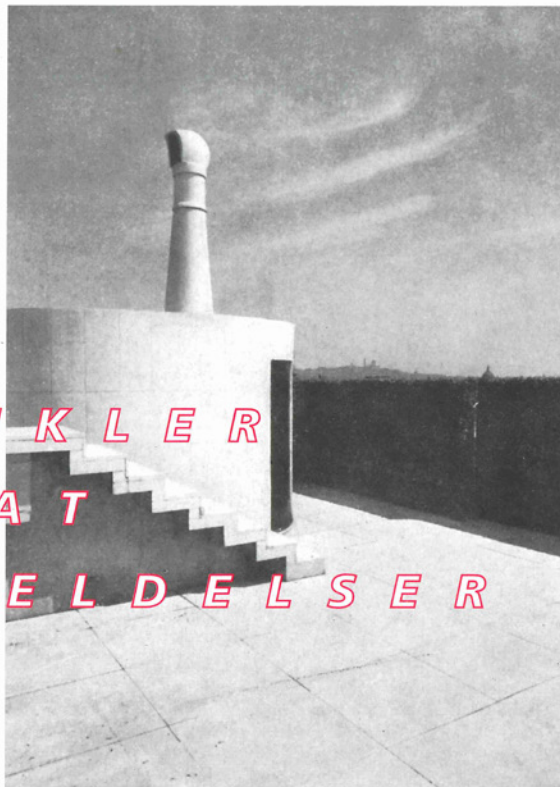


PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

ARTIKLER
DEBAT
ANMELDELSER



NR. 6

1997

TONE O. NIELSEN

Kunstner og kurator – et kreativt samarbejde?

(Genoptryk fra *Periskop* nr. 6, 1997)

Redaktør af *Periskop* 1992-97

INTRODUKTION

KRISTIAN HANDBERG

Redaktør af *Periskop* siden 2021

Tone O. Nielsens artikel er en engageret opsamling af tanker omkring kuratoren som aktiv (med)skaber af kunstudstillinger og dennes relationer til kunstner, publikum og den akademiske kunsthistorie. Indlægget er historisk som en første behandling af kuratoren som instans i kunstlivet i dansk kontekst, inspireret af den aktuelle udvikling i 90'ernes kulturliv med dets "hastige gearskift og distraherende højt aktivitetsniveau" (i kunstkritiker Anne Ring Petersens kritik, der refereres i artiklen). Et kunstliv, hvor Nielsen selv var en dynamisk aktør som uafhængig kurator med et virke, der rakte ind i en række af tidens vigtigste udstillinger.

Teksten tager os igennem den verserende debat om kunstneren som en ny type udstillingskaber, der var blevet synlig igennem såvel svære konceptuelle udstillinger som stort anlagte prestigeprojekter. Det kastede mange reaktioner af sig, som man kan se i artiklen. Fremtrædende billedkunstnere og kunstkritikere gik langt i deres kritik, som det ses i Nielsens grundige gennemgang af debatten.

Dermed får vi adgang til en vigtig fase i dansk kunsts historie, hvor den kunstverden, vi kender i dag, på mange måder blev formet. Artiklen giver indsigt i meget af 90'ernes kunstliv og de udstillingsmæssige eksperimenter, som prægede tiden. Det er virkelig interessant at tænke på, hvor vi står i dag, og hvad 30 år med kuratoren som figur har medført. Nielsen sporer kuratorrollen tilbage til 60'ernes og 70'ernes kunst, særligt i en amerikansk sammenhæng. Her kunne det tilføjes, at der fandt væsentlige bidrag til denne udvikling sted i efterkrigstidens Europa ganske tæt på den danske kunstverden. Som en lille krølle på dette har Nielsen i 2022 igennem projektet Trampolinhuset været involveret i *documenta 15* i Kassel – en udstilling, der igen har bragt relationerne mellem kunstner, kurator og offentlighed til debat.

I *Periskop*-sammenhæng udkom teksten i tidsskriftets sjette nummer, som på mange måder indledte en ny fase. Efter de første fem numre og en mindre pause i udgivelserne udkom nr. 6 i 1997 i et nyt format med tre sektioner – artikler, debatindlæg og anmeldelser. Blandt artiklerne var en oversættelse af den amerikanske kunsthistoriker W.J.T. Mitchell: "Hvad vil billeder: tanker om visuel kultur" og et andet bidrag fra Tone O. Nielsen: "Værk og kontekst – om kunstværdi i 90'erne", foruden tre publicerede foredrag fra Foreningen af Danske Kunstmuseers seminar "Kunstmuseerne – Forskningen – Universiteterne" ved Jacob Wamberg, Malene Vest Hansen og Hans Dam Christensen. På dette tidspunkt var den fagfællebedømte videnskabelige artikel blevet udbredt i dansk sammenhæng, hvorfor denne

mere formaliserede artikelform ikke var norm som i dag. Som noget nyt skulle debatredaktionen gennem “indlæg, kommentarer, replikker og artikler fra alle der måtte have noget at sige om faget og dets aktuelle praksis” [...] “skabe et forum for den løbende diskussion samt at sætte spørgsmålstejn ved en række ureflekterede dogmer indenfor faget” (redaktionens forord s. 6-7). Der var allerede en række hovedtemaer i støbeskeen: The New Art History kontra Den gamle skole, Kuratorrollen og dens problematikker, Det moderne værkbegreb og spørgsmålet om kunstværdi i samtidskunsten samt Kunstmuseumsbegrebet. Det var ikke så lidt!

Den store 90'er-fest slutter med en fyldig anmeldelsessektion. Heri finder vi hele 11 anmeldelser, der inkluderer Hal Foster: *Return of the Real* anmeldt af Simon Sheik, Andreas Huyssen: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* læst af Mette Sandbye og danske titler som det afsluttende bind af Ny Dansk Kunsthistorie, *Kunst i mediernes tid*, anmeldt af Sanne Kofod Olsen, og Axel Bolvig: *Reformationens rindalister* ved Hanne Kolind. Et nummer med meget på sinde, der levede op til titlen som Forum for Kunsthistorisk Debat – og et interessant genbesøg 25 år senere.

KUNSTNER OG KURATOR - et kreativt samarbejde?

TONE O. NIELSEN

Et af vor tids nye fænomener, "kuratoren", er gennem de senere år blevet diskuteret vidt og bredt i den internationale kunstverden, og med Kulturby '96, hvor den kuraterede udstilling med kunstkritiker Anne Ring Petersens ord: "...holdt et triumferende indtog i dansk kunstliv..."¹, er debatten også nået Danmark. Således kunne man i *Politiken* d. 7. august '96 læse billedkunstner Henning Damgård-Sørensens harmdirrende angreb på nutidens akademiske kuratorer, der: "...koncentrerer sig om intellektuelle kunstteoretiske betragtninger på bekostning af den spontane, umiddelbare øjenoplevelse."² Eller stifte bekendtskab med kunstkritiker Karsten R.S. Ifversens oplevelse af en: "...curatorial flaccidity that follows from a misunderstanding of the curator's role...", som han udtrykte det i sin anmeldelse af Overgadens tre K96-udstillinger.³ Og senest billedkunstner Elisabeth Toubro, som i sin artikel "Louisianas fald", bragt i *Weekendavisen* d. 18. april 1997, mente, at kuratoren har forvandlet udstillingsformen til en begivenhed, reduceret kunstværket til en brik i sit konceptuelle puslespil og degraderet kunstnerne til underordnede deltagere: "...i en slags scenografi, hvor kuratorerne holder snorene."⁴ Alt sammen med det formål at: "...kaste lys og berømmelse over den egentlige skaber, den rigtige createur, nemlig kuratoren." Hvilket igen vil sige, at: "Kuratoren er blevet kunstner og kunstmuseet hans/hendes medie."⁵

Med kunstkritiker og kultureddaktør for *Weekendavisen* Poul Erik Tøjners artikel "Nogle naive betragtninger angående kunst, filosofi og formidling"⁶ åbner Periskops nye debatsektion nu også dørene for denne diskussion, og som udøvende kurator ser jeg dette som en velkommen mulighed for at blande mig i debatten; en debat, som jeg dels finder unuanceret og generaliserende, dels polemisk, og derfor trættende, da den i sin begrænsede horisont synes udsigtsløs. Således vil jeg i det følgende med udgangspunkt i Tøjners synspunkter på akademisk udstillingsvirksomhed og den øvrige danske kritik af kuratorrollen forsøge at nuancere anklagepunkterne mod kuratoren for at lægge an til en længere og dyberegående diskussion af kuratorisk praksis, som dagbladens begrænsende spalter alt for sjældent levner plads til.

Tøjners kritik af vor tids kurator tager udgangspunkt i hans kunstkritiske projekt *per se*, som det er kommet til udtryk i hans anmeldelser i *Weekendavisen* gennem den senere tid. Tøjner har gentagne gange givet udtryk for, at han ser det som et problem, at den metodiske og teoretiske perspektivering i den yngre kunsthistorie sker på bekostning af "oplevelsen" af og "indlevelsen" i værket, samt at dens udøvere synes at interessere sig mere for forskningsmetoden (måden, der ses på) end forskningsobjektet (det, der

1. Anne Ring Petersen, "Kuratorvælde eller forum for dialog?", *Berlingske Tidende*, 11. november 1996.
2. Henning Damgaard -Sørensen, "Stuur Stuur nummer", *Politiken*, 7. august 1996.
3. Udstillerne var *Exiles*, kurateret af Susan Hinum, *When the shit hits the fan, Skandinavisk kunst på de seneste*, kurateret af Tone O. Nielsen og *Between You and Me*, kurateret af Sanne Kofod Olsen. Se Karsten R.S. Ifversen, "On the Role of the Curator", *SIKSI. The Nordic Art Review*, vol. XI, no.3, Autumn 1996.
4. Elisabeth Toubro, "Louisianas fald", *Weekendavisen*, 18-23. april 1997.
5. Toubro op.cit.
6. Artiklen er oprindeligt skrevet som en kronik til det norske dagblad *Aftenposten*, der i efteråret 1996 kørte en debat om kuratorrollen og forholdet mellem kunst og filosofi. Artiklen blev bragt i *Aftenposten* d. 31. december 1996 under overskriften "Kunsten og formidlingskunsten".

ses).⁷ Det teoretiske nybrud inden for det kunsthistoriske fag har med andre ord, som han skriver, skabt: "...en beklagelig afstand til kunsten og et blufærdighedspræget problem med ord som 'indlevelse', 'oplevelse' og 'følelse'..."⁸ Denne afstand gør sig gældende på tre niveauer i det kunsthistoriske uøvelsesfelt: 1) I forskningen, 2) I formidlingsarbejdet og 3) I formidlingen selv. Det er altså spørgsmålet om, hvor stor en rolle filosofien og teorien skal spille i forskningen, og hvor stor en rolle den kunsthistoriske faglighed skal spille i formidlingsarbejdet og formidlingen selv, der optager Tøjner, hvormed det bliver klart, at det er den akademisk uddannede/funderede kurator, der sættes under lup i hans artikel.

Den akademisk uddannede/funderede kurator er, i følge Tøjner, et produkt af kunstens aktuelle status. Med globaliseringen og kunstproduktionsekspllosionen er fortidens ismer, genrer og tendenser opløst, og kunsten lader sig ikke længere strukturere og kategorisere som før. Der er derfor opstået et naturligt behov for selektivitet, og det er denne selektion, der er kuratorens vigtigste funktion, mener Tøjner. Som han skriver om kuratoren: "*Han eller hun er den, der skærer igennem og fastsætter et koncept for en udstilling. Det er nødvendigt, simpelt hen fordi samtidskunstens allestedsnærværelse umuliggør 'klassiske' ligefremme udstillinger som 'Kunsten nu'.*"⁹

Kuratorens rolle som *udvælger og konceptmager* har, i følge Tøjner, affødt to anklagepunkter i kunstverde-

nen: 1) At en unødigt intellektualisering af udstillingsinstitutionen finder sted, og 2) At kuratoren på usmagelig vis promoverer sig selv på bekostning af kunsten. Tøjner tager fra første færd afstand fra selvpromoveringsanklagen og finder det rimeligt, at kuratoren får en vis opmærksomhed for sit arbejde. Derimod synes det mindre klart, hvad Tøjner mener om den såkaldte unødige intellektualisering af udstillingsinstitutionen. Selv om han hævder, at det kun giver: "...ringe mening at begræde udviklingen i virkelighedens verden, herunder kunstens..."¹⁰, hvilket kunne henvise til teoriens massive udbredelse i både kunsten og det kunsthistoriske fag, som han nævner det andetsteds i artiklen, kritiserer han alligevel længere henne i artiklen kuratoren for: "...ikke at formidle sit koncept på et andet plan end det rent faglige."¹¹

Og hvad forstår Tøjner så ved det rent faglige plan? Hvis jeg har forstået ham ret, mener han, at kuratorens koncepter og katalogtekster alt for ofte bliver for videnskabelige og teoretiske og dermed ikke formår at tale til publikum på publikums præmisser, sådan som han hævder, at al formidling bør have fagligt overskud til. For Tøjner er faglig formidling nemlig ikke ensbetydende med: "...at formidle faglighed, men at formidle i kraft af faglighed [...] Og er situationen ikke, at man i realiteten kommer til at undervurdere både forskning og formidling, når man ikke tager formidlingsopgaven alvorligt, men forestiller sig at forskningen kræver et umiddelbart nærvær af teori i formidlingen af den?"¹² Tøjner efterlyser med andre ord en

7. Poul Erik Tøjner, "Viden lige i øjet", *Weekendavisen*, 26. januar-1. februar 1996; Poul Erik Tøjner, "Fjendebilleder", *Weekendavisen*, 12-18 juli 1996 og Poul Erik Tøjner, "Kristen Købke", *Weekendavisen*, 18-24 oktober 1996.

8. Tøjner, "Nogle naive..".

9. Tøjner, op.cit..

10. Tøjner, op.cit..

11. Tøjner, op.cit..

evne hos kunsthistorikerne til at beherske to sprogspil, både det teoretiske og den populære formidling af det. Han mener, at dagens kunsthistorikere kun behersker det ene af de to sprogspil, nemlig det teoretiske, fordi de: "...ligger under for teori ikke af spørgetrang eller interesse, men i benovelse over endelig at være sluppet af med deres fags pinligt teoriløse profil."¹³ Og i denne benovelse går lysten, viljen og lidenskabene til at fortælle noget om det sete i værket tabt, hævder han. Formidlingen af oplevelsen af værket tilsidesættes altså til fordel for formidlingen af teorien/konceptet blandt nutidens akademiske kuratorer.

Tøjners andet kritikpunkt går tæt på kuratorens rolle som udvælger. Han ser det som et gennemgående problem ved de fleste kuraterede samtidskunstudstillinger, at kuratoren som oftest vælger navne frem for værker. Han beskriver den kuratoriske proces forud for selve udstillingen således: "I dag foregår tilrettelæggelsen af de fleste udstillinger af samtidskunst således, at kuratoren på baggrund af gamle værker vælger en kunstner til at deltage i en udstilling, og så møder kunstneren op et år senere med noget, som ingen har taget stilling til."¹⁴

Det til udstillingen nye værk bliver altså, i følge Tøjner, ikke kurateret af kuratoren, men af kunstneren selv, hvorfor det, som han skriver, er "curatorial" i sit udspring. Først i anden omgang kan kuratoren komme med sine kommentarer, og dette forløb finder Tøjner problematisk.

Som det vil fremgå af nedenstående, finder jeg som udøvende kurator Tøjners anklagepunkter for unuancerede og generaliserende, men der er dog én ting, som taler til hans fordel: han synes trods sine kritiske indvendinger dels at have bevæget sig ud over anfægtelsen af kuratorens *raison d'être* og dels at have accepteret den kurate-

rede udstillingsform. Dermed slutter han følgeskab med blandt andre Karsten R.S. Ifversen og Anne Ring Petersen, som ligeledes synes at øjne muligheder i den kuraterede udstilling. Som Ring Petersen skrev: "*Kuratorens koncept er i bedste fald det løsen, der dynamiserer samtalen mellem publikum og den nye kunst, giver diskussionen retning og holder den gående gennem hele udstillingen.*"¹⁵

Over for Tøjner, Ifversen og Ring Petersen står blandt andre billedkunstnerne Henning Damgård-Sørensen og Elisabeth Toubro, der fra første færd betvivler kuratorens eksistenberettigelse og lader deres kritik tage udgangspunkt i denne tvivl. Toubro hævder således, at: "*Denne form for udstillingsvirksomhed, der er nøje knyttet til begivenhedskulturen, [intet har] at gøre med den yderliggående erkendelsesform kunstværkerne kan repræsentere. Den narrer os, der stadig mener, at det er os, der er kunstnerne, til at tro, at det er umådelig vigtigt at deltage så ofte som muligt, for ikke at ryge ud i glemsel og deraf følgende brødløshed. Det gælder altså om at være med, koste hvad det vil.*"¹⁶ Damgård-Sørensens slutter op om Toubro, når han udtaler, at: "*Den nye udstillingsfilosofi cykler frem med en dyb mistillid til den iboende kraft, der findes i det enkelte kunstværk. Og en bastant tilsidesættelse af det enkelte menneskes evne til enkel og spontan oplevelse.*"¹⁷

Den danske kritik af kuratoren synes således at kunne opdeles i to fløje: 1) den fløj, der mener, at kuratoren har en eksistenberettigelse, fordi han/hun i bedste fald udfylder en vigtig funktion som formidlingsled mellem kunst og publikum, men at de kuratoriske tiltag stadig er af så svingende kvalitet, at en omfattende teoretisk, etisk og kunstpolitisk diskussion af kuratorrollen er nødvendig, og 2) den fløj, der mener, at kuratoren er *overflødig*, fordi kunsten sagtens formår at formidle sig selv, hvorfor kuratoren kun

12. Tøjner, op.cit.

13. Tøjner, op.cit.

14. Tøjner, op.cit.

15. Ring Petersen op.cit.

16. Toubro, op.cit.

17. Damgaard-Sørensen, op.cit.

tjener til unødigt iscenesættelse og teoretisering af kunsten og promoverer sig selv på bekostning af kunstnerne. Denne holdning finder man blandt andre hos visse kunstnere, som mærker kuratorens udstillingskoncept som en spændetrøje omkring deres værks betydningsdannelser. Eller hos offentligheden, som mistænker kuratoren for at betragte sit udstillingskoncept som et *meta-værk*.

Den dyberegående diskussion af kuratorrollen må derfor endnu en gang tage sin begyndelse i spørgsmålet om, hvorvidt der vitterligt er et behov for kuratoren eller ej? Mit svar må nødvendigvis være "ja", men dette "ja" er ikke kun begrundet i mit forsøg på at retfærdiggøre min egen beskæftigelse som netop kurator, men også i kuratorrollens historiske oprindelse samt kunstinstitutionelle og kunstformidlingsmæssige funktion. Lad os derfor begynde med kuratorens historiske oprindelse.

Som tidligere nævnt mener Tøjner, at kuratoren er et produkt af kunstens aktuelle status, og at kuratorrollen er opstået med behovet for selektivitet som følge af globaliseringen og kunstproduktionseksplosionen. Ring Petersen synes at være enig med Tøjner, når hun skriver: "*Alligevel synes kurateringen at passe eminent til nutidskunsten og 90ernes kulturliv med dets hastige gearskift og distraherende høje aktivitetsniveau.*"¹⁸ Det er sandt, at kuratoren først synes at være dukket op i 90'erne - i hvert fald for Danmarks tilfælde. Men fænomenet er, som vi skal se i det følgende, ikke af ny dato, men har en lang historie og mange forskellige betydninger knyttet til sig. Der synes derfor snarere at være tale om en ekstrem synliggørelse af kuratoren i 90'erne i forhold til tidligere, og hvorfor nu det?

Kuratoren har med Louisianas direktør Lars Nittves ord: "*...eksisteret lige så længe, der har eksisteret kunstudstillinger og kunstsamlinger...*"¹⁹, hvis man som ham opfatter kuratoren som: "*...den person, der udvælger og arrangerer*

kunstværker for eksempel i forbindelse med en udstilling."²⁰ Begrebet "kurator" stammer fra det engelske udtryk "curator", som henholdsvis indgår i benævnelsen "museum curator", og fra 80'erne i benævnelsen "independent curator" og "artists curated shows". I engelsk sprogbrug skelner man således mellem den på et museum ansatte og akademisk uddannede "curator", som først og fremmest producerer udstillinger, men også har til opgave både at indsamle, opbevare og formidle museets samling og således er forpligtet af museets indkøbs- og udstillingspolitik; "the independent curator", som kan være akademisk og kunstnerisk uddannet, men i det daglige ikke er tilknyttet nogen institution, og som selv producerer sine udstillinger på skiftende steder med midler skaffet ved egen indsats; og endelig "the artists curated shows", der dækker over den type udstillinger, der er produceret af kunstnere selv.

Den øgede synliggørelse af kuratoren og opdelingen i "museum curator", "independent curator" og "artists curated shows" sker for udlandets vedkommende gradvist fra slutningen af 60'erne/begyndelsen af 70'erne og frem til i dag, selv om anvendelsen af de forskellige begreber først rigtig vinder indpas i 80'erne. Det er min opfattelse, at synliggørelsen og opdelingen i forskellige kuratoriske praksiser sker dels som et resultat af de skift og skred, der finder sted i kritikken, institutionen og kunstmarkedet, og dels som følge af formationen af et nyt værkbegreb fra slutningen af 50'erne/begyndelsen af 60'erne og dermed en ny rumforståelse. Kuratorrollen er i dens mange afskygninger altså ikke udelukkende et produkt af kunstens aktuelle status netop nu og dermed behovet for selektivitet i en flertydig og omskiftelig tid, som Tøjner påstår det.

Det er først og fremmest med Post-minimalismens og Koncept-kunstens opgør med institutionen og det autonome værkbegreb i slutningen af 60'erne/begyndelsen af

18. Ring Petersen, op.cit..

19. Lars Nittve, "Louisianas løft", *Weekensavisen*, 24. april-1. maj 1997.

20. Nittve, op.cit..

70'erne, at kuratorrollen udkrystalliserer sig i sine forskellige afskygninger, og de første "independent curators" og "artists curated shows" dukker op.²¹ Avant-gardens erkendelse af, at værket ikke er autonomt, men altid er gennemstrømmet af de institutionelle omstændigheder, der omgiver det, leder til en stigende politisering i kunstmiljøet, som resulterer i alternative udstillings- og udgivelsesprojekter, der står i opposition til kunstinstitutionen.²² Politiseringen stiller krav til denne kunstinstitution, som trods negationen forsøger at opluge den nye kunst. Kunsternes dematerialisering af kunstobjektet og deres forholden sig til det omgivende rum rykker nemlig værket ned fra piedestalen og ud af rammen og fører til en stigende bevidsthed om udstillingslokalet eller udstillingslokaliteten. Den hvide kubes rammer sprænges, og værkerne forholder sig nu strukturelt til rummet, omgivelserne, publikum og "de andre kunstværker". Kunsten bliver altså i stigende grad til på stedet i en dialog med konteksten, og for "museum curatoren" er det ikke længere muligt at installere kunstværker som om-sig-selv-lukkede, selvstændige størrelser. En dialog mellem "museum curator", kunstner og kontekst bliver nødvendig.

Også 80'ernes postmoderne og multikulturelle teordannelser spiller en vigtig rolle i formationen af kuraterede udstillinger og den øgede synliggørelse af kuratoren. Diskussionen om *the Other*, *the Politics of the Gaze* og *the Death of the Author* medfører hos nogle "museum curators" og "independent curators", herunder undertegnede, en erkendelse af, at det ikke længere er muligt at lave udstillinger, som "naturaliserer" deres udsagn og skjuler den metodiske og teoretiske indfaldsvinkel (læs: "læsning") til stoffet bag en tilsyneladende "naturlig" værkpræsentation og en altoverskyggende institution, for-

di enhver beslutning taget i forbindelse med udvalget, installeringen og præsentationen af et værk altid påvirker forståelsen af dem. Den multikulturelle kritik kræver med andre ord et element af selvrefleksivitet i udstillingen, og her kommer kuratoren ind i billedet. Fra at have skjult sig bag modernismens utopiske sandhedsbillede og forførende naturaliseringseffekt samt den altoverskyggende museumsinstitution tvinges kuratoren nu frem med sit *blik*, dvs. sin læsning og fortolkning af materialet, og bliver for første gang synlig i udstillingen. Ideologikritikken kræver altså en subjektiv *auteur*, og udstillingen fremstår nu som ét personligt udsagn blandt mange andre.

Bevægelserne i kunstmarkedet og offentlighedens smag i slutningen af 80'erne spiller også ind på kuratorens øgede synlighed. Inden krisen i kunstmarkedet sætter ind, formår gallerierne både at formidle og afsætte store dele af den nye kunst, dels på grund af højkonjunkturen, dels på grund af 80'er-kunstens tilbagevenden til "traditionelle" udtryksformer. Men da krisen for alvor sætter sig igennem, falder salget kraftigt, og de overlevende gallerier formår kun at sælge ganske lidt og slet ikke den del af 90'ernes kunst, der udtrykker sig ved hjælp af video eller installatoriske og konceptuelle strategier. I dette perspektiv får både "the museum curator" og "the independent curator" via sine udstillinger pludselig en meget vigtig rolle som fremviser, formidler og synliggører af denne nye og ikke-salgbare kunst. Han/hun bliver den ikke-afsættelige kunsts "mæcen".

Endelig finder der parallelt med den øgede synliggørelse af "the museum curator" og "the independent curator" en stigning sted i antallet af "artists curated shows" hen mod slutningen af 80'erne og begyndelsen af 90'erne. Denne udvikling er særlig tydelig i England, som

21. Det skal her nævnes at begreberne "independent curator" og "artists curated shows" endnu ikke er i brug om de forskellige udstillingsorganisatoriske tiltag i 60'erne. Begreberne tages først i anvendelse i 80'erne.

22. Såvel kunstnere som kritikere og kunsthandlere er aktive i denne proces. Blandt andre den amerikanske kunstkritiker Lucy Lippard og kunsthandleren Seth Siegelau er sammen med kunstnere som Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry og Joseph Kosuth aktive som udstillingsarrangører og forlæggere allerede i slutningen af 60'erne. Se Lucy Lippard, "Escape Attempts" i: Ann Goldstein and Anne Rorimer (ed.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles 1995.

lider af noget af et kunstnerisk dødvande internationalt set, indtil Brit Art-generationen med blandt andre Damien Hirst i spidsen bryder med kunstmarkedets "vent-til-du-bliver-opdaget"-mekanismer og etablerer sine egne udstillingssteder,- de såkaldt "kunstner-drevne, alternative udstillingssteder". Ved selv at drive udstillingsstederne og kuratere udstillingerne placerer kunstnerne sig i en position, hvor de nu generobrer magten til at kontekstualisere, præsentere og fortolke deres værker. De tager med andre ord værkets betydning og fortolkningen af det tilbage til sig selv som en reaktion på den etablerede kunstinstitution. Denne udvikling er også blevet kaldt "The empowerment of artists".

Begrebet "kurator" dukker først op i Danmark i første halvdel af 90'erne. Indtil da har begrebet udelukkende været brugt som en benævnelse af formyndere, tilsynsførende, administratorer og økonomichefer, men anvendes nu også om den økonomisk og kunstnerisk ansvarlige udstillingsarrangør/ udstillingsorganisateur/udstillingsleder af en given udstilling. Begrebet synes at blive indført, fordi der også i Danmark opstår et behov for at benævne forskellige typer udstillinger og kuratoriske praksiser.

Baghuset begynder som et af de tidligste kunstner-drevne, alternative udstillingssteder at producere "kunstner-kuraterede udstillinger" i slutningen af 80'erne, og i 90'erne følger i deres kølvand en række alternative udstillingssteder såsom Saga Basement, Max Mundus og N55, der delvist inspireret af den engelske bølge går imod kunstmarkedets "vent-til-du-bliver-opdaget"-mekanismer.

Den postmoderne og multikulturelle diskurs og dermed kravet om den synlige udstillingsarrangør når de danske kunstmuseer i samme periode, og i 1993 kunne såvel Statens Museum for Kunst som Louisiana præsentere hver deres "tema-udstilling". Lennart Gottlieb forsøgte med sin udstilling *Inferno* på Statens Museum at indkredse det onde, mens museumsinspektør Kjeld Kjeldsen og den til lejligheden ansatte "freelance kurator" Anneli Fuchs udfor-

skede begrebet "kaos" i Louisianas udstilling *På kanten af kaos - nye billeder af verden*. Fuchs dukker op i en anden udstillingssammenhæng, nemlig i Kunstforeningens *KITSCH bli'r KUNST*-udstilling fra 1992, som hun kuraterede sammen med Charlotte Sabroe. Det er i den sammenhæng interessant at bemærke, at Fuchs i kataloget på det tidspunkt stadig kaldte sig "udstillingskommissær".

Benævnelsen "kurator" synes først rigtigt at vinde indpas med Kulturbby '96, som også Ring Petersen har påpeget det. Her var det først og fremmest samtidskunstudstillingen *NowHere* på Louisiana, der med sine to egne museumsinspektører, som i denne forbindelse nu også gik under betegnelsen "curators", og fire udenlandske gæste-kuratorer satte begrebet på dagsordenen.²³ Kunstforeningen og Overgaden fulgte efter samme år med nutidskunstudstillingerne *Interzones* og *Exiles*, *When the Shit Hits the Fan* og *Between You and Me*, som hver især var kurateret af indbudte freelance kuratorer. Men inden da havde Morten Lerhard fra Nikolaj Udstillingsbygning allerede kaldt sig kurator af en række udstillinger, bl.a. *No Man's Land* fra 1995 og *Meningsdannelse 1:3* fra begyndelsen af 1996.

Jeg er overbevist om, at en af årsagerne til, at indførelsen af kurator-begrebet i Danmark møder en sådan modstand, skyldes den udstillingstradition, der har hersket i landet. Der har i Danmark aldrig, imodsætning til udlandet, været tradition for, at én eller flere personer trådte frem som økonomisk og kunstnerisk ansvarlige for en given udstilling. Det har derimod altid været institutionen *per se* (læs: museet, galleriet, kunsthallen), der har fremstået som udstillingens producent, og som dermed har holdt sine medarbejdere og deres læsning skjult for publikum. Når kuratoren gør sig synlig ud fra en erkendelse af, at uden denne synlighed kan hans/hendes læsning og dermed beslutningerne bag udstillingen og disses indvirken på forståelsen af værkerne ikke spores i udstillingen, kolliderer det med den modernistiske tradition, der hævder, at institutionen er

23. De seks kuratorer på *NowHere* var Ute Meta Bauer, Iwona Blazwick, Laura Cottingham, Bruce W. Ferguson samt Lars Grambye og Anneli Fuchs.

garant for, at udstillingens udtryk er "endegyldigt" og derfor "sandt", og det forveksles desuden med en forestilling om, at kuratoren ønsker stjernestatus og derfor promoverer sig selv på kunstnerens bekostning.

En anden grund er den manglende bevidsthed om forskellige kuratoriske praksiser. Selv om den kuraterede udstilling nu har vundet indpas på den danske kunstscene, skelner man i anvendelsen af kurator-begrebet i debatten stadig ikke, imodsætning til udlandet, mellem "museums-kuratorer", "freelance kuratorer" og "kunstner-kuraterede udstillinger", selv om strategierne og metoderne bag disse positioner kan være meget forskellige. Dette unuancerer debatten og vanskeliggør en seriøs diskussion af aktuelle kuratoriske praksiser.

En tredje grund kan være, som den tidligere museumsinspektør og nytiltrådte direktør for Center for Dansk Billedkunst, Lars Grambye, har foreslået det, at der er sket et magtskifte mellem kuratorer og kunstkritikere.²⁴ Hvor det tidligere har været kritikerne, der i høj grad satte fingeren på den kunstneriske dagsorden, er det nu den kuraterede udstilling. Kritikerne er blevet mindre synlig og må for at genvinde terræn slå hårdt ned på den kuraterede udstillingsform og dennes ophaver, kuratoren, hvad enten han/hun er freelance, tilknyttet et museum eller billedkunstner.

Og endelig handler det som altid om magt: kuratorens magt til at udvælge visse kunstnere og fravælge andre til en given udstilling. Disse udvælgelses- og fravælgelsesprocesser har altid fundet sted både i museumsinstitutionerne, i galleriverdenen og på kunstmarkedet. Men hvor processens eksekutorer tidligere var skjult bag kunstmarkedets egenrådige markeds kræfter og den anonyme kunststitutionsmaskine, er det med kuratorens øgede synlighed blevet muligt at spore processen tilbage til én person og således gøre denne person ansvarlig for den ubønhørlige proces.

Efter denne historiske gennemgang af kurator-fænomenet vil det være på sin plads at se lidt nærmere på, hvad det er, kuratoren gør i sit arbejde, og hvad kuratoren i følge de mange kritiske kunstnere og kritikere burde undlade at gøre. Denne udlægning vil fortrinsvis tage udgangspunkt i dels den akademisk uddannede/funderede freelance kurators og museumskurators arbejde og dels mine egne mål som freelance kurator.

Lad det være sagt med det samme: jeg opfatter kurator-erhvervet som et *service-erhverv*, hvis vigtigste opgave er at fremvise kunst under de bedst mulige forhold og skabe de bedst mulige fysiske og økonomiske vilkår for de kunstnere, der samarbejdes med i forbindelse med den pågældende udstilling. En sådan forståelse af kuratorrollen understreger, at det *ikke* er kuratoren, der skaber kunsten, og at det ikke er kuratoren, der er kunstneren, men at han/hun udelukkende er formidler af den. Kuratoren er ikke, hvad end man måtte tro, en person, der har til hensigt at drive rov på kunsten for egen vindings skyld, men en person, der er oprigtigt interesseret i kunst og har lyst til at fremvise den. I dette arbejde indgår først og fremmest et stort research-arbejde forud for udarbejdelsen af et koncept for udstillingen og udvælgelsen af en række kunstnere. Dernæst, men lige så vigtigt, tilvejebringelsen af udstillingslokaler, økonomiske midler, teknisk udstyr og andet materiel samt udarbejdelsen af udstillingskatalog, PR-arbejde og installeringen af udstillingens værker. De mange timer, der ligges i dette organisatoriske arbejde, det overblik, der kræves, og den tid, der med dette arbejde bliver frigivet fra kunstnerne, så de kan koncentrere sig om deres arbejde, bliver sjældent berørt i kritikken af kuratoren. Det gør faldgruberne derimod, så lad os se lidt på dem.

Udstillingskonceptet er den faldgrube, der oftest bliver fremhævet, og særligt det udstillingskoncept, der under et givent tema sætter sig for at præsentere nye værker af de deltagende kunstnere skabt specielt til lejligheden. Fra kunstnerens side lyder det ofte, at sådanne koncepter er for

24. Lars Grambye fremstillede denne teori under en foredragsrække om kuratorrollen, arrangeret af Claus Carstensen og afholdt på Det Kgl. danske Kunstakademi d. 13. november 1996.

stramme, og at værket reduceres til en illustration af kuratorens koncept. Desuden mærker mange kunstnere, som tidligere nævnt, konceptet og den røde tråd, det i bedste fald tilbyder beskueren, som en spændetrøje omkring deres værk, der forenkler værkets mange andre betydnings- og erkendelsespotentialer. Fra kritikernes side lyder det dels, at udstillingskonceptet ofte berører værkerne deres fysiske, æstetiske og visuelle oplevelsespotentialer, fordi de sættes ind i en teoretisk kontekst, der styrer beskuerens læsning. Dels at koncepterne ofte er alt for brede med en manglende sammenhæng i udstillingen til følge, fordi kuratorer ikke skrider ind og censurerer i de værker, der forholder sig for løst til konceptet.

Udstillingskonceptet er altså enten for stramt eller for løst, så hvorfor overhovedet udvikle et koncept? Først og fremmest for at forklare, hvorfor man har valgt at vise netop dette netop nu. Dernæst for at afsløre, hvem det er, der siger noget, og på hvilket grundlag. Kun på denne måde bliver udsagnet synligt i udstillingen og dermed også den læsning, der går forud. Alt sammen ud fra en erkendelse af, at udstillingen altid kun er ét snit, ét perspektiv i kunsten, og at dette snit eller dette perspektiv ville se anderledes ud, hvis en anden havde set. At formuleringen af koncepterne så går hen og bliver for teoretiske, og at kuratoren tilside-sætter formidlingen af oplevelsen af værkerne til fordel for formidlingen af teorien bag dem, som Tøjner påstår, ser jeg som et nødvendigt onde. Teoretiseringen er først og fremmest et resultat af samtidskunsten selv, som er meget teoretisk orienteret, hvorfor formidlingen af oplevelsen af den nødvendigvis også må blive teoretisk. Dernæst er teoretiseringen en konsekvens af den selvrefleksivitet, som gennemstrømmer mange kurators praksis, og som må være nærværende for at gøre kuratorens valg synlige.

Hvordan udvikles da et koncept, som tilgodeser de deltagende kunstnere og deres værker på bedste vis? Tøjners påstand om, at de fleste samtidskunststillinger i dag bliver til på den måde, at kuratoren på baggrund af gamle værker vælger en kunstner, som så møder op et år senere med noget, som ingen har taget stilling til, er decideret for-

ker. Det er en fejlagtig udlægning af den proces, der går forud for konceptudviklingen og invitationen af kunstnere, og den dialog, der finder sted mellem kurator og kunstner undervejs. Uanset, hvad man måtte have hørt af skrækhistorier, arbejder de fleste kuratorer i tæt kontakt med den kunst og de kunstnere, som de har valgt at udstille. Den ansvarfulde kurator sidder ikke hjemme ved sit skrivebord og strikker et koncept sammen, som han/hun derefter prøver at finde kunstnere til ved at hive kataloger ud af reolen. Konceptet udvikles derimod *i kraft* af kunsten og ikke isoleret fra den. Både den kunst og de kunstnere, der optager kuratoren under konceptudviklingsarbejdet, og dem, der ikke gør det, influerer på konceptets endelige udformning og udvalget af kunstnere. Konceptformuleringen og udvalgsprocessen foregår altså simultant og influerer på hinanden. Som regel går der endda og bør altid gøre det et intensivt research-arbejde i form af rejser og samtaler med kunstnere forud for det endelige koncepts udformning og invitationen af kunstnere. Det er kun i Danmark, at traditionen for "studio visits" er ringe udviklet.

Når konceptet er færdigformuleret, og de inviterede kunstnere har givet deres tilsagn, følger en lang dialog mellem kurator og kunstnere om værkets udformning, dets placering i udstillingen og præsentationen af kunstneren i kataloget. Hvor mærkeligt det end måtte lyde i denne sammenhæng, er der faktisk kunstnere, der finder denne dialog både interessant og frugtbar for værket, fordi dialogen kan medvirke til at påpege svagheder og forcer ved værket allerede under dets tilblivelsesfase. Kuratoren bliver i denne forbindelse en samtalepartner og en rådgiver; en rolle, som man kunne sammenligne med redaktørens, managerens eller producerens. Igen tager Tøjner altså fejl, når han påstår, at kunstner og kurator ikke taler sammen undervejs i forløbet.

Når koncepterne så alligevel nogle gange synes for løse eller værkerne for fjernt fra udstillingens idé, hænger det i visse tilfælde sammen med, at kuratoren enten ikke formulerer sit koncept præcist nok eller ikke er i tæt dialog med kunstneren under værkets tilblivelsesfase, som Ifversen er inde på.²⁵ Men langt oftere er det en konsekvens af

den kurator, som vælger at arbejde dialogisk og åbent, og som opfatter sit eget koncept som et omdrejningspunkt for udstillingens værker og ikke som en formular. Konceptet bør være et rotationspunkt for de udstillede værker, aldrig en kunstnerisk dagsorden. Først da opnåes bredden og flertydigheden i udstillingen, og værkerne får et liv ud over udstillingens grundidé. Også her er Tøjner uenig. Han mener, at tidens modvilje mod at fremkomme med endelige udsagn og færdige afgørelser er et tegn på, at "lokummet ikke brænder tilstrækkeligt" hos både kuratorerne og kunstnerne, hvilket vil sige, at de har mistet lidenskab, viljen og lysten til at fortælle noget. Dette fravær af konkluderende svar ser han som ensbetydende med et fravær af videnskab. Men også her må jeg erklære mig uenig. For lige som kuratoren ikke længere ser det muligt at komme med udstillingsmæssige udsagn uden ikke også at drage sin læsning frem i lyset og dermed vedkende sig, at denne læsning blot er én blandt mange, er tendensen til at stille spørgsmål frem for at besvare dem en erkendelse af, at svaret kun er gyldigt for den, der har stillet det - og tilmed kun gyldigt i det pågældende øjeblik.

Hermed nærmer jeg mig installeringsfasen i det kuratoriske arbejde og dermed afslutningen på min artikel. Også her flyver anklagerne i luften fra både kritikerne og kunstnerne. Man taler om den kuraterede udstillings barokke iscenesættelse af kunsten,²⁶ der reducerer værkerne til effekter i en begivenhedsfikseret scenografi, som eliminerer den dybe og tankevækkende kunstoplevelse, som den hvide kube i kraft af sin fysiske neutralitet i sin tid kunne tilbyde. Hvad angår den voldelige iscenesættelse af kunsten, er jeg enig med såvel kritikerne som kunstnerne; 1996 fremviste gruppvækkende eksempler på opfindsom installering og udspekulerede sammenstillinger af værker. Her tænker jeg specielt på Kunstmuseets sammenstilling af dele af den permanente samling og Erik Mortensens kreationer. Men

ganske som med udviklingen af udstillingskonceptet og den tætte dialog mellem kurator og kunstner under værkerens tilblivelsesfase, må også installeringsfasen foregå i samråd med de deltagende kunstnere, således at det enkelte værk bliver vist og set under de bedst mulige forhold. Dette betyder dog ikke, at kuratoren, - stadig i samråd med de deltagende kunstnere, - skal afholde sig fra at skabe sammenhænge, forskelle og tværsnit i udstillingen. Og her er vi ved problemets kerne. Damgård-Sørensen lagde ikke skjul på sin vrede over kurator Bruce W. Fergusons sammenstilling af Giacomettis skulpturer og Charles Rays skulpturgruppe på *NowHere*-udstillingen. Som han skrev i sin foromtalte kronik: "*Endnu mere frastødende oplever jeg sammenstillingen af Giacomettis skulpturer og Charles Rays formløse voksagtige og lyserøde sukkerefterklange af Duane Hansons voksafstøbninger, der overraskede for 30 år siden. Det er ikke alene en dårlig vittighed, skamløs og oprørende nekrofil over for en forsvarsløs kunstner. Det er tilsvining af kunst, der er betroet museet.*"²⁷ Man kan mene om Damgård-Sørensens udtalelse, hvad man vil. Men én ting er sikkert - det har aldrig været Fergusons intention hverken at tilsvine Giacometti eller Ray for den sags skyld, snarere at skabe en interessant dialog mellem to kunsttraditioner og dermed et kunstnerisk ledelseskift på Louisiana. Men Damgård-Sørensen berører alligevel to vigtige spørgsmål, hvad angår installeringspolitik: Hvor går grænsen for, hvad man kan gøre med et værk? Og hvem bestemmer over værket, når det har forladt kunstnerens hænder?

For at besvare det første spørgsmål er det min opfattelse, at alle beslutninger, hvad angår installeringen af et værk, bør træffes *i samråd* med kunstneren. Kuratoren bør ikke placere værket i den endelige udstillingsplan uden først at have drøftet værkets placering med kunstneren. Er kunstneren død, er det op til kuratoren med udgangspunkt i sit kendskab til den pågældende kunstners værk at vurdere, hvor grænsen går. Besvarelsen af det næste spørgsmål

25. Ifversen op.cit.

26. Karsten R.S. Ifversen, "Kunsten og kuratorerne", *Politiken*, 10. december 1996.

27. Damgaard-Sørensen, op.cit.

involverer spørgsmålet om kunstværkets integritet, og her bliver det kompliceret. For siden 60'erne har en række kunstnere arbejdet på at vise, hvorfor værket aldrig er autonomt, men altid er gennemstrømmet af de institutionelle omstændigheder, der omgiver det. Alligevel synes autonomi-begrebet pludselig at træde i kraft, når et givent værk skal installeres, særligt i gruppeudstillingssammenhæng. Mange kunstnere bryder sig ikke om gruppeudstillinger, netop fordi de ikke ønsker at se deres værk sammenstillet med andre værker af frygt for, at værkerne skal influere på hinanden. Men bliver værket ikke altid, allerede i det øjeblik det forlader kunstnerens værksted, udsat for utallige fortolkninger, sammenligninger og sammenstillinger i beskuersens hoved? Kan det overhovedet undgås, at værket bliver iscenesat og sammenstillet i en eller anden grad? Nej, må jeg svare, men i samme åndedrag understreger, at ingen installatoriske beslutninger bør træffes uden kunstnerens besyv.

Afslutningsvis skal jeg være den første til at indrømme, at der har været mange ulykkelige kuratoriske forsøg i dansk kunsthistorie gennem den senere tid, og at man på det grundlag kan tvivle på den kuraterede udstilling. Men det er alligevel min holdning, at den kuraterede udstilling, hvad enten den er museums-kurateret, freelance-kurateret eller kunstnerkurateret, er den eneste måde at lave "ærlige" udstillinger på. Det ville derfor være mere gunstigt for den kuratoriske

praksis i Danmark, hvis debatten om den ville bevæge sig væk fra spørgsmålet om kuratorens eksistensberettigelse og videre mod en diskussion af, hvordan de forskellige kuratoriske praksiser kan forbedres og videreudvikles, så de gavner kunsten og kunstnerne bedst muligt. Et af de steder, hvor man kunne sætte ind, er uddannelsesområdet. På nuværende tidspunkt udbyder de kunsthistoriske institutter i Danmark ikke obligatorisk undervisning i museumsformidling og kuratering af udstillinger. Desuden findes der ingen specialiserede kuratorskoler i Skandinavien på nuværende tidspunkt, selv om man i Sverige arbejder på sagen. Et egentligt akademisk forum for en grundlæggende teoretisk diskussion af og forskning i museumsformidling og kuratering af udstillinger eksisterer altså ikke i Danmark. Ønsker man som kunsthistoriker at arbejde inden for udstillingsområdet, er man således henvist til at tilegne sig erfaring i museumsinstitutionerne, og skønt man der kan hente væsentlig praktisk erfaring, udebliver det teoretiske grundlag og den metodiske refleksion for nogen del. Til sammenligning findes der både i New York og Amsterdam samt i London og Grenoble uddannelsesprogrammer for kuratorer.

Med en øget satsning på det kuratoriske uddannelsesområde ville det måske ligefrem være muligt at formulere en praksis og et sæt etiske regler for kuratoren, som kunne skabe en øget bevidsthed om de mange faldgruber? Det er mit bud.