



Kunstkritik og institutionskritik i x-rummet

Hen over Robert Smithsons *Eight-Part-Piece (Cayuga Salt Mine Project)* (1969) havde Haim Steinbach i 2013-14 sirligt arrangeret en række kitschede salt- og peberbøsser på en glashylde [1]. Sammen med bl.a. Wilhelm Bendz' portræt af *Familien Waagepetersen* (1830) og *Fastens strid med fastelavn* (ca. 1550-60) af Pieter Bruegel d.Æ. indgik de i udstillingen *The Window* i x-rummet på Statens Museum for Kunst (SMK). Året efter var det Henrik Olesen, der inddrog nogle af museets egne værker i en kuratering af x-rummet; her var eksempelvis Kristian Zahrtmanns *Dronning Sophie Amalies død* (1882) taget ud af sin ramme og hængt op i en kaotisk orden af malerier, skulpturer, bøger, arkivalier og videoværker i udstillingen *Afsked med forældrene* (2014) [2]. Således indgik nogle af SMK's hovedværker i udstillinger, der også samtidig fungerede som installationer eller performative udsagn, i både velkendte og helt nye sammenhænge: Hvor *The Window* var en leg med modernismens ordentlighed og overskuelighed, så konnoterede *Afsked med forældrene* snarere renæssancens kunstkamre eller *wunderkamre*.

Fokus for denne artikel er netop Olesens og Steinbachs to udstillinger, der blev vist på SMK som en del af en ny udstillingsrække, som med førsteinspektør og ansvarlig for udstillingerne Marianne Torps ord skulle være med til at stille fundamentale spørgsmål til museet. I et interview udtalte hun: "Vi vil gerne synliggøre vores refleksion over den autoritet, vi forvalter. Hvad er det for en konstruktion, som vi baserer vores udstillingsvirksomhed og indsamling på?" (Holm 2013). Steinbachs og Olesens udstillinger kan med andre ord opfattes som en slags svar eller respons på Torps spørgsmål; men i stedet for kun at se

<

[1] Haim Steinbach: *The Window*, 2013. Statens Museum for Kunst. Foto: Anders Sune Berg.



[2] Henrik Olesen:
Afsked med forældrene, 2014).
Statens Museum for Kunst.
Foto: Anders Sune Berg.

på, *hvordan* dette svar tog sig ud, så vil denne artikel fokusere på, hvordan de “institutionskritiske” udstillinger blev opfattet og diskuteret af en anden kritisk praksis – nemlig af kunstkritikken.

Dette skal ikke forstås sådan, at kunstkritikken og institutionskritikken nødvendigvis skal betragtes som to adskilte sfærer. I stedet fungerer de i denne artikel som forskellige former for kritiske stemmer, der på hver deres måde og i hver deres medie kan påpege og diskutere forventninger til museer som SMK i det 21. århundrede.¹ Særligt vil jeg i artiklen fokusere på, hvilke affekter der kan læses ud af mødet mellem institutionskritik og kunstkritik: kedsomhed, interesse, provokation osv. For hvad er det for et affektivt rum, der skabes i x-rummet med Olesens og Steinbachs udstillinger, og hvordan bliver disse (kritiske) affekter læst og brugt i kunstkritikken? Er det muligt at se konturerne af en debat om nationalgalleriets rolle i det 21. århundrede ved at læse disse (affektive) kritikker sammen?

Denne artikel vil således ikke udfolde en større teoretisk diskussion af kritik som begreb eller af kunstkritikkens rolle (eller krise) i dag,² men fokusere på det specifikke møde mellem museum, institutionskritik og kunstkritik i og omkring de to udstillinger.

(Post?)institutionskritik

Den institutionskritiske genealogi omfatter for det meste amerikansk situerede kunstnere som Hans Haackes, Louise Lawlers, Fred Wilsons og Andrea Frasers praksisser (se fx González 2008, 66-67; Rogoff 2005, 118; Petersen 2014, 113 ff.). Haacke arbejdede med forbindelsen mellem museer og økonomisk og politisk magt i et værk som *MoMA Poll* (1970), hvor han installerede en afstemning i MoMA's foyer med spørgsmålet "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?". Nelson Rockefeller var en vigtig donor og bestyrelsesmedlem på MoMA, og afstemningen forbandt derigennem politiske og museale institutioner. Andre institutionskritiske kunstnere som Lawler, Wilson og Fraser problematiserede ikke bare museerne som magtinstitutioner i sig selv, men udvidede kritikken til at fokusere på magt generelt. Som i eksempelvis Lawlers fotografier af kunstværkers omgivelser, som peger på, hvordan kunst skabes gennem præsentation (Deutsche 2009). Jennifer A. González peger på, hvordan begrebet institutionskritik er "a useful term that indicates the detailed analysis of networks of power and systems of representation the artists perform in order to reveal the cultural mechanisms at play in the museums [...]" (González 2008, 67). Institutionskritikken er med andre ord blevet kædet sammen med et formål om at "analysere" og "afsløre" museerne som magtfulde – og hvordan magt arbejder generelt.

Olesens og Steinbachs udstillinger ligger i forlængelse af institutionskritikken, forstået på den måde, at de forholder sig til museets samling. Men de ligger også *efter* institutionskritikken, på et tidspunkt, hvor museer som SMK er begyndt at reflektere over kritikken. Det er samlingsinterventioner, der ikke er eksplícitte om et bestemt formål såsom at "afsløre" institutionen, men som er langt mere uartikulerede omkring deres intention. Jeg mener derfor, at udstillinger som disse i højere grad skal betragtes i forlængelse af Eve Kosofsky Sedgwicks skelnen mellem paranoide og reparative³ læsninger (Sedgwick 2003). Hvor den paranoide kritiker afdækker og afslører skjult vold og magt, så tillader den reparative kritiker sig at skabe et samlende hele og at tro på en ny, bedre fremtid. Især læser jeg en form for pragmatisme ud af Sedgwicks reparative begreb, som jeg finder særlig brugbar i forbindelse med kuratering og museer. Som sådan mener jeg nemlig, at de to udstillinger kan læses som pragmatisk orienterede forslag til, hvordan museer *kunne* tænkes, *kunne* kurateres – en tænkning og en kuratering, der ligger i forlængelse af museets mere klassiske udstillingskuratering, men som også adskiller sig fra denne, idet den er så eksplicit personlig, med et tydeligt kunstnersubjekt som afsender. Derfor er det heller ikke kritik i en mere

traditionel forstand – den paranoide – jeg kigger efter i disse udstillinger, men de affekter, som deres reparative tilgang til museumsrummet skaber.

Min undersøgelse ligger i tråd med Camilla Jalvings undersøgelser af deltageskultur og affekt, hvor hun bl.a. spørger: “How can the practice of art inform [...] the practice of making exhibitions? How can it not only create, but also inspire the art institution to create a framework for intense and affective encounters?” (Jalving 2017, 127). Men hvor Jalving fokuserer på mere “højintense” affekter, så er jeg her interesseret i mere “lavfrekvente” og “negative” affekter såsom kedsomhed. Affekter, der, som jeg vil vende tilbage til sidst i artiklen, alle sammen peger hen imod oplevelsen af museet som “interessant” – med de udfordringer, denne æstetiske kategori måske og måske ikke giver. Foruden Sedgwick er denne artikel således også skrevet ud fra Sianne Ngais teoretiske arbejde med “grimme følelser” (Ngai 2007).

Pragmatisk (selv)kritik

I 2013 lancerede SMK en 3-årig udstillingsrække i x-rummet, der satte museet, dets samlinger og (magt)strukturer i fokus gennem at invitere forskellige kunstnere til at overtage og indtage rummet for eksperimenterende samtidskunst. Særligt de tre første udstillinger, Haim Steinbachs *The Window* (2013-14), Henrik Olesens *Afsked med forældrene* (2014) og Laura Limas *Den nøgne magiker* (2015), blev af de danske kunstkritikere læst ind i en institutionskritisk ramme i tråd med SMK's og kunstnernes egen formidling af udstillingerne.⁴ Der var (og er) ifølge Marianne Torp en interesse i museumsinstitutionen, der dels kom fra museet selv, dels kom fra kunstnerne: “[...] der er et sammenfald af interesser mellem kunstnerne og institutionen, om hvad man måske kunne kalde en post-institutionskritisk interesse for nogle af de mere formelle rammer, som eksisterer omkring værket på kunstinstitutionen” (Holm 2013).

Også efterfølgende udstillinger i x-rummet såsom Nairy Baghramians *SÅ LÆNGE DET VARER** (2017-18), hvis skrøbelige, installatoriske strukturer på samme tid stod som et billede på en museumsinstitution under økonomisk pres⁵ og et billede på kunstværkers forgængelighed ved siden af museets massive mure, kan læses i forlængelse af disse (selv)kritiske institutionsundersøgelser [3]. Når jeg alligevel har valgt kun at fokusere på Steinbachs og Olesens udstillinger, er det af to simple årsager: Dels ville det være for omfattende i en artikel af denne længde at udfolde et flerårigt udstillingsprogram, dels er det de to eneste udstillinger, hvori der indgik værker fra museets samling.

Jeg betragter således brugen af museets egne værker som helt centralt i forhold til institutionskritikken, fordi jeg mener, at det er gennem netop *brugen*

af værkerne, at kritikken bliver praktisk i stedet for “kun” at være ideologisk. Gennem det at reorganisere og ophænge samlingens værker, så bliver det en stedsspecifik intervention i samlingen, der kan diskuteres som et muligt bud på, hvordan museet *også kunne* kuratere. Det er med andre ord centralt for mig at understrege museet som fysisk sted med en samling af materielle, fysiske værker – og kuratering som en slags materiel tænkning eller en tænkning gennem værker og objekter, snarere end en teoretisk idé (Basu og Macdonald 2007; Basu 2017; Basu og De Jong 2016). Samtidig skal Steinbachs såvel som Olesens æstetiske præg på udstillingerne selvfølgelig heller ikke overses i denne understregning af det praktiske. Som Torp understreger, så er det netop pga. kunstnerens æstetik og virke som netop kunstnere, at de er inviteret:



[3] Nairy Baghramian: *SÅ LÆNGE DET VARER**, 2017. Statens Museum for Kunst. Foto: Frida Gregersen.

Det er jo ikke sådan, at folk skal gå ind og tænke: “nøj, de tænker godt nok over sig selv her på museet”. Det er ikke det, der er budskabet. Udstillingerne skal først og fremmest være interessante i sig selv og det er selvfølgelig det, som er det bærende. Til enhver tid er det jo værket og det æstetiske og det idémæssige, som er det centrale, og som meget gerne skulle overskinne, hvad der end måtte være af kuratoriske rammer. (Holm 2013)

Museets (selvkritiske) rammesætning om udstillingerne er vigtig at have med, fordi den understreger, hvilken rolle kunstnerne er blevet inviteret til at have: først og fremmest gode samtidskunstnere med frie rammer, sekundært inden for en kuratorisk idé om at nytænke museet og dets samlinger. Ud over at dette for Olesen og Steinbach indebar at arbejde med museets samling, så er det en rammesætning, som flere af anmeldelserne, som jeg nu vil vende mig mod, tager op.

Display og publikum

“Ultrakort kan et museum beskrives som et officielt sted, der indsamler og formidler udvalgte og for det meste værdifulde genstande til glæde for sit ople-

[4] Haim Steinbach:
The Window, 2013.
Statens Museum for Kunst.
Foto: Anders Sune Berg.



velseshungrende publikum” (Hornung 2014). Sådan begynder Peter Michael Hornung sin anmeldelse af *The Window* i *Politiken* og understreger gennem adjektiverne “værdifulde” og “oplevelseshungrende” vigtigheden af to helt fundamentale funktioner i museumsrummet: det at vise *noget for nogen*.⁶

Førend jeg vender tilbage til det oplevelseshungrende publikum, er det væsentligt at se på, hvordan Steinbach havde grebet denne fremvisning – eller det, der med kunstnerens egne ord bliver kaldt for “display” i formidlingsmaterialet (Torp 2013, 4) – an. I det i øvrigt hvidmalede x-rummet havde Steinbach valgt at opføre en række midlertidige skillevægge; men som en dekonstrueret konstruktion (eller et byggeri under opførelse) var stålskeletterne i de fleste af disse vægge stadig åbne, ligesom gipsvæggene forblev rå. På nogle af de faste udstillingsvægge var der hængt værker, som Steinbach havde udvalgt fra SMK’s samling. En række værker, der, som Toke Lykkeberg beskrev det i *Kunstkritikk*, var “en præsentation af museets *highlights* fra forskellige perioder” (Lykkeberg 2013). Et centralt værk i udstillingen var Henri Matisse’s maleri af et åbent vindue med en violinkasse [4]. Et vindue, der spejledes i udstillingens titel såvel som i et skævt placeret vindue ved x-rummets gulv.⁷ Denne forbindelse mellem de forskellige vinduer viser meget fint, hvordan kurateringen var spændt ud mellem virkeligheden og kunstens gengivelse af denne virkelighed, mellem arkitekturen og de objekter, den indrammede.

Således fremstod udstillingsarkitekturen som en hvid, modernistisk kube (O’Doherty 1999), men dog en kube, der pegede på sin egen (de)konstruktion. På samme måde var de udstillede værker i udstillingen ikke kun museumsværker,



[5] Haim Steinbach:
The Window, 2013.
Statens Museum for Kunst.
Foto: Anders Sune Berg.

for på en af stålkonstruktionerne var der installeret en glashylde med salt- og peberbøsser, der var lånt gennem museets ansatte, og som spejlede saltkrystalbunkerne i Robert Smithsons allerede nævnte værk fra samlingen.

Æstetikken i *The Window* lå som sådan ikke langt fra den udstillingsæstetik, man finder i SMK's faste samling af moderne kunst og samtidskunst, hvor væggene ligeledes er malet hvide, og der er god plads omkring værkerne. Ser man bort fra de bare stålskeletter og valget af at lade en Henri Laurens-skulptur blive udstillet på et bord fra museets magasiner **[5]** (der derved stod som en skulptur i sig selv, snarere end en mærkværdig sokkel), så var der i Steinbachs udstilling en næsten tør gentagelse af det, museet allerede gør. Det, der var anderledes i selve kurateringen, var primært, at der var hentet masseproducerede objekter ind, og at arkitekturkonstruktionerne blev tydeliggjort. Fra placeringen af værkerne til rummets opbygning var udstillingens spejling af museets faste samlinger kun ganske subtil.

En anden væsentlig forskel fra museets faste samlinger var, at Steinbachs kuratering ikke fulgte nogen kronologi, men lod C.N. Gijsbrechts (1657-83) møde eksempelvis Pablo Picasso (1881-1973) og nogle af Steinbachs egne værker. Også andre former for mere "traditionel" styring af museumsoplevelsen var fravæ-

rende, såsom formidlingstekster eller skilte ved de enkelte værker. I stedet var der en samlet formidlingstekst i en (gratis) udstillingsbrochure, hvori også værkoplysningerne var at finde. Selvom den dekonstruerede arkitektur på den ene side viste sin egen konstruktion og udstillingens kontekst, så stod værkerne i selve udstillingsrummet således kontekstløse som rene, æstetiske objekter. De var simpelthen bare til stede som materielle objekter.

Her kan vi vende tilbage til Hornungs anmeldelse af udstillingen, for ifølge ham var der i disse subtile ordningsprincipper ikke noget, der for alvor kunne stille de "oplevelseshungrende" publikummers sult. Det på trods af, at nogle af de største af museets highlights var at finde i udstillingen:

Steinbach vil gerne have os til at stoppe op, studse og tænke over, hvordan man i et museumsmiljø kan skabe en forbindelse mellem udvalgte objekter. Eller tænke over, hvordan man vælger objekter, der har en indbyrdes forbindelse. Det tror jeg ikke, at mange besøgende når at tænke over. De går lidt for hurtigt videre, måske fordi de ikke forstår rækkevidden af det, de ser, eller måske fordi de ikke synes, at det, de ser, tager sig særligt sensationelt ud. Det gør det heller ikke her. For Steinbach taler ikke højt. (Hornung 2014)

Der er altså to implikationer i Hornungs anmeldelse af udstillingen: Den er for kedelig og/eller den er for uforståelig. Men hvad er det for et publikum, der her tales om? Hornung kommer ikke nærmere ind på en publikumsdefinition – om end der synes at være en skelnen mellem anmeldersubjektet, der giver sig tid til at tænke over udstillingen for at kunne skrive om den, og et mere generelt publikum, der ikke tager sig denne tid. Trods denne lidt vage publikumsdefinition påpeger anmeldelsen et væsentligt aspekt ved museumsbesøget: Museet *kan* betragtes som et kedeligt rum, der misforstår eller ignorerer sine besøgendes behov for en god (altså en sjov eller i hvert fald *spændende*) oplevelse. Det er i hvert fald det, der sker i Steinbachs udstilling ifølge Hornung.

Lykkeberg har derimod en række overvejelser om forskellige publikummer med forskellige engagementer og følelser på spil i forhold til udstillingen: Der er kunstneren selv, Steinbach, der fremstår som en form for publikum eller offentlighed til museets samling, idet han er en *liker* af forskellige highlights. Dernæst er der et informeret kunstpublikum, dem, der kender de forskellige highlights, men som måske ikke *liker* det samme som kunstneren, der har lavet en udstilling, "[...] der umiddelbart ligner, hvad kunsteliten i sit mørkeste hjørne vil forkaste som kulturindustri" (Lykkeberg 2013). Sidst, men ikke mindst er der det publikum, som allerede kender til institutionskritiske praksisser på andre museer, og

som forholder sig til et aktualitetskriterie. Efter at have indsat udstillingen i en kuratorisk/historisk kontekst, hvor udstillingen placeres som inspireret af og efterfølgende MoMA's udstillingsrække *Artist's Choice*, der begyndte i 1989, konkluderer Lykkeberg nemlig, at x-rummet er "tamt". Her synes x-rummet som sted og idé at flyde sammen med Steinbachs udstilling. Væsentligst er det dog, at Hornung og Lykkeberg gennem to forskellige kritiske positioner når frem til nogenlunde samme konklusion: at Steinbachs udstilling var kedelig – enten pga. sin uaktualitet eller pga. sin æstetiske tilbageholdenhed, eller måske begge dele.

Gavin Butt spørger i bogen *After Criticism*: "For what of critical culture if it comes increasingly and narrowly to serve the interests of the market? What happens to the traditional image of the critic as arbiter of judgment as he or she is reduced to a mere consumer advocate – advising us only where, or even *whether*, to spend our money?" (Butt 2005, 2). Hvis jeg her skal læse de to anmeldelser som andet end en forbrugervenlig advarsel mod et i bedste fald begivenhedsløst udstillingsbesøg, så peger de på, hvordan Steinbachs udstilling måske kan ses som et bud på, hvad museer egentlig er og gør, når al oplevelse er skrællet væk: De udstiller highlights med forsigtige forbindelser imellem. Som sådan er museets kerne måske netop ikke det sensationelle *eller* det belærende, formidlende og dannende, men derimod det virkelig kedelige.

Men kan det kedelige, det "flade" eller "tamme", kun forstås i en negativ forstand? Eller kan Steinbachs udstilling i stedet læses som en pause fra museet som oplevelsesrum, jf. Hornungs bemærkning? Som et forsøg på at se noget positivt i det begivenhedsløse og uaktuelle – i de displays, hvor det netop er værkernes æstetik og indbyrdes forhold, der får mulighed for at komme til udtryk, om end det bliver på bekostning af en (anden) virkelighed og et (andet) publikum, der måske ikke finder det lige så interessant?

Sianne Ngai påpeger i sin udfoldelse af "det interessante" som begreb, hvordan det er en ambivalent affekt, idet den implicerer både kedsomhed og interesse (Ngai 2015). "Interessant" er da også et ord, der går igen i mange af anmeldelserne af x-rummets udstillinger, og som jeg vender tilbage til i det følgende afsnit om Henrik Olesens udstilling. Ifølge Ngai er det ikke tilfældigt, at "det interessante" er et gennemgående begreb i kritikken, idet affekten netop er knyttet tæt til idéen om smagsdommen:

Diachronic and informational, forensic and dialogic: the aesthetic of the interesting has the capacity to produce new knowledge. [...] all contemporary criticism is thus, in some sense, an implicit provision of evidence for why the

object that the critic has chosen to talk about is interesting (which can be for “innumerable” reasons, as Henry James reminds us, including ones grounded in feelings of ambivalence and dislike). (Ngai 2015, 171)

Hverken Lykkeberg eller Hornung kalder direkte *The Window* for interessant, men dog kommer der ud af den trivialitet, som de finder i udstillingen, alligevel en form for vidensproduktion, idet det er denne og ikke en anden udstilling, der er skrevet om. Det er gennem (kritikken af) denne og ikke en anden udstilling, at jeg får mulighed for at reflektere over museet som et begivenheds(løst) rum. Olesens udstilling blev derimod omtalt som interessant af flere anmeldere, og selvom det kuratoriske greb i x-rummet grundlæggende var det samme som i Steinbachs – at udstille museets værker ved siden af andre værker og objekter, men i forholdsvis traditionelle displays – så var udtrykket og indtrykkene her meget anderledes.

Identiteter og identifikationer

‘Afsked med forældrene’

Værker, Lister, Navne, Billede, Tekst, Lyd,

fra Private Samlinger, fra Offentlige Samlinger, Originaler, Kopier,
Forfalskninger

Kurateret af

Henrik Olesen

Daniel Buchholz

Christopher Müller

Sådan beskrives Henrik Olesens *Afsked med forældrene* i udstillingsguiden (Olesen, Müller og Buchholz 2014, 3). Her får man indtryk af de mange forskellige former for objekter, værker og medier, der var udstillet side om side, på gulv, i montrere og på væg [5]. Ligeledes understreges samarbejdet i kurateringen mellem Olesen og hans venner, samarbejdspartnere og gallerister Buchholz og Müller.

Fra SMK’s samling havde Olesen udvalgt otte værker, og ligesom i Steinbachs udstilling var der – om end værkudvalget var et andet – ligeledes tale om mere



[6] Henrik Olesen: *Afsked med forældrene*, 2014. Statens Museum for Kunst. Foto: Anders Sune Berg.

eller mindre kendte kunstnere. Eksempelvis var Kristian Zahrtmanns *Dronning Sophie Amalies død* taget ud af sin ramme og installeret i en slags salonophængning over Judith Hopfs betonfår på skrøbelige metalben, der senere blev erhvervet af museet [6]. På samme måde som i Steinbachs udstilling var der ikke tydelige didaktiske sammenhænge i udstillingsprincipperne, og på mange måder fremstod udstillingen som et slags studerekammer eller kunstkammer, hvor viden er noget, der bliver produceret, snarere end at være noget, der bliver vist frem.

I brochuren blev afskedsprocesser (jf. udstillingstitlen) og identitetsskabelse rammesat som samlingspunkt for disse forskellige forbindelser og sammenhænge i udstillingen:

Ved at adressere de afgørende øjeblikke i konstruktionen af en identitet samler denne udstilling en mængde meget forskellige kunstnere, stemmer og materialer [...] Disse kunstneriske udsagn følger forskellige narrative tråde omkring afskedsprocessen: fra familie, institutioner og fængsel til økuller, landskab, eventyr, trompe l'oeil, seksualitet og portrætter. (Olesen, Müller og Buchholz 2014, 3)

Som sådan var der ikke i udstillingen tale om én afsked eller én form for forældre – som citatet peger på, så var der flere åbne læsningsmuligheder, end der var svar. Læser man anmeldelserne af udstillingen, så var der to primære tråde, der her blev taget op: identitetstematikken og kurateringen. I *Information* beskrev Rune Gade eksempelvis begejstret udstillingen som en utraditionel præsentation,

“som har ikke så lidt af raritetskabinettets sammenstuede fascinationspotentialer i sig” (Gade 2014, 18). Også Mette Sandbye og Cecilie Høgsbro Østergaard, hvis anmelders fokus ellers primært var på identitet, understreger det positive i den vildledende kuratering: “Det er en udstilling, som kan erfares på mange niveauer. [...] Også ikke-homoseksuelle forbilleder som Albert Mertz er med, ligesom andre ‘moddiskurser’ om etnicitet, mental normalitet versus vanvid og mange andre perspektiver flyder frit rundt i denne inviterende, morsomme og inspirerende udstilling,” skriver Sandbye (Sandbye 2014, 7). Høgsbro Østergaard beskriver en lignende vending fra én diskurs i udstillingen til en anden:

At iagttage fællesskaber, som man ikke rigtig er en indforstået del af, kan af samme grund blive lidt trættende i længden. Hvis man som tilskuer på *Abandon the Parents* bliver lidt træt af at se andres familie billeder og føler sig ufrivilligt buret inde i et “udenfor”, f.eks. i en kedelig og unuanceret heteronormativ identitet, er der heldigvis andre måder at opleve udstillingen på. (Høgsbro Østergaard 2014)

Det, der bliver læst positivt i disse tre anmeldelser, er med andre ord netop det, at der ikke er én bestemt vej gennem udstillingen. Men samtidig producerer udstillingen, som det fremgår af Høgsbro Østergaards og Sandbyes anmeldelser, en ambivalens mellem noget negativt, et “udenfor”, og noget positivt. Måske er Olesens udstilling således tættere på at producere følelsen af “det interessante” for anmelderne. “‘Interesting’ looks like the antithesis of disinterestedness. There is, however, a sense in which its indeterminate affect makes the two seem less different than alike, which may also explain why the interesting is so prone to turn boring” (Ngai 2015, 135), skriver Ngai og understreger derved det tætte forhold mellem at blive opslugt af noget interessant og at finde det afvisende og kedeligt. Mellem et museumslandskab, der, ifølge Sandbye, glemmer kvinderne, når de viser Olesens generation af kunstnere, og en udstillingspræsentation, som man får “[...] lyst til selv at gå på opdagelse, tænke med og overraskes i” (Sandbye 2014, 7).

Det er dog ikke alle anmeldere af Olesen, der betragtede det som en interessant udstilling, for i Trine Ross’ anmeldelse til *Politiken* fremstår udstillingen ikke ambivalent inviterende, men afvisende – i tråd med Høgsbro Østergaards beskrivelse af udstillingen som *muligvis værende* et fællesskab, anmeldersubjektet ikke er en del af. Dels afviste udstillingen, ifølge Ross, idet man ikke som besøgende kunne læse i de udstillede bøger: “[...] og så er det jo noget skidt, når de som her er gemt bag glas i store montrere” (Ross 2014, 4), dels afviste udstillingen, fordi den ikke handlede om det, den sagde:

Men det mest markante problem er forholdet mellem udstillingens hensigt og dens egentlige udformning. Ifølge introduktionsmaterialet skulle der således være tale om “et bud på den identitetsudvikling, som vi alle sammen oplever”. I praksis må man dog sige, at fokus er på homoseksualitet, hvilket ikke er så lidt af et spring. (Ross 2014, 4)

Ifølge Ross er værkerne således udvalgt, fordi de er lavet af homoseksuelle kunstnere:

I stedet for værker, der på den ene eller den anden måde omhandler identitetsudvikling, præsenteres den besøgende for en på sin vis frodig, men også forvirrende samling af kunst, der har det til fælles, at skaberen for hovedpartens vedkommende ikke er heteroseksuel. (Ross 2014, 4)

Vender vi her tilbage til spørgsmålet om, hvad et museum skal kunne i det 21. århundrede, så synes der altså at være uenighed om, hvorvidt Olesens udstilling er et godt bud på dette: på den ene side begejstringen over forvirringen, mængden af værker og fortællinger, og på den anden side anken mod en udstilling, der kun handler om (homoseksuel) identitet. Spørgsmålet er, om det, der provokerer, er, at museet som neutral institution, uden identificerbart kuratorsubjekt (ift. eksempelvis køn, race, seksualitet), først bliver synlig, når en anden identitetsposition ekspliciteres? For også Sandbye og Høgsbro Østergaard anlægger et kønsperspektiv på udstillingen: Hvad med udstillinger af kvindelige kunstnere, spørger Sandbye, og er der i virkeligheden en “rutinemæssig kortslutning mellem en generel forfølgelse af homoseksuelle og kunstmæssig institutions- og magtkritik”, som Høgsbro Østergaard skriver? Med andre ord tydeliggør udstillingen spørgsmål omkring eksklusionsmekanismer i museer, som ikke nødvendigvis var ekspliciteret i formidlingsmaterialet, men som synes at opstå i anmeldernes affektive og kritiske møde med udstillingen.

Således synes en udstilling som Olesens, der rammesættes som handlende om identitet, og som bringer en lang række kunstnere, der ikke er at finde i museets samling – en slags mod-samling – (“Udstillingen [...] præsenterer en fiktiv samling sammen med udvalgte værker fra museets samlinger” (Olesen, Müller og Buchholz 2014, 3)), at fremhæve eller måske endda afkræve den besøgende, i dette tilfælde anmelderne, at de *også* identificerer sig selv, identificerer sig selv i forhold til udstillingens udsagn. I hvert fald skriver både Ross, Høgsbro Østergaard og Sandbye om *Afsked med forældrene* ud fra en selvpositionering, som ellers ikke er gennemgående i anmeldelser af x-rummets udstillinger.

Som sådan virker *Afsked med forældrene* også til at have krævet mere involvering af sine besøgende anmeldere end *The Window*. I hvert fald er det to forskellige affekter, de to udstillinger producerede, fra forskellige ender af spektret fra kedsomhed til engagement, fra det uinteressante til det interessante.

Mellem interesse og kedsomhed

Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. (Sedgwick 2003, 146)

Hvorfor beskriver Sedgwick håbet som værende smertefuldt? Fordi det er et sårbart sted at positionere sig selv, det er et sted, hvor den naivitet, der skal til for at skabe noget nyt, blottes. Det er et sted, hvorfra fremtiden kan skabes, men det er også, som Sedgwick videre skriver, et sted, hvorfra man kan forestille sig, at *fortiden* kunne have været anderledes. Som når Olesen skaber en fiktiv museumssamling, hvor andre identiteter og identifikationer indtager rummet.

Håbet, det reparative, betyder, at der er rum til at tage fejl, at der er rum til at opdage andre muligheder – i modsætning til den paranoide tilstand: “Paranoia proposes both *Anything you can do (to me) I can do worse*, and *Anything you can do (to me) I can do first – to myself*” (Sedgwick 2003, 131). Når jeg beskriver de to udstillinger i x-rummet som mulige forslag til, hvordan museet *kan* arbejde, og ikke (kun), hvordan museets magt kan afsløres gennem institutionskritisk praksis, så er det med andre ord ikke, fordi de arbejder inden for rammen af gode og behagelige oplevelser. For måske er det *interessante* udstillingsrum, det videnskabskabende udstillingsrum, i virkeligheden ikke det, der kan stille et “oplevelseshungrende” publikums sult, men et rum, der befinder sig i et ambivalent felt mellem kedsomhed og interesse, eller i affekter med “svag intentionalitet”, sådan som Sianne Ngai beskriver de følelser, der historisk er opfattet som negative, fordi de ikke som sådan producerer noget (smukt), i modsætning til fx følelsen af det sublime (Ngai 2007).

“The interesting is a distinctively modern response to novelty and change – or, more precisely, to novelty as it necessarily arises against a backdrop of boredom, to change against a background of sameness”, skriver Ngai (Ngai 2015, 135-136), og måske denne baggrund af “det samme” netop er en af de figurer, som *Afsked med forældrene* og *The Window* kan læses igennem: For museet er, trods alt, stadig det samme, og det samme er samlingen, selvom kunstnerne også skaber andre kuratoriske muligheder.

At afgøre, hvilke oplevelser et museum skal kunne rumme i fremtiden, vil være for vidt for denne artikel, men mødet mellem institutionskritikken og kunstkritikken i x-rummet har om ikke andet ridset nogle af de (affektive) kamp-linjer op, der bliver tydelige i det øjeblik, hvor museumsrummet eksplicit bruges i et kritisk ærinde.

ABSTRACT

In 2013, the SMK – National Gallery of Denmark initiated a series of exhibitions that was supposed to deal with the role of the museum in the 21st century. This article focuses on the two first exhibitions in this series: Haim Steinbach's *The Window* and Henrik Olesen's *Abandon the Parents*. The article claims that these exhibitions can be seen as working within the tradition of institutional critique, but also after it; through curating some of the museum's own works and mimicking, respectively, the modernist "white cube" aesthetics and the Wunderkammer aesthetics. As such, the exhibitions do not only present a critique but can also be seen as pragmatic suggestions for how to curate, how to think the collections and exhibitions. In the article, the institutional critique of Olesen's and Steinbach's exhibitions will be read through another critical position: the Danish art criticism. In other words, this article does not only focus on *how* the institutional critique was visualized and performed in the exhibitions, but how this critique was discussed and read in written art criticism. This is not to say that art criticism and institutional critique can be wholly separated, but to see how these two forms of critique can say something about museums today. And more specifically, what affects can be read out of the art criticism, when the exhibitions they criticize are so clearly contextualized (by the museum) as institutional critique?

LITTERATUR

- Baker, George, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller og Helen Molesworth. 2002. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism." *October* 100: 100-228.
- Basu, Paul. 2017. "The inbetweenness of things". I *The Inbetweenness of Things. Materializing Mediation and Movement between Worlds*, redigeret af Paul Basu, 1-20. London: Bloomsbury Academic.
- Basu, Paul og Ferdinand De Jong. 2016. "Utopian Archives, Decolonial Affordances Introduction to Special Issue: Utopian Archives, Decolonial Affordances." *Social Anthropology* 24 (1): 5-19.
- Basu, Paul og Sharon Macdonald. 2007. "Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science". I *Exhibition Experiments*, redigeret af Sharon Macdonald og Paul Basu, 1-24. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Butt, Gavin. 2005. *After Criticism, New Responses to Art and Performance*. New Interventions in Art History 4. Malden: Blackwell.
- Christ, Hans D. og Iris Dressler. 2015. "Rethinking Institution and Critique". I *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, redigeret af Thijs Lijster, Pascal Gielen, Ruth Sonderegger og Suzana Milevska, 129-49. Amsterdam: Valiz.

- Christensen, Hans Dam. 2016. "Museumssociologi: En slags genlæsning af især Dorte Skot-Hansens Museerne i den danske oplevelsesøkonomi (2008)." *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 5, nr. 2: 73-77.
- Christiansen, Lene Bull, Bolette Frydendahl og Christina Hee Pedersen. 2013. "Vendinger mod følelser og affekt." *Kvinder, Køn & Forskning* (3-4): 6.
- Deutsche, Rosalyn. 2009 (2006). "Louise Lawler's Rude Museum*." I *Art and Contemporary Critical Practice*, redigeret af Gerald Raunig og Gene Ray. London: MayFlyBooks
- Elkins, James. 2004. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elkins, James og Michael Newman (red.). 2008. *The State of Art Criticism*. London: Routledge.
- Gade, Rune. 2014. "Fadermord på Statens." *Dagbladet Information*, 28. maj.
- Gielen, Pascal og Thijs Lijster. 2015. "Between Criticism and Critique. Towards an 'Espacement' of Criticism." I *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, redigeret af Thijs Lijster, Pascal Gielen, Ruth Sonderegger, og Suzana Milevska, 25-42. Amsterdam: Valiz.
- González, Jennifer A. 2008. *Subject to Display – Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge: MIT Press.
- Holm, Ditte Vilstrup. 2013. *Museet i det 21. århundrede*. Tilgået d. 4. marts 2019.
- Hornung, Peter Michael. 2014. "Et lille oprør mod den store orden." *Politiken*, 6. januar.
- Høgsbro Østergaard, Cecilie. 2014. "Familiens synder." *Kunstkritikk*, 30. maj. Tilgået 4. marts 2019. <https://kunstkritikk.dk/familiens-synder/>
- Jalving, Camilla. 2017. "Affect and the Participatory Event". *ARKEN Bulletin "The Art of Taking Part: Participation at the Museum"* 7: 115-31.
- Jensen, Jacob Thorek og Ida Brændholt Lundgaard. 2015. "Museernes brugere og brugernes museer". I *Museer. Borgere og bæredygtige løsninger*, redigeret af Jacob Thorek Jensen og Ida Brændholt Lundgaard, 18-57. København: Kulturstyrelsen.
- Lykkeberg, Toke. 2013. "Steinbachs ekstraordinært ordinære smag". *Kunstkritikk*, 26. november. Tilgået 4. marts 2019. <https://kunstkritikk.dk/steinbachs-ekstraordinaert-ordinaere-smag/>
- Mordhorst, Camilla. 2006. "Det kuriøse kabinet som laboratorium". I *Ole Worm – liv og videnskab*, 20-27. Århus: Steno Museet.
- "Nationalmuseet lancerer 'Kedsomhedsknappen' og modtager millionstøtte". u.å. Mynewsdesk. Tilgået d. 4. marts 2019. <http://www.mynewsdesk.com/dk/nationalmuseet/pressreleases/nationalmuseet-lancerer-kedsomhedsknappen-og-modtager-millionstoette-2435421>
- Ngai, Sianne. 2007. *Ugly Feelings*. Cambridge og London: Harvard University Press.
- Ngai, Sianne. 2015. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge og London: Harvard University Press.
- O'Doherty, Brian. 1999. *Inside the White Cube: The ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press.
- Olesen, Henrik, Christopher Müller og Daniel Buchholz. 2014. "Afsked med forældrene." I *Henrik Olesen "Abandon the Parents"*, redigeret af Marianne Torp, 2. København: Statens Museum for Kunst.
- Petersen, Anne Ring. 2014. "Mining the Museum in an Age of Migration." I *The postcolonial museum: the arts of memory and the pressures of history*, redigeret af Iain Chambers. Farnham og Burlington: Ashgate.
- Rogoff, Irit. 2005. "Looking Away: Participation in Visual Culture." I *After Criticism, New Responses to Art and Performance*, redigeret af Gavin Butt. Malden: Blackwell.
- Rogoff, Irit. 2006. "From Criticism to Critique to Criticality." *transversal – eicpc multilingual web journal*, kritik, nr. 8. <http://eicpc.net/transversal/0806/rogoff/en>
- Ross, Trine. 2014. "Kasketkarle og sorte kvadrater". *Politiken*, 25. juni.
- Sandbye, Mette. 2014. "En dag vil denne dreng blive større". *Weekendavisen*, 6. juni.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. "Paranoid Reading, Reparative Reading, or, You're so paranoid, You Probably Think This Essay is About You." I *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 123-51. Durham: Duke University Press.
- Skot-Hansen, Dorte. 2008. *Museerne i den Danske oplevelsesøkonomi: når oplysning bliver en oplevelse*. Frederiksberg: Imagine.
- Torp, Marianne. 2013. "Introduktion til Haim Steinbachs The Window." I *Haim Steinbach The Window*, 3-14. København: Statens Museum for Kunst.
- Troelsen, Anders. 1995. "Kunstvidenskabens 'Wunderkammer': Udstillingsæstetik som udfordring til den kunsthistoriske identitet." I *Det forskudte*, redigeret af Morten Kyndrup og Carsten Madsen, 125-65. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

NOTER

- 1 Jeg skelner her mellem det, der i den engelsksprogede litteratur om kunstkritik bliver kaldt "critique" og "criticism". Irit Rogoff laver fx en skarp, kronologisk skelnen: "In the project of 'criticism' we are mainly preoccupied with the application of values and judgements, operating from a barely acknowledged humanist index of measure sustained in turn by naturalised beliefs and disavowed interests. The project of 'critique' which negated that of 'criticism' through numerous layers of poststructuralist theory and the linked spheres of sexual difference and post colonialism, has served as an extraordinary examination of all of the assumptions and naturalised values and thought structures that have sustained the inherited truth claims of knowledge" (Rogoff 2006). Se også (Gielen og Lijster 2015).
- 2 Nogle af de væsentligste internationale udgivelser om dette emne er (Butt 2005; Elkins og Newman 2008; Baker m.fl. 2002; Elkins 2004; I. Rogoff 2006).
- 3 Selvom "reparativ" ikke er et ord, der er optaget i den danske ordbog, har jeg her valgt at følge ordvalget fra indledningen til *Kvinder, Køn & Forsknings* sænummer om affekt og følelse (Christiansen, Frydendahl og Pedersen 2013, 6).
- 4 Se bl.a. de anmeldelser af Steinbachs og Olesens udstillinger, der omtales i denne artikel, samt Maria Kjær Themsens anmeldelse "Fantasifuld manipulation" (*Kunstkritikk* 09.06.15, online) og Rune Gades anmeldelse "Shh, magikeren ligger og sover i værkstedet" (*Information* 14.08.15, 12-13).
- 5 Her tænker jeg særligt på de årlige 2% besparelser, det såkaldte omprioriteringsbidrag, der blev sat på finansloven i 2016, og som bl.a. var medvirkende årsag til en større fyringsrunde i juni 2018.
- 6 Det at vise noget for nogen kan også oversættes til at vise *nogen* for nogen, sådan som Jennifer González påpeger i bogen *Subject to Display* (González 2008).
- 7 Marianne Torp skriver om vinduet: "Vinduet i x-rummet er et ret mærkeligt vindue. En lang smal åbning langs gulvet i et hjørne af rummet. Måske netop fordi dette vindue er så usædvanligt proportioneret og placeret, bliver man i højere grad opmærksom på det. Det bryder med den vanemæssige forventning til et vindue og dermed opleves også udsigten – det udsnit af virkeligheden, som vinduet indrammer – på en anden måde" (Torp 2013, 3).
- 8 Nationalmuseet indførte i marts 2018 "kedsomhedsknappen" med støtte fra Nordea-fonden, hvilket igen understreger (opfattelsen af) museer som kedelige: "Det er kedeligt at gå på museum, synes mange børn. Man skal være stille, man må ikke lege, og man må slet ikke røre ved noget. Men sådan skal det ikke være længere. Nationalmuseet sadler om" ("Nationalmuseet lancerer 'Kedsomhedsknappen' og modtager millionstøtte" u.å.).
- 9 Her er det naturligvis oplagt at inkludere begrebet "oplevelsesøkonomi", som det dog vil være for vidt at udfolde i denne artikel. Se bl.a. (Skot-Hansen 2008; Christensen 2016; Jensen og Lundgaard 2015) for en diskussion af oplevelsesøkonomi i en dansk kontekst.
- 10 Hans D. Christ og Iris Dressler foreslår, at institutioner ud over at invitere den "uventede gæst", som kan være den institutionskritiske kunstner, også lærer at arbejde ved siden af og i forlængelse af dennes kritiske praksisser uden at overtage dem helt (Christ og Dressler 2015).