Shelton karakteriserer som “praxiologi”, eller kunstnerisk brug af kuratoriske midler.

Heinich og Pollaks *auteur*-begreb ligestiller udstillingsmageren og filminstruktøren i den franske *film noir*-tradition. Koblingen bliver til på basis af en påstand om, at begge leverer et produkt, der kan defineres som “an economy of temporary cultural products for mass distribution”. Nok kan en udstilling ikke reproduceres, men den står til rådighed for relokalisering, og de opgaver, de to kulturprodukter fører med sig, overlapper i høj grad. I begge tilfælde drejer det sig om fremstilling af et unikt produkt (dvs. ikke et masseprodukt) af et team ledet af en person, der, afhængigt af situationen, optræder som producent, forfatter, direktør, kurator, skaber eller arkitekt. Overenskomsten ligger derfor i deres position øverst i et hierarki, kombineret med en stadig skiftende rolle. Også ud fra tilblivelsesprocessen ligner film og udstilling ifølge Heinich og Pollak hinanden, da denne i begge tilfælde er præget af “mysterious displacements, alternating frenetic activity and stasis, an indeterminate number of people performing more or less identifiable tasks, a manifestly rigid hierarchy which is oblivious to outsiders, the same atmospheric mixture of urgency and relaxation, vigilance and release, complicity and mutual supervision”.<sup>3</sup> Begrebet om en kurator-som-*auteur* baserer sig derfor på overvejelser om de opgaver og typer for samarbejde, der præger rollen.

Shelton definerer praxiologi i modsætning til en operationel og kritisk museologi. Operationel museologi består af alt det – regler, etik, organisationsstrukturer osv. – der organiserer den institutionaliserede diskurs omkring museer. Kritisk museologi undersøger de fortællinger, diskurser, former for agens og de visuelle og optiske regimer, der styrer den operationelle museologi. Praxiologi placerer sig tættere på kunstverdenen end disse to måder at forholde sig til

kuratorgerningen på. Den kendetegnes af kritisk brug af museernes udstillingspraksis og er en videreføring af den institutionelle kritik, der opstod i kølvandet på konceptkunsten i de sene 1960'ere og de tidlige 1970'ere.<sup>4</sup> Oplagte eksempler er den amerikanske billedkunstner Fred Wilsons kanoniske udstilling *Mining the Museum* (Maryland Historical Society, Baltimore, 4. april 1992-28. februar 1993) eller newyorker-gruppen Group Materials kunstneriske praksis. Hos Wilson er praxiologi en kritisk aktivitet, hos Group Material er det også en måde at forstå udstillingssituationen som en social arena på. Som én af gruppens medlemmer, Julie Ault, skriver, er fordelene ved at arbejde med kuratering som kunstnerisk redskab, at "alle aspekter ved at lave en udstilling – fra flyvsk idé til flyvefærdig ophængning – inkluderer sociale processer og dimensioner", hvilket gør udstillingsarrangering til "en politisk proces, der finder sted i det kulturelle felt".<sup>5</sup> Praxiologi er på samme tid udøvende og politisk, skabende og definerende.

Mellem sig definerer rollen som kurator-som-*auteur* og praxiologien som kunstnerisk praksis et felt midt imellem kuratering og kunstnerisk aktivitet, formidling og værk. Også i Danmark har der været én, der var tidligt aktivt i dette felt, nemlig Knud Pedersen (1925-2014). Pedersen plejede at kalde sig selv for kunstformidler, selvom nogle af hans projekter klart tilstræber sig en status som kunstværk. Modsat Maciunas forsøgte han ikke konsekvent at promovere eller definere en bestemt gruppe, men hans aktiviteter afspillede sig i et lignende grænseområde mellem organisatorisk og kunstnerisk aktivitet. Det er derfor relevant at spørge, om begrebet "udstillingshistorie" giver mulighed for en bedre forståelse af hans aktiviteter, der ellers kan være svære at definere og kontekstualisere.

### **Eksperimentalbiblioteker**

Pedersen har, som Maciunas, kun lagt navn til få projekter, der direkte kan artsbestemmes som udstillinger. En undtagelse er hans udstilling *Staten mod kunsten*, der blev vist på Grindsted Bibliotek i marts 1981. Som forhenværende modstandsmand – Pedersen var med til at grundlægge Churchill-Klubben i Aalborg under Anden Verdenskrig – var udstillingen hans forsøg på at se krigen fra et tysk perspektiv. Et legat fra Kulturministeriet satte ham i stand til at rejse rundt i Tyskland i en måned for at udforske den kunstneriske modstand mod nazisterne. Udstillingen handler om fotografer, der bekæmpede nazi-censuren ved illegalt at dokumentere Nazitysklands sande natur. Billederne blev derefter sendt ikke-fremkaldt til udlandet. Denne praksis blev på udstillingen visualiseret ved at udstille filmruller i et tårn af konservesdåser og ved at lægge sorte kuverter med ufremkaldte negativer parat til de besøgende, der kunne tage dem

med hjem og fremkalde dem selv. Som Pedersen skrev: "Folk får jo ingenting at se på den udstilling. Og jeg synes selv det er noget af det bedste kunst jeg har lavet. Jeg kalder det for mit Guernicabillede over nazismen."<sup>6</sup>

Bemærkelsesværdigt ved dette eksempel er den glidende overgang mellem udstilling og kunst. Den er kendetegnende for hele Pedersens virke. Efter Anden Verdenskrig flyttede Pedersen fra Aalborg til København, hvor han en kort overgang overvejede en karriere som kunstner. Han indså dog hurtigt, at han var mere interesseret i, "hvad man overhovedet skulle bruge kunsten til",<sup>7</sup> og allerede i 1952 manifesterede han sig som kunstformidler med *Byens Billede*. *Byens Billede* bestod af en samling kunstværker og et netværk af staffelier opstillet i det offentlige rum i kommuner rundt omkring i landet, og snart også i Norge og Sverige. Udgangspunktet var ønsket om at give så mange mennesker som muligt adgang til et bredt udsnit af den bedre samtidskunst. En kunstnerkomité bestemte, hvilke værker der skulle udstilles, og i hvilken rækkefølge. I 1955 blev Pedersen selv ejer af *Byens Billede* og gjorde det muligt for privatpersoner at abonnere på *Byens Billede*.

Den komplekse logistik i foretagendet gjorde manglen på et offentligt tilgængeligt udstillingsrum mærkbart. I 1957 bød der sig en mulighed for at gøre noget ved dette, da Københavns Hovedbibliotek forlod Nikolaj Kirke og flyttede til en ny bygning på Kultorvet. Den 15. august 1957 åbnede Kunstbiblioteket sine døre i Nikolaj Kirkes hovedskib. Malerierne var anbragt på flytbare skillevægge. Publikum kunne tegne abonnement ved skranken, hvor Pedersen stod, hvorefter det kostede 3,85 kr. at låne et kunstværk i tre uger. For den pris kunne man låne et figurativt eller et abstrakt billede, en lille lerfigur eller en tonstung gipsskulptur – bare man selv kunne varetage hjemtransporten.

Om disse aktiviteter kan betragtes som udstillinger, og Pedersen som kurator, afhænger i høj grad af den definition, man vælger at benytte. Et godt, bredt favnende udgangspunkt er kunsthistoriker Rune Gades definition af en udstilling i artiklen "Hvad er udstillingsanalyse". Gade skriver, at en udstilling "handler om udvælgelse af genstande, og om en ordning og præsentation af dem i et offentligt tilgængeligt rum", og at den udgør en "kommunikativ akt", der kombinerer semiotik med tingslighed.<sup>8</sup> Ifølge denne definition er *Byens Billede* og Kunstbiblioteket ikke udstillinger, og Pedersen ingen kurator. Hvis der i forbindelse med *Byens Billede* skal udpeges en kurator, er det kunstnerkomitéen; Pedersen stod først og fremmest for den praktiske organisering. Kunstbiblioteket var/er offentligt tilgængeligt, men der var ikke tale om selektering: I de første måneder var Kunstbiblioteket så populært, at Pedersen i al hast måtte finde flere kunstværker til udlån. Enhver kunstner, der havde udstillet på en censureret udstilling, var velkommen.

Som en kommunikativ akt af blandet semiotisk og materiel karakter falder Kunstbiblioteket dog inden for rammerne af Gades definition. De 3,85 kr., Pedersen tog for leje af et kunstværk i tre uger, var fx lig med prisen på en pakke cigaretter. Pedersen havde (næsten) ingen konkurrenter, så han kunne beregne den pris, han ville. Ved at fastsætte prisen til præcis dette beløb siger Pedersen implicit, at kunst burde være lige så lettilgængelig som et populært nydelsesmiddel. Navnet "Kunstbiblioteket" er også signifikant. Selvfølgelig har det faktum, at han overtog Københavns Hovedbiblioteks lokaler, med sagen at gøre, men kombinationen af kunst og bibliotek skaber et betydningsmæssigt grænseområde. For det første siger Pedersen på denne måde, at han ikke synes, at man skal eje kunst, men at den skal være til fri afbenyttelse. For det andet siger han, at han ikke anerkender forskellen mellem billedkunst og litteratur. Selvom han aldrig har påstået, at et maleri og en bog er det samme, opfatter han ikke, med den amerikanske filosof Nelson Goodmans ord, de autografiske og de allografiske kunstarter som skarpt adskilte fra hinanden.<sup>9</sup> Forskellen mellem de to er, at hvert eksemplar af en bog udgør en autentisk instans af værket, mens maleri og værk er identiske, og et maleri derfor ikke kan eksistere i flere eksemplarer. Pedersen flytter fokus fra værk til beskuer og anskueliggør, gennem sin formidlingspraksis, at autenticitet ikke er evig.

Det sidstnævnte aspekt udgjorde ikke en del af idéen med Kunstbiblioteket lige fra starten, men er snarere noget, som Pedersen gradvist begyndte at indse, ikke mindst på grund af sine kontakter med den kunstneriske avantgarde, der bevægede sig i en lignende retning. Et afgørende år er i den forbindelse året 1977, hvor Pedersen bidrog, eller rettere sagt forsøgte at bidrage, til en vandreudstilling med titlen *Image and Words* organiseret af Centro de Arte y Comunicación (CAYC) i Buenos Aires.<sup>10</sup> Hans bidrag, med titlen *Tilladelse til at rode i Knud Pedersens lommer [I]*, bestod af en af hans egne jakker, med lommerne fulde af instrukser, forslag, projekter og objekter. Invitationen var stilet til arkitekter og billedkunstnere. Formålet med udstillingen var at indsamle og vise de tegn, både i ord og billede, disse producenter repræsenterede sig selv og deres omgivelser med. For at gøre bidragene sammenlignelige specificerede organisatorerne et standardformat: Man måtte indsende materiale nok til at fylde to eller fire 50 x 60 cm store paneler, som så ville blive udstillet på fiberplader beskyttet af en plasticplade.

Selvom organisatorerne klart og tydeligt bad om todimensionelt materiale, sendte Pedersen en jakke. Formatet opfyldte heller ikke kravene. Selvom jakken er tæt ved 50 cm bred, er den hele 90 cm høj, 30 cm mere end den specificerede maksimumhøjde på 60 cm. Faktisk ankom jakken aldrig til Argentina. Ifølge



[2]  
Knud Pedersen: *Den nye fantasi*  
("Den firedelte bog"), 1979.  
Foto: Stanis Zolczynski.

invitationen kunne de deltagende aflevere deres materiale hos den lokale argentinske ambassade, som så ville sende det videre, men i én af lommerne på Pedersens jakke findes et brev, der informerer ham om, at Udenrigsministeriet i Argentina ikke vil give tilladelse til forsendelsen. Jakken lå på ambassaden i København i fire år, pakket ind i papir, før den blev sendt tilbage til Pedersen. I dag udgør den en del af Pedersens *Copenhagen Fluxus Archive*, deponeret på Statens Museum for Kunst.

Nu er det ikke så meget selve jakken, det drejer sig om her, som Pedersens tanker i forbindelse med projektet. I 1979 udgav han bogen *Den nye fantasi*, der beskriver indholdet i jakkelommerne [2]. Bogen er i sig selv et værk. Den er opdelt i fire dele, og hver af delene har en titel: "Øverst til venstre", "Øverst til højre", "Nederst til venstre" og "Nederst til højre". Hver af delene har også sit eget ISBN-nummer, og under "fra samme forfatter" nævnes bogens andre tre dele. Som bog er det et socialt objekt: Man skal bruge mindst fire hænder for at læse det. Det er dog også et objekt i mere kunstnerisk forstand, fordi det ligger på en aluminiumsbakke og er pakket ind i plastic som respons på en udtalelse af den tjekkiske Fluxus-kunstner Milan Knížak om, at en bog bedst nydes afkølet: Den kan opbevares i køleskabet.

Pedersen beskriver projektet med jakken ud fra den samme tilbøjelighed til at lade kategorier løbe over i hinanden: En tilbøjelighed, der også kendetegner Kunstbiblioteket. På bogens første side skriver han: "En nålestribet 2-radet jakke med indhold af projekter er afsendt 15. juni med kurerpost via den argentinske ambassade i København til Buenos Aires. Jakken udgør en bogs fysiske omstændigheder. Indholdet kan suppleres eller reduceres fra dag til dag. (...) Projekt: En udstilling arrangeres som en garderobe med frakker, jakker, med tasker og mapper."<sup>11</sup> Pedersens værk var derfor en jakke og en bog på samme tid, og potentielt endnu mere end det: Hvis en garderobe fyldt med jakker/bøger kan betragtes som en udstilling, burde hver jakke/bog også kunne betragtes som et kunstværk. En bog eller et kunstværk består af et antal sammensatte elementer, et bibliotek eller en udstilling fungerer som en skinne, som forskellige komponenter af delelementer kan hænges op i.

I *Den nye fantasi* introducerer Pedersen en lang række forslag til biblioteker. Han introducerer fx sit bidrag til den 13. årlige Festival of the Avant-Garde i New York, den 18. og 19. juni 1977, som et "nødtilstandsbibliotek". Bidraget består af en instruks om at kaste en båndafspiller med et på forhånd optaget skrig ned fra World Trade Centers tag, mens en black box optager det samtidigt. Projektet

til den 11. festival, den 16. november 1974, bliver til et "instantbibliotek": Der skulle afspilles et bånd på Shea Stadion, der bekendtgjorde, at alle genstande på området var tilgængelige for udlån. Et forslag om ikke at lade bøger komme tilbage til et bibliotek efter lån, men at lade den næste låner hente dem hos den forrige, kaldes for et "katapult-bibliotek". På et "syngende bibliotek" kan man bestille sange fra Folkehøjskolens Sangbog over telefonen. Også Kunstbiblioteket er repræsenteret i form af udlånsreglementet.

I en notits med titlen "Eksperimentalbiblioteker", der ikke udgør en del af bogen og formentlig aldrig blev udgivet, forklarer Pedersen meningen med disse forslag. Han skriver:

Der har igennem de seneste år fundet nogle forsøg sted, som har eksperimenteret med bibliotekernes metode og materiale. Forsøgene [...] har nærmest været almene refleksioner over formidlingsproblemer, men ved deres form stiller forsøgene krav om at blive accepteret som skabende aktivitet på linje med et kunstværk fremført gennem andre medier [...]. [D]er peges [...] udelukkende på et enkelt af de nye områder som den nye kunst inviterer aktive skabende mennesker til at arbejde i med de nytænkninger som vor kultur gør så nødvendige.<sup>12</sup>

Selvom han taler om formidlingsproblemer, associerer Pedersen sig her også med den "nye kunst" og dens forsøg på at inddrage "aktive skabende mennesker" i gentænkningen af den vestlige kultur generelt. Han indledte sit virke i 1950'erne med at udvikle nytænkende måder at formidle traditionel kunst på, men begyndte i løbet af 1960'erne og 1970'erne at se sin revision af kunstformidlingen som en slags kunst i sig selv. Ved første øjekast gør det ham til en meta-kunstner, som Richter definerer Maciunas, men hvad der adskiller dem, og hvad der gør, at de herover beskrevne projekter afviger fra Gades definition på en udstilling, er projekternes egenart som forslag. Der er ikke tale om organisering, præsentation eller finansiering, højst om PR. Hvis Pedersen i denne kontekst kan stilles på linje med Maciunas, og hvis han dermed kan kaldes for en kurator i Richters forstand, er det på basis af kreativitetstilskrivning, betydningsdannelse og rekontekstualisering. Hvis Pedersens projekter kvalificerer sig som udstillinger, som Gade forstår dem, er det ikke på grund af deres materielle karakter, men udelukkende, fordi de udgør en kommunikativ handling.



## Københavns Museum for Moderne Kunst

Et godt billede på, hvordan Pedersens forslag fungerer som idé, er historien om Københavns Museum for Moderne Kunst, grundlagt i 1966. Museet begyndte meget beskedent. Pedersen havde brugsretten til et kælderrum under Nikolaj Kirke, hvor han kunne opbevare malerier. Den 1. august 1966 bad han kommunen om lov til at give lånerne adgang til rummet, og det fik han. Præcis en måned senere modtog overborgmester Urban Hansen dog en indbydelse til en fernisering i det samme rum – nu under navnet Københavns Museum for Moderne Kunst og med Pedersens kone, Bodil Riskær Pedersen, som direktør. Den 14. september 1966 kvitterede Hansen med et forbud mod at bruge rummet til udstillingsformål. Malende Kunstneres Sammenslutning brugte kirkens hovedskib til udstillinger, og endnu et udstillingsrum i bygningen, mente kommunen, ville føre til forvirring. Museets første udstilling skulle have været Arthur Køpckes *What is the time?* fra den 15. til og med den 25. september 1966; men Pedersen blev nødt til at aflyse, fordi kommunen truede med opsigelse af hans lejemål [3]. Til *Berlingske Aftenavis* sagde han, at han ville videreføre museet ved at “gøre opmærksom på kunstneriske begivenheder, der kunne foregå hos os eller burde foregå hos os”: Fremover ville han indrykke annoncer i de københavnske dagblade med oplysninger om relevante kunstneriske aktiviteter.<sup>13</sup>

Pedersen holdt, hvad han lovede. Ved forskellige lejligheder indrykkede han i museets navn annoncer om udstillinger, festivaler og lignende. Gradvist udviklede museet sig dog til meget mere end blot en annoncekampagne. Fra den 26. juni 1968 udstillede det fx Fluxus-kunstner Robert Filliou på *Byens Billeders* staffeli i Churchillparken; ikke et bestemt værk, men selve kunstneren, i to måneder, med følgende tekst: “Københavns Museum for Moderne Kunst

### [3]

Meddelelsen om, at Københavns Museum for Moderne Kunst er lukket. Fra venstre til højre Lene og Henning Christiansen, Arthur Køpcke, Bodil Riskær Pedersen, Eric Andersen, ukendt. Fotograf ukendt. Foto fra Knud Pedersen: *Kampen mod borgermusikken*, Kunstbibliotekets Forlag, København, 1968.



henleder opmærksomheden på Robert Filliou, Villefranche-sur-Mer, 26. juni-1. september”. Museet “præsenterede” også værker på andre lokaliteter, fx Eric Andersens *Opus Service*, en maskine, der vekslede fire enkroner til fire andre enkroner, og som fra den 14. august 1967 var opstillet i Studenterforeningens Hus på H.C. Andersens Boulevard i København. Og det var ikke blot kunstværker, der blev udstillet. Museet kunne fx også udstille Systembolaget, med en auktion over Systembolagets propagandamateriale ved Eric Andersen og udkastning af flaskepost til Systembolaget ved hjælp af en blide fra stranden ved Kronborg den 11. september 1976, som formidlingsgreb.<sup>14</sup> Idéen om at udstille ved at annoncere førte også til *Nyhedstjenesten*, en nyhedsudsendelse om kunst, der fra den 1. februar 1967 den 1. og 15. i måneden blev ”udsendt” på Kunstbibliotekets telefonsvarer.

Københavns Museum for Moderne Kunst havde (har) ikke nogen samling, så det kan ikke betragtes som et museum i gængs forstand, og betegnelsen “kunsthall” er for snæver. Det var først og fremmest en ramme, der kunne favne alt, og dets aktivitet bestod snarere i præsentation end udstilling. Kuratering kan man i dette tilfælde kun tale om, hvis man er villig til at udvide begrebet til også at dække over “at stille til rådighed”, og måske udvælgelsen af det rette kommunikationsmedium – hvis det sidste ellers ikke allerede udgjorde en del af selve kunstværket eller blev overladt til en kunstner. Først i 1994 blev det til mere end et konceptuelt museum. I det år godkendte Patentdirektoratet nemlig Pedersens ansøgning om patent på navnet som varemærke under klasse 41 om kunstudstillingsvirksomhed. Museet skrev sig ind i den danske museumshistorie, da det museum, der nu hedder Arken, prøvede at åbne sine døre under navnet Københavns Museum for Moderne Kunst. Pedersen forberedte en stævning, og hans advokat havde flere møder med museet for at komme frem til et forlig. Det første forslag var opstilling af en statue af museets stifter, dvs. Pedersen, i entréen; det andet, at Arken købte rettighederne fra Pedersen, ansatte en kunsthistoriker til at skrive en engelsksproget historie om museet og indstiftede et legat for en kreds af kunstnere, som Pedersen skulle udpege. Under disse omstændigheder var det nemmere for museet i Ishøj at vælge et andet navn.

Inden for den danske museumshistories ramme er episoden ikke mere end en fodnote; en del af forklaringen på, hvorfor Arken hedder Arken. Det er dog ikke museumshistorien, der er i fokus her, men udstillingshistorien. Mere specifikt handler det om spørgsmålet, om det bliver nemmere at beskrive og forstå hybride aktiviteter som Pedersens, når man ser på dem i lyset af udstillingsmediets historie og skiftende definition. Richter antyder, at George Maciunas, som var aktiv fra de sene 1950’ere, bedre kan forstås i lyset af udviklinger i 1970’erne og 1980’erne.

Spørgsmålet er, om dette også gør sig gældende for Pedersen. De udviklinger fra 1980'erne, der blev refereret til indledningsvis, fremkomsten af kuratoren-som-*auteur* og kunstnerisk-praxiologisk brug af kuratoriske midler, forklarer hans aktiviteter i hvert fald delvist. Pedersens redefinering af udstillingsmageri som præsentation og en generel gøren-opmærksom-på er konceptuelt set dog meget mere yderligtgående end Heinichs og Pollaks *auteur*-begreb, mens det i praktisk henseende er meget mere beskedent. For Pedersen er det nok, at hans publikum er bekendt med aktiviteter, der måske finder sted i en helt anden lokalitet. Hvad der er tilbage af det autografiske kunstbegreb i de konceptuelle projekter, han gjorde opmærksom på, skubbes i retning mod det allografiske. Pedersen kan dog heller ikke beskrives som en praxiologisk arbejdende kunstner. Selvom museums-konceptet er en aktiv ingrediens i projektet med Københavns Museum for Moderne Kunst, er hans rolle snarere en facilitators. Han indrykkede annoncer, stillede Kunstbibliotekets telefonsvarer til rådighed, hjalp til med organisering af events osv.

Den figur, der kommer ind i billedet her, er ikke 1980'ernes kurator-som-*auteur* eller 1990'ernes *curator/dictator*; ikke meta-kunstneren, men den servicerende kurator, der også kom frem i 1990'erne. I et tilbageblik på projektet *ARKIPELAG* i Stockholm i 1997 sammenligner den danske kurator Tone O. Nielsen denne rolle med en sportsagents. Hun baserer sig på Cameron Crowes film *Jerry Maguire* (1996) om en sportsagent, der ikke længere vil indgå i en relation med sine klienter, der er "baseret på udnyttelse af og repressiv magtudøvelse på klienten", men vil skabe en relation, der er baseret på "servicering, accept og gensidigt venskab".<sup>15</sup> I Nielsens idealbillede er kurator og kunstner forskellige positioner, men de er ligestillede. Det minder meget om den måde, Pedersen beskriver sin position på. I et brev til Eric Andersen, udateret, men daterbart til 1966, argumenterer Pedersen for, at kunstnerens ændrede position også har indflydelse på kunstformidlerens arbejde og status. Kunstnergerningen, argumenterer Pedersen, består ikke længere udelukkende i skabende aktivitet, men også i udforskning af verden, som den er. Det betyder, at kunstformidleren kan betragte sig selv "som agent for kunstnerne og kunstnerne [...] som agenter for [hans] idéer". Kunstner og kunstformidler arbejder begge to som agenter for kunsten, "eller rettere sagt for den kunstneriske anskuelsesform". Det er stadigvæk kunstnerne, der leverer indholdet, men selve mediet, formidlingen, bliver også vigtigt. Pedersen skriver, at alle har "medarbejderskab i udgivelsen af det blad der hedder kunsten, hvor typograf og chefredaktør og køber af bladet er ligestillede".<sup>16</sup> Hvis kunsten finder sted i den virkelige verden, kan grænsen mellem værk og formidling pludselig ikke længere drages. Værk og formidling

er lige virkelige, så publikum får adgang til værket gennem en konstellation, der opbygges af kunstner og formidler på lige fod, uden at deres rolle behøver at være den samme.

### Det kuratoriske og heterosfæren

Dette opgør med hierarkier – i 1960'erne den skabende kunstner over kuratoren, i 1980'erne kuratoren som meta-kunstner over kunstneren – er ét aspekt. Et andet aspekt er, hvad Pedersen i forbindelse med sine Eksperimentallbiblioteker kaldte for “nytænkning”. Kunst og kuratering, siger han implicit, behøver ikke at holde sig inden for kunstverdenens grænser. Han henviser til et eksperimenterende fluidum, hvor kunst ubemærket kan flyde over i andre samfundsmæssige fænomener. Her er det relevant at inddrage idéen om *the curatorial*, der for alvor bliver omtalt fra de tidlige 2010'ere. Der findes lige så mange definitioner på begrebet, som der er teoretikere, men én af dem, formuleret af den svenske kurator Maria Lind, er særligt vigtig at inddrage i nærværende kontekst; både fordi forfatteren indtager en fremtrædende position i debatten, og fordi hendes udlægning af begrebet *the curatorial* har stor relevans for emnet i denne artikel.

Ifølge Lind kan *the curatorial* forstås på samme måde, som den belgiske politiske teoretiker Chantal Mouffe forstår *the political*. Mouffe skriver i *The Return of the Political* (1993), at “the political cannot be restricted to a certain type of institution, or envisaged as constituting a specific sphere or level of society. It must be conceived as a dimension that is inherent to every human society and that determines our very ontological condition”.<sup>17</sup> *The political* er iboende i ethvert samfund og går forud for hver specifik form for politik. Oversat til kuratering betyder det, at *the curatorial* også er et iboende aspekt i ethvert samfund og går forud for enhver specifik kuratorisk praksis. Ifølge Lind er *the curatorial*, i den tolkning, baseret på menneskelige relationer, der i sig selv er specifikke og historiske, men henviser det til kurateringsgerningens grundlæggende relationelle natur. Mere specifikt omtaler Lind det som “an active catalist, generating twists, turns and tensions – owing much to site specific and context-sensitive practices and even more to various traditions of institutional critique” og “a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors”.<sup>18</sup> *The curatorial* er ikke nogen klart defineret praksis, men snarere en permanent genovervejelse af alle den slags praksisser, og har derfor karakter af en metode.

Arbejdet med *the curatorial* som metode omfatter kritik, redigering, pædagogik, fondssøgning osv., men indbefatter også, med Linds egne ord, aspekter af koreografi, orkestrering og administrativ logik. Ud over opgaver, der også

tidligere ansås som hørende til kuratorens jobpakke, indeholder det altså også aktiviteter, der overskrider grænsen mellem billedkunst og andre kunstformer som dans og musik og andre samfundsmæssige praksisser som administration. *The curatorial*, skriver Lind, er “a more viral presence consisting of signification processes and relationships between objects, people, places, ideas, and so forth, that strives to create friction and push new ideas – to do something other than ‘business as usual’ within and beyond contemporary art”.<sup>19</sup> Uden fast tilknyttet navneord er *the curatorial* en metode, der kan anvendes overalt, hvor der skabes betydning og dannes relationer. Det udgør Gades definition på en udstilling minus det materielle aspekt, og praxiologien uden tilknytning til det specifikt museale.

I en artikel i samme antologi beskriver den østrigske filosof Boris Buden stedet “within and beyond contemporary art”, hvor *the curatorial* placerer sig som en “heterosfære”. Hans udgangspunkt er kuratorens traditionelle rolle som “mellemand”, en rolle, der kommer tæt på Pedersens foretrukne jobbetegnelse som “kunstformidler”. Ifølge Buden er problemet med ordet “mellemand”, at det positionerer de sfærer, vedkommende medierer imellem – kunstproduktion, kunstformidling, kunstkritik, samfundet, kulturen, økonomien, politikken, markedet, kulturarven osv. – som autonome.<sup>20</sup> Det gør kuratoren til en fremmed i kunstnerens verden. I stedet for at tænke i forskellige homogene arbejdsområder eller “homosfærer” foreslår Buden, at man prøver at tænke i én “hetero-sfære” bestående af relationer, der er performative og konstituerende for de fænomener, der inddrages. At rykke ind i heterosfæren betyder at vægte heterogenitet og uforudsigelighed og at gøre oversættelsesprocessen til midtpunktet.<sup>21</sup> Ifølge Buden er det et implicit politisk træk, da idéen om homogenitet under de nutidige omstændigheder udgør mulighedsrammen for alle relationer.

### **Pedersen og udstillingshistorien**

Opererede Pedersen som uafhængig kurator? Som ejer af diverse organisationer – *Byens Billede*, Kunstbiblioteket og senere Københavns Museum for Moderne Kunst – kan det ved første øjekast virke som en grund til at besvare spørgsmålet negativt. Som denne artikel viser, er alt dog afhængigt af den definition, man vælger at benytte. Pedersens aktiviteter må snarere betragtes som implicite forslag end autoritative handlinger. Materielt set indebærer de frem for alt instrumentelle, lavpraktiske organisatoriske opgaver. Først når man begynder at inddrage implikationerne i sine overvejelser, får begreber som “udstilling” og “kurator” en vis relevans. At dette overhovedet kan lade sig gøre, skyldes den retning, kuratorrollen har bevæget sig i, væk fra hvad Shelton kalder for den

praktiske museologi og hen imod en situation, hvor iscenesættelse betragtes som betydningsdannende, og kuratorisk betydningsdannelse anses som værdifuld i sig selv, og ikke blot forstyrrende. Kurateringens betydningsdannende evne blev på sin vis først synlig, da kunstnere begyndte at gøre den til genstand for deres værk og at bruge kuratoriske greb til kritiske formål. Bag disse betragtninger gemmer sig dog et spørgsmål om perspektiv. Hvis man ser udviklingen fra et kuratorisk perspektiv, har det betydningsdannende aspekt fået øget prægnans, men hvis man ser den fra et kunstnerisk perspektiv, har det materielle, lavpraktiske aspekt fået nye anvendelsesmuligheder. Svaret ligger i Budens' tese om homo- og heterosfærer. Påstande om den kuratoriske karakter i Pedersens, eller for den sags skyld Maciunas', aktiviteter og om deres status som meta-kunstnere kan ikke foldes fuldstændig ud uden at tage højde for, at der er tale om en metode snarere end en praksis. Det meta-kunstneriske eller kuratoriske knytter sig ikke så meget til en konventionel, historisk bestemt omgang med genstande som til en holdning over for konventioner og genstande.

Det er også i dette lys, at de gentagne referencer til det politiske, samfundet og gentænkning af politik og samfund skal forstås. I indledningen til bogen *Unoder* (1995) skriver Pedersen, at han "lever et højt upolitisk liv", men også, at han har "benyttet alle de forløbne tyve år til at demonstrere [sin] frihed i forhold til myndighederne omkring sig og alt det, de kan finde på såvel udenrigspolitisk som indenrigspolitisk".<sup>22</sup> Det politiske i hans liv ligger i demonstrationen, og det kuratoriske – eller meta-kunstneriske – i hans formidlingsaktiviteter gør det samme. Hans "eksperimentallbiblioteker" får udsigelsespotentiale, netop fordi de forbliver forslag; de institutioner, han drev, får betydning ud over det rent praktiske, fordi de lægger op til gentænkning af konventioner. Det er ikke et spørgsmål om at slå fast, hvad der gør dem til kuratering eller kunst, men om at prøve at gennemskue, hvordan de lægger op til en redefinerings af værk og udstilling, kunst og formidling. I mødet mellem organisatorisk aktivitet og kuratering forstået som homosfærer opstår kun et delvist svar på spørgsmålet om denne aktivitetens kuratoriske karakter. Et mere fyldestgørende svar findes i en heterosfære, betragtet som konstant under opståen, mens der knyttes relationer mellem kunst, konceptualisering, formidling, definerings og meget mere. Nyere forståelser af udstillingsmediets egenart gør dette synligt, men kun når man også tager kendsgerningerne i betragtning. At indlejre hybride aktiviteter, der indbefatter noget, der kan betragtes som kuratering, i udstillingshistorien, er ikke nok. Udfordringen er at se bort fra begreber som "kunst" og "udstilling" og at fokusere på den sociale proces i stedet for.

---

## ABSTRACT

Taking as its point of departure a claim by German gallery studies scholar Dorothée Richter to the effect that the organisational activities of Fluxus impresario George Maciunas can be understood as curating, the article explores similar activities by Danish art mediator Knud Pedersen (1925-2014) in order to test whether the notion of curating can be used as a key to such hybrid activities more generally. It describes Pedersen's organisations *Picture of the City* (1952-present) and *Art Library* (1957-present), and a number of more conceptual projects such as *Copenhagen Museum of Modern Art* (1966/1994-present) and *Permission to Rummage in Knud Pedersen's Pockets* (1977). These are discussed in the light of the notions of the curator-as-*auteur*, praxiology, the curatorial and the heterosphere in order to fix the conditions under which they may be relevantly discussed as cases of curation.

---

## NOTER

- 1 Richter, 2013, pp. 52f.
- 2 George Maciunas i et udateret brev til Emmett Williams, Getty Research Center, Los Angeles. Han nævner Schmits *Poems* (objekter i en væske i glaskrucker), Watts' *Hospital Event*, et foto af en kvindefigur med knaldhætter på, som man skal slå på med en hammer, og George Brechts *Table* og *Position*. Partituret til *Table* består af instruksene "on a white table", partituret til *Position* består af instruksene "an insect nearby". Et fotografi af udstillingen viser en glaskrukke på et bord; muligvis indeholdt den et insekt.
- 3 Heinich og Pollak, 1996, pp. 239f.
- 4 Sheldon, 2013, pp. 7f.
- 5 Ault, 2011 (2002), p. 123.
- 6 Pedersen, 1986 (1981), p. 21.
- 7 Pedersen, 1968, p. 18.
- 8 Gade, 2006, pp. 17f.
- 9 Se Goodman, Nelson: *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis/New York/Kansas City, 1968.
- 10 Engelsksproget invitation den 15. september 1976 og spansksproget invitation den 11. maj 1977, oversigt over deltagende kunstnere indeholdende Pedersens navn den 27. december 1977, Copenhagen Fluxus Archive no. 4127, Statens Museum for Kunst.
- 11 Pedersen, 1979, p. 1.
- 12 Pedersen, u.å., p. 1.
- 13 Anon.: "Kunstmuseum fortsætter på trods af lukning", *Berlingske Aftenavis*, 8.10.1966.
- 14 For en detaljeret beskrivelse af projektet, se Meijden, 2017.
- 15 Nielsen, 1999, p. 497.
- 16 Knud Pedersen til Eric Andersen, u.å. [efter d. 5. marts 1966], Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Bequest, Museum of Modern Art, New York City.
- 17 Mouffe, 1993, p. 4.
- 18 Lind, 2012, p. 12.
- 19 Lind, 2012, pp. 19f.

- 20 Buden, 2012, p. 35.  
21 Buden, 2012, p. 37.  
22 Pedersen, 1995, pp. 11f.

## LITTERATUR

- Ault, Julie: "Udstilling som politisk rum" in Sanne Kofod Olsen, Malene Vest Hansen, Lotte Juul Petersen og Malene Natasha Ratcliffe (red.), *Kuratering af samtidskunst*, Museet for Samtidskunst, Roskilde, 2011.
- Buden, Boris: "Towards the Heterosphere: Curator as Translator" in Maria Lind (red.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Sternberg Press, Berlin, 2012.
- Gade, Rune: "Hvad er udstillingsanalyse? Bidrag til diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunststillinger" in Elisabeth Bodin og Johanna Lassenius (red.), *Udstillinger: mellem fokus og flimmer*, Multivers, København, 2006.
- Heinich, Nathalie og Michael Pollak: "From Museum Curator to Exhibition auteur: inventing a singular position" in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London/New York, 1996.
- Lind, Maria: "The Curatorial", *Artforum*, oktober 2009.
- Lind, Maria: "Performing the Curatorial: An Introduction" in Maria Lind (red.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Sternberg Press, Berlin, 2012.
- Meijden, Peter van der: "Flaskepost til Systembolaget", *Perspective*, august 2017, pp. 1-21, <http://perspective.smk.dk/flaskepost-til-systembolaget>.
- Mouffe, Chantal: *The Return of the Political*, Verso, London/New York, 1993.
- Nielsen, Tone O.: "White Loop – eller at føje forrummet til templet. Overvejelser om kuratorisk magt og kunstner-kurator-forholdet" in Anders Michelsen, Hans Dam Christensen og Jacob Wamberg (red.), *Kunstteori: Positioner i nutidig kunstdebat*, Borgens Forlag, København, 1999.
- Pedersen, Knud: "Eksperimentalbiblioteker", u.å, 6 sider, Knud Pedersens privatarkiv, Nærum.
- Pedersen, Knud: *Kampen mod borgermusikken*, Kunstbibliotekets Forlag, København, 1968.
- Pedersen, Knud: *Den nye fantasi, Pedersens tilværelse 3. del*, Sixtus, København, 1979.
- Pedersen, Knud: brev til Magnús Pálsson, u.å. [1981] in Magnús Pálsson (red.), *Mob Shop Dummy*, Hong Kong Press, Göteborg, 1986.
- Pedersen, Knud: *Unoder*, Borgen, København, 1995.
- Richter, Dorothée: "Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?", *On-Curating*, nr. 19, juni 2013.
- Shelton, Anthony: "Critical Museology: A Manifesto", *Museum Worlds: Advances in Research*, nr. 1, 2013.