PERISKOP
FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 35, 2026

“Omsorg”

Titel: “Omsorgsfuld kunstanalyse”

Forfatter(e): Maj Ørskov, Maja Bak Herrie

Sidetal: 50-67

Dato: 28.10.2026

DOI: 10.7146/periskop.v2026i35.172394



MAJ ØRSKOV OG MAJA BAK HERRIE

Omsorgsfuld kunstanalyse

Samtidskunstens grænseløshed og analysens problem

Noget er sket i og omkring kunsten, som nødvendiggør en revitalisering af den måde, hvorpå vi professionelt italesætter, formidler, kritiserer, analyserer og *tager os af* den. En række markante tænkere inden for kunstfilosofi og æstetisk teori, såsom Peter Osborne (2010), Juliane Rebentisch (2015, 2020) og Jacob Lund (2020), argumenterer for, at overgangen fra moderne kunst til samtidskunst indebærer et paradigmeskifte, der vedrører kunsten selv, men som i lige så høj grad påvirker den amorfe krop, som Amelia Jones (2023) kalder *kunstkomplekset:* kuraterings-, udstillings-, markedsbetingede og vidensproducerende praksisser. I modsætning til store dele af det, vi sædvanligvis betegner som "moderne kunst", det vil sige nogenlunde tydeligt kunstarts- og genremæssigt afgrænsede værker, der ofte uden videre kan vises, sælges eller analyseres som kunst, lader megen samtidskunst sig ikke nær så let inddele og kategorisere (Lund 2022).[1] Ofte manifesterer den sig end ikke i afgrænsede værker, men opererer snarere gennem dynamiske processer, hvori det æstetiske potentiale, "kunsten", først for alvor opstår "i kraft af sin reflekterende transformation af det ikke-æstetiske", som Rebentisch skriver (2020, 233). Mange samtidskunstneriske praksisser fremstår således mere grænseløse end nogensinde før, idet de ofte først bliver til kunst i positiv forstand, når de siver ud af kunstkomplekset og ind i "den virkelige verden"; i det politiske og sociale rum og i relation til individuelt og/eller kollektivt situerede subjekter. Et ofte anvendt eksempel på samtidskunstens grænseløshed er det interdisciplinære "bureau" *Forensic Architecture*, der tilsyneladende gnidningsfrit arbejder på tværs af "menneskerettigheder, journalistik, arkitektur, kunst og æstetik, akademia og jura".[2] Et andet eksempel på denne grænseoverskridende tendens ses i den såkaldte klimakunst, hvor kunsten ofte træder frem som en undersøgende og registrerende praksis snarere

end som afsluttet form. Her kan Susan Schupplis arbejde med gletsjere fremhæves, hvor traditionelle værker er erstattet af teknisk-æstetiske metoder, der dokumenterer og formidler klimaforandringers materielle spor.[3]

Denne artikel interesserer sig for, hvorledes indskrivningen af samtidskunstens potentielle refleksive transformation af det ikke-æstetiske, sociopolitiske rum som værende dens raison d'être udfordrer de analysepraksisser, der blev udviklet i det 20. århundrede til at forstå og give betydning til kunsten. Samtidskunstneriske praksisser, der udfordrer sin egen værkafgrænsning, institutionelle indramning samt relation til sit publikum, aftvinger en destabilisering af kunstanalysens genstandsfelt, idet hverken kunsten eller vores erfaring af den i disse tilfælde kan opretholdes som noget, der opererer adskilt fra den virkelige verdens konkrete, ofte rodede (i analytisk forstand) udfoldelse. Dette komplekse udgangspunkt for analysen af samtidskunst underbygges af årtiers arbejde inden for dekolonial og antiimperial tænkning, feministisk teori, affektteori, nymaterialisme, kritiske universitetsstudier og meget mere, som tilsammen udfordrer forestillingen om, at der findes en neutral, objektiv eller usitueret modtager – eller analytiker – af kunst. Resultatet er en på mange måder uregerlig analytisk situation i traditionel kunsthistorisk forstand. Lidt karikeret kan vi forestille os, at vi på analysens "objektside" står over for kunstneriske praksisser, der kan være grænseløse, og som først bliver til "kunst" i kraft af deres evne til at skabe refleksiv transformation inden for de sociopolitiske, kulturelle og affektive praksisser, som de interagerer med. På "subjektsiden" står analytikere, hvis situerede og kropslige væren-i-verden med de fænomener, de beskæftiger sig med, uomtvisteligt påvirker, hvordan en sådan transformation overhovedet registreres, beskrives og forstås (Bolt, Lönngren & Kjærgaard 2024).[4]

Ingen af analysens komponenter kan derfor tages for givet som stabile, entydige eller forhåndsgivne, og selve afgrænsningen af et analytisk "objekt", et analytisk "subjekt" og en analytisk "situation", hvori disse mødes, er i langt højere grad end tidligere en helt afgørende del af selve analysearbejdet. Vi vil argumentere for, at hvis vi som forskere fortsat skal kunne underbygge, udpege og udfolde samtidskunstens relevans – altså insistere på, at den ikke blot kan opløses i det ikke-æstetiske eller reduceres til sin egen sociopolitiske signifikans – må vi udvikle analytiske praksisser, der indfanger dens potentielle refleksive transformation, uden at kompleksitetsreducere hverken det analytiske objekt, det analytiske subjekt eller den situation, hvori disse interagerer. Med andre ord vil vi argumentere for, at samtidskunsten kalder på en *omsorgsfuld kunstanalyse*, der hverken forholder sig entydigt kritisk-paranoidt eller affirmativt-reparativt

til forholdet mellem analysesubjekt og -objekt. Snarere foreslår vi at beskrive analysen af samtidskunst som en praksis, der må bedrives i feltet mellem disse positioner. Her er vi især inspireret af María Puig de la Bellacasas (2017) og Michelle Murphys (2015) formuleringer af omsorgen som en epistemisk praksis eller *strategi*, der ikke står i modsætning til det at bedrive kritisk analyse, men i stedet er en helt integreret del af at "blive ved" analysens grundlæggende problemer (Haraway 2010). I det følgende vil vi kort optegne denne mulige bro mellem henholdsvis kritisk-paranoide og affirmativt-reparative analysetilgange. Herefter vil vi foreslå omsorgsfuld kunstanalyse som en flerdimensionel konstellation, der træder frem ved hjælp af en række analytiske koordinatpunkter, inden vi forsøgsvist udsætter to værker fra udstillingen *RECAST*, som i efteråret 2025 kunne opleves på Københavns Universitetsbibliotek i Fiolstræde, for den omsorgsfulde analyse.

Mellem kritisk paranoia og affirmativ reparation

I de senere års diskussioner om kunstanalysens rolle er den såkaldte postkritik blevet et centralt stridspunkt (Felski & Anker 2017). På den ene side er den hermeneutiske, mistænksomme, afslørende læsning blevet kritiseret for at reproducere en afstand mellem analytiker og praksis; på den anden side anfægtes mere affirmativt-reparativt orienterede tilgange for at opløse de konflikter og friktionspunkter, som mange samtidskunstneriske praksisser trækker på og arbejder gennem. I denne debat er Eve Kosofsky Sedgwicks (2002) skelnen mellem den paranoide og den reparative læsning fortsat et centralt referencepunkt, men samtidig et begrebssæt, der i vores optik let bliver for endimensionelt, hvis det tages for direkte pålydende. I stedet for at gentage denne dikotomi foreslår vi, at analysens "omsorg" kan fungere som en art felt mellem det kritisk-paranoide og affirmativt-reparative; et felt, der fastholder kritikkens vedholdende opmærksomhed mod det svære, ubehagelige og ikke-uskyldige (Haraway 2010, Ahmed 2010, de la Bellacasa 2011, Murphy 2015), men uden at reducere samtidskunsten til symptomer, skjulte motiver eller ideologiske overflader. Vi tror på, at det er i kraft af sådanne omsorgsfulde analytiske gestusser, at vi som analytikere kan *tage os af* samtidskunstens besværlige, potentielle, refleksive transformation. Omsorgsfuldheden i vores analyse markerer dermed ikke en "blød", nostalgisk eller harmoniserende gestus, men en position, der insisterer på situeret respons, præcision og involvering. Dette er en position, hvor man også kan placere tilgange som Bojana Kunsts (2021) analyse af kunstens konkrete arbejdsbetingelser og affektive infrastrukturer, som netop hverken opererer med en paranoid afsløringslogik eller en reparativ bekræftelseslogik, men i et felt af omsorgsfuld,

kritisk opmærksomhed på praksissernes materielle, institutionelle, processuelle og relationelle vilkår.

Som Michelle Murphy (2015) fremhæver, betoner *Oxford English Dictionary*, at det engelske ord *care,* der her oversættes til omsorg, både beskriver 1) at være følelsesmæssigt knyttet til noget, 2) at tage sig af, beskytte og have ansvar for noget, 3) at være omhyggelig med og opmærksom på noget samt 4) at være bekymret, urolig og usikker (det engelske "unsettled") omkring noget (721). Vi foreslår en analysepraksis i omgangen med samtidskunst, der bevæger sig på tværs af denne spændvidde i omsorgsbegrebet. Når samtidskunsten overskrider værkets traditionelle grænser og manifesterer sig som situerede, processuelle og ofte konfliktuelle praksisser, kalder den på en analytisk tilgang, der både er kritisk og lyttende, som både udfordrer den og følger med den. De samtidskunstneriske praksisser, som denne artikel tager afsæt i, nødvendiggør netop en opmærksomhed og en fortolkningspraksis, der ikke er enten-eller. De kræver både sensibilitet og tålmodighed, ligesom de må udsættes for et kærligt trykpres, hvis deres potentielle forandringskraft skal forløses. Som Osborne (2022) har formuleret det, er krisen ikke blot et indhold, men også en form – en omstrukturering af vores samtidige erfaring. At kritisere er derfor ikke at fraskrive sig følelsen af krise; at drage omsorg er ikke at suspendere kritikken. Tværtimod er det her, i spændingsfeltet mellem de to, at samtidskunsten tilbyder os sit vidnesbyrd og sin relevans.

Omsorgsfuld kunstanalyse: At tænke i konstellationer

Til at forstå og indkredse omsorgsbegrebet analytisk trækker vi på Walter Benjamins (1892-1940) idé om at tænke i konstellationer (1977; 1999). Med *konstellationer* forstås netop ikke harmoniske, analytiske helheder, men snarere midlertidige sammenstillinger af elementer, hvor analysen opstår igennem situationsbestemte relationer. Benjamin er, som vi, optaget af at nå hinsides subjekt-objekt-relationen, idet han ikke ønsker at fastholde hverken bevidstheden eller objektet empirisk gennem fortolkningen, men i stedet arrangerer disse konstellatorisk, hvilket gør det muligt for fænomener både at træde frem og kunne forandre sig. Vi forstår her omsorg som en sådan konstellatorisk praksis – det vil sige en måde at arrangere møder med kunstens processualitet og dens transformationer af det ikke-æstetiske på, som ikke opløser eller negligerer disse transformationers æstetiske intensitet. Omsorg som analytisk mellemfelt gør det dermed muligt at forbinde kritisk bevidsthed med situeret involvering. Det er denne dobbelte gestus – kritisk omsorg eller omsorgsfuld kritik – vi oplever er nødvendig for at kunne indfange samtidskunstens komplekse arbejdsformer,

dens grænseoverskridelser og dens evne til at genforhandle, hvad kunst er og gør i dag. Vi foreslår desuden, at omsorgsfuld kunstanalyse kan praktiseres ved hjælp af en række analytiske koordinatpunkter, hvilket for os hjælper til at fastholde Benjamins idé om analytiske stjernebilleder, der fremtræder på baggrund af stjernernes koordinater på himlen. I det følgende udfolder vi kort, hvordan disse analytiske koordinater kan tænkes, uden dog at ville foregive at have en udtømmende skabelon for, hvordan omsorgsfuld analyse kan (eller bør) praktiseres. Herefter afsøger vi disse koordinatpunkters fortolkningspotentialer ved at begive os ind i udstillingen *RECAST*, og her prøve kræfter med at omsætte disse koordinatpunkter til konkret analysepraksis.

Første koordinat: Analysens intention

Når vi bedriver omsorgsfuld kunstanalyse, er udgangspunktet en analytisk *intention*, der ikke lader sig adskille fra eller inkorporere fuldstændigt, hverken i det analytiske subjekt eller det analytiske objekt. Den analytiske intention opstår i situationsbestemte møder mellem en situeret, oplevende analytiker og en samtidskunstnerisk praksis og afkræver en vis *analytisk tøven* for at træde frem. En sådan analytisk tøven frasiger sig idéen om en lineær, analytisk fremdrift mod et tilfredsstillende "resultat" og opholder sig i stedet ved det besværlige eller umiddelbart uløselige i værkets henvendelse; præcis som omsorgsarbejde i mange andre sammenhænge kræver en vis afstemning (Lipari 2015). Den analytiske intention, som opstår i kraft af denne tøven eller afstemning, kan tænkes som en form for *anelse* om dette mødes potentiale til at generere en analytisk betydningsfuld, refleksiv transformation af det sociale og politiske rum, hvori mødet mellem "værkpraksis" og "publikum" finder sted; en anelse, som bliver bestemmende for, hvordan den videre analyse praktiseres som konstellation. Den analytiske intention er således ikke et færdigt argument, ej heller en uskyldig gestus. Selvom den er stærkt influeret af sin egen situationsbestemte betingethed, kan den ikke reduceres hverken til det analytiske subjekts forudindtagede (positive eller negative) forventninger til den aktuelle kunstneriske praksis eller til, hvad det analytiske objekt "vil" sin beskuer. Den analytiske intention opstår i det mudrede mellemfelt mellem disse (paranoide, kritiske, affirmative, reparative m.m.) forventninger og ambitioner, og den omsorgsfulde kunstanalyse insisterer netop på momentvist at italesætte dette mudrede udgangspunkt for tydeligt at kunne aftegne det standpunkt, hvorfor den analytiske konstellation udformes. Som Benjamin skriver, minder analytiske konstellationer om stjernebilleder, der alene træder frem i kraft af relationerne mellem de enkelte stjerner og den betragter, der opholder sig ved dem,

som ser og fortolker dem. Ligesom stjernebilleder, der til stadighed forskyder sig, forandrer vores analytiske konstellation sig også, mens vi betragter den; den er ikke endelig, men forbliver midlertidig og afhængig af intentionen bag dens fremtræden (Sahraoui & Sauter 2018).

Andet koordinat: Analysens komponenter

Et andet koordinat, som den omsorgsfulde analyse orienterer sig efter, forholder sig til udpegningen af de *komponenter*, der indgår i den analytiske konstellation, så det samlede, men stadig bevægelige stjernebillede kan træde frem. Dette koordinat vedrører således den konkrete præsentation af det analytiske objekt og den analytiske situation, som helst skal være så afgrænset og præcis som muligt, og om eventuelt at forbinde dem med det, Peter Osborne (2011) kalder transdisciplinære teoretiske begreber. Uden at miste forbindelsen til den analytiske intention bevæger analysen sig altså her en smule på afstand af det analytiske subjekt, for at dette netop kan indfange, foreslå, begrebsliggøre – og dermed *tage sig af* – den refleksive transformation, som den givne kunstneriske praksis iværksætter.

Tredje koordinat: Analysens institutionelle og infrastrukturelle betingethed

Et tredje koordinat i den omsorgsfulde kunstanalyse vedrører analysens *institutionelle og infrastrukturelle* dimensioner. Den analyse, som vi her foreslår, kan ikke blot komponeres og praktiseres på baggrund af en individuel gestus i forhold til et afgrænset værk, men er i lige så høj grad indlejret i og formet af de institutionelle og infrastrukturelle rammer, der regulerer og organiserer mødet mellem værk og beskuer. I en dansk kontekst kan fx antologien *Infrastructure Aesthetics* (Daugaard, Schmidt & Tygstrup 2024) nævnes som et eksempel på en større og mere samlet undersøgelse af, hvordan der kan anlægges analytiske perspektiver, der ikke reducerer værker til deres intention eller reception, men undersøger de bredere relationer og strukturer, som muliggør, medierer og transformerer deres æstetiske og sociopolitiske virkninger. Hvert analytisk stjernebillede frembringes med andre ord af os, de analytiske subjekter, men befordres i høj grad også af den omgivende himmels øvrige elementer, konturer og bevægelser. Når vi arbejder med dette tredje koordinat, træder vi således igen et skridt tilbage fra vores analytiske position og foreslår, at den givne praksis' potentielle refleksive transformation betinges af det sociale og politiske rum, hvori analysesubjekt og analyseobjekt mødes. Hvilken himmel viser stjernebilledet sig på, og hvordan forandrer billedet – om så blot i et flygtigt øjeblik – denne himmel?

Analytisk intention

For at give disse analysekoordinater krop og kontekst vender vi os nu mod to samtidskunstneriske værker, henholdsvis *Public Bust Retirement Index* (2025) af benandsebastian og Noah Umur Kanbers *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* (2025). Begge værker kunne i efteråret 2025 opleves på udstillingen *RECAST* på Københavns Universitetsbibliotek i Fiolstræde i anledning af 150-året for kvinders adgang til universitetet. Selvom begge værker samt *RECAST* som helhed umiddelbart kan fremstå som relativt "klassiske", institutionsbaserede kunstfænomener, er det netop spændingsfeltet mellem disse enkelte værkers æstetiske formarbejde og udstillingens tydeligt artikulerede sociopolitiske ambitioner, der er analytisk interessant for os. Udstillingen er en del af forskningsprojektet *Moving Monuments* og samler 13 samtidskunstnere, der med udgangspunkt i universitetets omfattende samling af buster – overvejende forestillende hvide, mandlige forskere – genfortolker den monumenttradition, som fortsat understøtter kollektive forestillinger om forskeren som et afsondret, kropsløst (mandligt, hvidt, aldrende) geni. Som udstillingens kuratorer Amalie Skovmøller, Ida Højgaard Thjømøe og Mathias Danbolt (2025) skriver i introduktionsteksten ved indgangen til udstillingen, er ambitionen med de inviterede kunstneres bidrag at åbne op "for nye forestillinger om viden – som noget, der samler og løfter snarere end adskiller og udskiller", samt gennem de kunstneriske bidrag at "transformere det gamle universitetsbibliotek fra et elitært læringsrum til et mangfoldigt fællesskabsrum" (1). På den måde placerer kuratorerne selv udstillingen inden for det samtidskunstneriske felt, som vi har udpeget ovenfor, idet de – jævnfør Rebentisch – fremhæver de kunstneriske bidrags transformerende potentiale: at iværksætte et offentligt erfaret skred fra gamle, elitære vidensidealer til nye, mere mangfoldige idealer for, hvordan viden skabes, anvendes og monumentaliseres for eftertiden.

Det er en udstilling, der – helt i tråd med samtidens generelle fokus på ulige fordelinger af magt og privileger – forsøger *at gøre noget*: at provokere og skabe forandring gennem samtidskunstens formsprog. Dette har anmelderne, der har besøgt udstillingen, også haft blik for, blandt andet *Informations* Maria Kjær Themsen (2025), som lader sig rive med af udstillingens løfte om forandring, idet hun inviterer etablerede institutioner til at "få blæst luft igennem de gamle bygninger, bøger og buster" og de besøgende i udstillingen til at lade "håret gro vildt" og "maverne strutte". *Politiken*s Trine Ross (2025) er ikke helt så begejstret, men lægger samtidig heller ikke skjul på sin støtte til den vigtige samtale, udstillingen lægger op til. Også i hendes anmeldelse er fokus dog i højere grad udstillingens universitets- og videnspolitiske ambitioner – at

den refleksive transformation finder sted – end de æstetiske og kunstneriske greb, der betinger denne transformation. I både Ross' og Themsens anmeldelser fremhæves udstillingens samtidspolitiske relevans og tematiske aktualitet som dens primære kvalitet, mens de enkelte værkers æstetiske arbejde kun beskrives perifert og primært fungerer som illustrationer af udstillingens overordnede budskab. Det er imidlertid vores opfattelse, at vi, hvis vi nøjes med at læse udstillingen som en *anledning* til samtaler om ulighed, kønnede og racialiserede privilegier samt historieskrivningens mange iboende problemer, overser en væsentlig del af dens potentielle forandringskraft. Det, der gør udstillingen analytisk interessant for os, er ikke kun dens relevans og aktualitet qua de samtaler, den rejser, men i stedet værkernes evne til *æstetisk* (enkeltvis og i relation til hinanden) at forstyrre etablerede vidensidealer gennem rumlige, materielle og affektive møder. Derfor insisterer vi på at træde ind i de konkrete værker og deres situerede henvendelser – ikke for at reducere udstillingens betydning til dens form, men for at tage omsorgsfuldt fat på, hvad der faktisk sker i rummet, og hvordan udstillingen i praksis udforsker og udfordrer monumentale vidensformer.

Vi vil derfor begynde vores undersøgelse af *RECAST* med denne analytiske intention: Vi ønsker at bevæge os rundt i netop denne udstilling, fordi vi analytisk interesserer os for, hvordan den i spændet mellem sine enkelte værker og kuratoriske rammesætning nemt reduceres til sit sociopolitiske tema på bekostning af sine værkers æstetiske henvendelse i arbejdet med form og udtryk. I analysen skelner vi derfor ikke skarpt mellem det kunstneriske og det kuratoriske niveau, men følger snarere, hvordan disse løbende forskyder og betinger hinanden i mødet med udstillingen. Dette udmønter sig også konkret inde i udstillingen i spændingsfeltet mellem udstillingens værker og kuratorernes italesættelse af disse, og det er netop denne indlejrede uafklarethed, vi ønsker at opskalere og undersøge nærmere i vores omsorgsfulde analyse.

Analysens komponenter

Vi er altså optaget af *RECASTs* indlejrede uafklarethed i forholdet mellem sociopolitiske budskaber på den ene side og værkernes refleksive iværksættelse af disse på den anden, da vi den 16. september 2025 besøger udstillingen. Engang fungerede universitetsbiblioteket primært som læsesal, i dag synes det mest at være indrettet for turisterne. For at komme ind må vi passere den forholdsvis minimalistiske shop, hvor hættetrøjer med Københavns Universitets (KU) logo ligger fremme i stabler. Entréprisen er 75 kroner, selv når der ikke er udstillinger. Udstillingsrummet, der fungerer både som museumsbibliotek og udstillingssal,



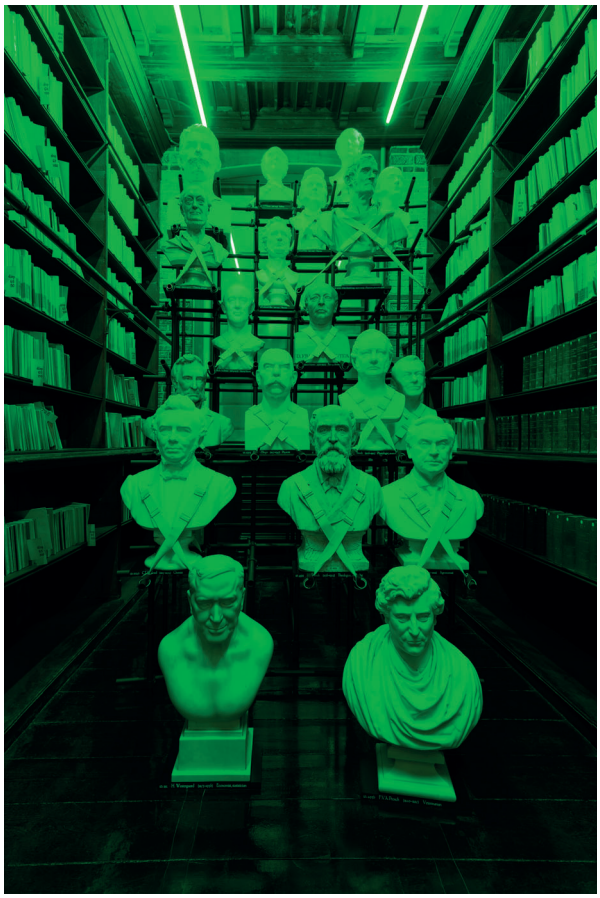
[1] Installationsfoto, RECAST. Foto: I DO ART agency.

fremkalder fornemmelsen af et kirkerum. Vi træder ind i en lang gang med et multifarvet, rundt glasvindue for enden. Loftet er hvælvet og rejser sig højt over os, båret af 10-12 søjlepar, der er sirligt udsmykket med ornamenter i blå, orange, grøn og guld. Langs søjlegangen åbner mindre rum sig til begge sider, indrammet af bogreoler fra gulv til loft med indbundne bøger.

De 13 inviterede kunstnere i *RECAST* har hver fået tildelt en af disse rumlige lommer, der knopskyder ud fra midtergangen. De første kunstnere, vi møder, er duoen benandsebastian og deres to værker *Public Bust Retirement Index* (2025) og *The One and the Many* (2012). *Public Bust Retirement Index* består af cirka 20 buster, indsamlet af kunstnerduoen rundt omkring på KU's forskellige campusområder, der her er opstillet på rad og række på en specialfremstillet tribune. Alle buster afbilder – selvsagt, fristes man til at sige – hvide, aldrende mænd, og de er suppleret med skilte, der forklarer, hvorledes disse busters pensionsparathed i løbet af udstillingen vurderes ud fra et omhyggeligt udarbejdet "public bust retirement index". Dette indeks, der er skabt i dialog med en række uspe-

cificerede fagfolk, forholder sig bl.a. til de udstillede busters "patriarchy score", "class dominance score" og "artistic value offset".

I værkbeskrivelsen, som er ophængt umiddelbart ved siden af *Public Bust Retirement Index*, lægges der bl.a. vægt på, hvordan dette indeks både fremviser og problematiserer universitetets mandsdominerede erindringskultur, idet det "danner ramme for en kollektiv og kritisk vurdering: Er tiden inde til, at nogle af disse monumenter går på pension – og hvordan kan vi føre denne samtale på en nuanceret måde?" Det er centrale spørgsmål, ikke blot for benandsebastians værk, men for hele udstillingen. Hvordan bearbejdes den mandsdominerede erindringskultur, som busterne bærer med sig, på en nuanceret måde – og på en måde, der er både omsorgsfuld og kritisk over for materialet, fristes vi til at tilføje? Hvordan kan vi analytisk beskrive den kritik, som værket uomtvisteligt udsætter sine buster for, uden at reducere værket til at "handle om" denne kritik? Der synes at være et vakuum imellem benandsebastians sirligt opstil-





[2] + [3] benandsebastian, *Public Bust Retirement Index* (2025). Installationsfotos fra RECAST. Foto: I DO ART agency.

lede marmorbuster og den medfølgende kuratoriske udpegning af, hvad *Public Bust Retirement Index* grundlæggende "handler om" og kritiserer. Det er netop i dette vakuum – i den mudrede, strittende, genstridige *væren-med-værket* – at den omsorgsfulde kunstkritik finder sin berettigelse. I dette spatio-temporale mellemrum ligger analysens eksistensberettigelse, og det er herfra, analysens konstellation kan udfolde sig med blik for både at udsætte værket for omsorg og kritik.

Vi vælger at træde et skridt væk fra den ellers indgående beskrivelse af benandsebastians pensionsindeks og dvæle et øjeblik ved de mange kropsløse mænd i værket. En detalje kalder på vores opmærksomhed: I benandsebastians behandling har alle busterne fået monteret noget, der mest af alt ligner sikkerhedsseler (og som muligvis "bare" er en sikkerhedsforanstaltning for at holde dem på plads på tribunerne). Vi må beherske os for ikke at fnise lidt. Selernes funktion er måske subtil, men også ganske klodset; de synes at understrege busternes skrøbelighed og deres afhængighed af en nærmest forældrelig omsorg for ikke at styrte til jorden og gå itu. For os fremstår disse seler ikke blot som en kritisk latterliggørelse, men også som en kærlig synliggørelse af, hvordan de aldrende videnskabsmænd kan forstås: hyldet med pomp og pragt, men afhængige af et vedvarende omsorgsarbejde for at opretholde deres plads på tribunen. Som kunstner Henriette Heise bemærker under en artist talk i udstillingen senere samme dag, bæres hele den monumenttradition, som *RECAST* både fremviser og udfordrer, af en højtråbende paranoia. Alle disse hvide, aldrende, monumentaliserede mænd frygter vel i bund og grund at blive glemt, men er søgt udødeliggjort i et materiale, der er næsten latterligt skrøbeligt. I vores optik aktiverer selerne i *Public Bust Retirement Index* netop denne erkendelse: at selv de elitære og på mange måder problematiske vidensidealer og erindringspraksisser, som *RECAST* adresserer, er skrøbelige, forfængelige og forgængelige. For os opstår værkets refleksivt transformerende potentiale netop i denne erkendelse, i vores situationsbestemte møde med sikkerhedsselerne i *Public Bust Retirement Index*, idet værket henleder opmærksomheden på det kontinuerlige omsorgsarbejde, som både understøtter og afslører de videns- og erindringssystemer, som hele udstillingen søger at problematisere.

Vi fortsætter gennem *Recast* og træder ind i Noah Umur Kanbers *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* (2025). Værket består dels af monstrøse keramik- og guldbuster, der ifølge den medfølgende værktekst afbilder henholdsvis den græske gorgon Medusa og den danske retsmediciner Jørn Simonsen (1933-2018). Samtidig er Kanbers aflukke i udstillingen tapetseret med dokumenter, alle stemplet "Fotokopi i forbindelse med aktindsigt". Dokumenterne inde-





[4] + [5] Noah Umur Kanber, *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* (2025). Installationsfoto fra RECAST. Foto: I DO ART agency.

holder lange, ofte indlevende beskrivelser foretaget af utallige navngivne sagsbehandlere, der fortæller historien om Kanbers problemfyldte barn- og ungdom i det sociale system. I udstillingsteksten kan vi læse, at værket udfordrer historien om Medusa, "hvor frygten for hendes monstrøsitet har skjult de historier, vi skammer os over". Idet vi træder ind i værket, rammes vi dog først og fremmest af de hundredvis af opklæbede dokumenter. Mange sætninger er overstreget med lyserød, orange og skriggul tusch, uden at der dog fremgår nogen egentlig systematik. Hvilket mønster har Kanber søgt i dette overvældende mylder af vurderinger foretaget af et system, der både fungerer som omsorgsbærende velfærdsstruktur og som en kontrollerende instans i forhold til hendes situation og fremtidsudsigter? Og hvad er relationen mellem disse overstregninger, Hr. Kloge Åge – formentlig den guldmaskede kludedukke, der læner sig op ad en stige i rummet – og Smukke Dukke, guldbusten med strittende, sylespidse bryster og tunge slanger af hår ned foran øjnene? Skaber det omsorgsbærende

og samtidig kontrollerende system disse monstre? Frembringer videnskaben – her repræsenteret ved retsmedicinen – monstrene? Er selve forsøget på at foretage et logisk, videnskabeligt snit ind i et overvældende, ulogisk materiale et monstrøst projekt i sig selv?

Vi kunne fortsætte denne analysetur på jagt efter indlejret uafklarethed hele vejen gennem *RECAST*, der også indeholder værker af Jeannette Ehlers, Lea Gulddittе Hestelund, Jóhan Martin Christiansen, Ida Kvetny, Henriette Heise, Anne-Mette Schultz, Maria Nørholm Ramouk, Nanna Debois Buhl, Elisabeth Toubro, Lea Porsager og Julie Edel Hardenberg. For nu vil vi blive ved oplevelsen af *Public Bust Retirement Index* og *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* og lade vores situationsbestemte konstellation af disse komponenter danne det analytiske stjernebillede. Vi vil blive ved følelsen af ikke at være i stand til at afkode Kanbers lille aflukke; ikke at kunne kæde elementerne sammen og alligevel blive dybt berørt af deres samlede udsigelse. Vi berøres af måden, hvorpå det sociale system bringes til syne og gives en slags monstrøs, fælles krop gennem Kanbers værk; et system, hvis opgave både er at stille sig omsorgsfuldt og kritisk an over for et ungt menneske, hvis livshistorie produceres, arkiveres, destrueres igennem disse hundredvis af dokumenter; et system, som på godt og ondt er konstrueret i kongruens med det – skrøbelige, forfængelige, forgængelige – videnside al, som benandsebastians tribune personificerer. Her åbner værkerne efter vores opfattelse op for et potentiale for refleksiv transformation, idet de begge lykkes med at fastholde en indlejret uafklarethed i omgangen med de videns- og erindringssystemer, som de udsætter for kritisk opmærksomhed.

Analysens institutionelle og infrastrukturelle betingethed

Så langt, så godt. Ovenfor har vi – ganske kortfattet – udfoldet en omsorgsfuld analyse ved at anslå en analytisk intention samt en analytisk konstellation bestående af vores situerede møde med to værker i *RECAST*. Helt konkret fremskriver vi i analysen en oplevelse af, at der både i relation til *Public Bust Retirement Index* og *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* opstår et interessant vakuum mellem værkernes komplekse og utæmmede tilstedeværelse i udstillingsrummet og deres medfølgende tekstlige formidling. Meget i tråd med anmeldelserne af udstillingen i både *Information* og *Politiken* reducerer formidlingen i vores øjne værkernes potentielle kompleksitet og kommer dermed til at stå i kontrast til det mangefacetterede mulighedsrum, der udfolder sig i og omkring dem. For ja, *Public Bust Retirement Index* kan læses som en kritisk vurdering af busternes pensions-parathed, men i vores tentative analyse inviterer værket i lige så høj grad udstillingsgæsten til at møde busterne med omsorg, et kærligt fnis – måske

endda medlidenhed. Når vi ser på benandsebastians sikkerhedsseler, fremstår de ikke blot som en kritisk *kommentar* til en mandsdomineret erindringskultur, men også som en påmindelse om, hvordan skrøbelighed og behovet for vedligehold er indskrevet i selve monumenttraditionens formsprog. De klodsede seler holder busterne oprejst og tydeliggør samtidig deres afhængighed af, at nogen tager vare på dem, hvis de fortsat skal have værdi. En lignende spænding opstår i Kanbers rum, hvor vi ikke kan – og måske heller ikke bør – forbinde dokumenternes mange overstregninger, de monstrøse keramik- og guldskulpturer og den lidt sjuskede kludedukke i én samlet, lineært fremadskridende fortælling. Værket fremkalder snarere en mudret usikkerhed, idet det peger på, hvordan "systemet", med dets tusindvis af dokumenter og sagsfremstillinger, rummer både kontrol og omsorg, og hvor denne dobbelthed først og fremmest mærkes, snarere end forstås.

Skal vi træde et skridt væk fra dette analytiske stjernebillede og spørge til udstillingens institutionelle og infrastrukturelle betingethed, kan vi starte med at pege på, hvordan rummets egen æstetiske kommunikation indeholder en række materielle spændinger. Det gamle universitetsbiblioteks performative selviscenesættelse betinger og underbygger oplevelsen af udstillingens værker, idet hvert enkelt værk i vores oplevelse kommer til at give ekko af den paradoksale oplevelse af henholdsvis attraktion og kritik; sikkerhedsmæssige hensyn og visuel instruktion. Vi møder værkerne i en på én gang historisk og turistattraktiv kulturinstitution, i et fristed for viden og fordybelse med dertilhørende museumsshop og med et både klassisk-kritisk og affirmativt-inkluderende udstillingskatalog i hånden. Denne allestedsnærværende institutionelle og infrastrukturelle betingethed udgør det tredje koordinat i vores analytiske konstellation. Skulle vi udfolde dette koordinat yderligere, ville det være oplagt at undersøge de bagvedliggende betingelser for udstillingens tilblivelse, fx ved at tale med dens kuratorer og bidragende kunstnere. Vi kunne interessere os for, om *Public Bust Retirement Index* og *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* er kommissionerede værker til denne udstilling, eller om de har indgået i andre sammenhænge. Skal værkerne efterfølgende indgå i Københavns Universitets kunstsamling? Hvordan har kunstnere og kuratorer arbejdet undervejs i processen, hvordan er udstillingens idé rammesat og eksekveret, og hvilken institutionel rammesætning (adgang til kunstsamling, personalearbejdstimer, arbejdsfaciliteter for kunstnerne med meget mere) har Københavns Universitet og/eller biblioteket i Fiolstræde bidraget med? Hensigten med dette koordinat er at pege på, hvordan sådanne institutionelle og infrastrukturelle betingelser direkte og indirekte strukturerer og farver den himmel, hvorpå vores analytiske stjernebillede viser

sig, samt at kunne forholde os kritisk omsorgsfuldt til udstillingens potentielle bidrag til eller forskydning af denne himmel.

I sproget, uden sprog

Vi har i denne artikel optegnet en analysetilgang til samtidskunstneriske praksisser, som spænder over omsorgsbegrebets mange facetter, for herved at muliggøre, at samtidskunstens refleksive potentiale kan træde frem. Den analytiske konstellation, vi foreslår her, har som ambition at holde modsætninger og spændinger åbne, uden at vi reducerer eller neutraliserer kompleksiteten i analysesubjektets situerethed, værkets forandringskraft eller dets institutionelle, processuelle, affektive og sociopolitiske væren i verden. Som Benjamin fremhæver, opstår mening og erkendelse ikke i isolerede elementer, men netop i relationerne mellem dem og i betragterens begrebslige fastholdelse i et samlende, men bevægeligt hele. Den omsorgsfulde kunstkritik fungerer dermed som en praksis, der aktiverer værkets potentiale, uden at forsøge at fikse, lukke eller fuldende det – og hvor dets uafklarethed og kompleksitet bliver en aktiv del af dens potentielle refleksive transformation.

Selvom vi har peget på nogle interessante sprækker imellem henholdsvis værkerne *Public Bust Retirement Index* (2025) af benandsebastian og Noah Umur Kanbers *Smukke dukke og Hr. Kloge Åge* (2025) og formidlingen af dem i *RECAST*, har sigtet netop *ikke* været at kritisere udstillingens kuratorer eller deres formidlingsevner. Pointen er i stedet at insistere på, at det vakuum, som vi oplever mellem værkerne og deres skriftlige formidling, lige netop er symptomatisk for et mere generelt problem, der vedrører det besværlige arbejde, som – i vores optik – er kunstanalysens mest centrale opgave i dag: omsorgsfuldt at vise, åbne og udfordre samtidskunstens refleksive transformation af sin egen institutionelle, processuelle, affektive, sociopolitiske kontekst. Denne på mange måder umulige opgave kræver, at vi konstant forholder os til vores egen analytiske praksis, vores analytiske sprog og værktøjer, og således aldrig læner os så langt ind i hverken en kritisk-paranoid eller affirmativ-reparativ læsning, at vi ikke kan se dens uomgængelige begrænsninger. Inden for den metodiske ramme, som vi optegner her, forstås omsorgsfuld kunstkritik altså ikke som en praksis, der pendulerer mellem kritik og affirmation, men som et vedvarende arbejde med konstellationer og koordinater; en opmærksomhed på temporale, spatiale, institutionelle og infrastrukturelle relationer og analysepositioner, der ikke danner en systematisk manual, men fleksible relationer, som kan aktiveres i uendelig mange sammenhænge. Den måde, kunstanalysen tager form på – ikke kun gennem analytiske greb, men også gennem kuratering, formidlingsprak-

sisser og anmelderi – er aktiv medskabende for, hvad vi får øje på som kunst, for, hvilke refleksive potentialer der følgeligt træder frem, og derfor også, ultimativt, for samtidskunstens fortsatte relevans. Som Mathias Danbolt formulerer det under en artist talk i *RECAST* d. 16. september 2025, så forstår videnskaben jo grundlæggende verden gennem sprog og begreber, mens samtidskunsten henter sin betydnings- og forandringskraft i opløsningen eller utilstrækkeliggørelsen af selvsamme. Fra vores perspektiv er det tvingende nødvendigt at praktisere en omsorgsfuld kunstkritik, der gør begge dele: Behandler samtidskunstneriske praksisser med et så nuanceret sprog som overhovedet muligt og samtidig, vedholdende, fremviser sprogets og videnskabens grundlæggende utilstrækkelighed i mødet med samtidskunstneriske praksisser.

ABSTRACT

This article examines how contemporary art's increasing blurring of the boundaries between the aesthetic and the socio-political field, and the inscription of art's capacity for *reflexive transformation* (Rebentisch 2015) of non-aesthetic space as its raison d'être, puts pressure on the analytical practices developed in the 20th century to understand and give meaning to art. Today, the very demarcation of an analytical "object," an analytical "subject," and an analytical "situation" in which they meet is, more than ever, a crucial part of the work of art analysis itself. We argue that, if we as researchers are to continue to substantiate and articulate the relevance of contemporary art, we must develop analytical practices that capture its potential reflexive transformation without reducing the complexity of either the analytical object, the analytical subject, or the analytic situation. Inspired by the work of Maria Puig de la Bellacasa (2017) and Michelle Murphy (2015) in formulating care as an epistemic strategy that is not opposed to conducting critical analysis but rather constitutes an integral part of "staying with the trouble" of analysis (Haraway 2010), we argue that contemporary art calls for a form of *caring art analysis*. We suggest practicing caring art analysis through multidimensional constellations (Benjamin 1977; 1999) that emerge through a series of analytical coordinates. In this article, we apply this tentative framework to two works of art from the exhibition *RECAST*, which was shown at Copenhagen University Library in the fall of 2025.

LITTERATUR

Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. London: Duke University Press.

Bellacasa, María Puig de la. 2011. "Matters of care in technoscience: Assembling neglected things". *Social Studies of Science* 41 (1): 85-106.

Benjamin, Walter. (1977) 2019. *Origin of the German Trauerspiel*. Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Massachusetts: Belknap Press.

Bolt, Mikkel, Ann-Sofie Lönngren og Jonas Ross Kjærgaard. 2024. "Forord: Det kritiske subjekt". *K&K – Kultur Og Klasse* 52 (137): 1-12.

Daugaard, Solveig, Cecilie Ullerup Schmidt og Frederik Tygstrup, red. 2024. *Infrastructure Aesthetics*. Berlin: De Gruyter.

Felski, Rita og Elizabeth S. Anker. 2017. *Critique and Postcritique*. London: Duke University Press.

Haraway, Donna. 2010. "When Species Meet. Staying with the Trouble". *Environment and Planning* 28 (1): 53-55.

Jones, Amelia. 2023. "Who is an Artist? Identity, Individualism, and the Neoliberalism of the Art Complex". *Arts* (Basel) 12 (6): 234.

Kunst, Bojana. 2021. *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*. København: Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige Danske Kunstakademi.

Lipari, Lisbeth. 2015. *Listening, Thinking, Being: Towards an Ethics of Attunement*. Pennsylvania: Penn State University Press.

Lund, Jacob. 2022. *The Changing Constitution of the Present. Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity*. Berlin: Sternberg Press.

Murphy, Michelle. 2015. "Unsettling care: Troubling transnational itineraries of care in feminist health practices". *Social Studies of Science* 45 (5): 717-737.

Osborne, Peter. 2022. *Crisis as Form*. London: Verso Press.

Rebentisch, Juliane. 2015. "The Contemporaneity of Contemporary Art". *New German Critique* 42 (1): 223-237.

Rebentisch, Juliane. 2020. *Samtidskunstens teorier. En indføring*. København: Informations Forlag.

Ross, Trine. 2025. "Sikke et vanvittigt spild af gode kræfter og kloge hoveder". *Politiken*, 16. september.

Sahraoui, Nassima og Caroline Sauter, red. 2018. *Thinking in Constellations: Walter Benjamin in the Humanities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.

Skovmøller, Amalie, Ida Højgaard Thjømøe og Mathis Danbolt. 2025. *RECAST*. Udstillingskatalog. København: Københavns Universitets Bibliotek.

Themsen, Maria Kjær. 2025. "Hår allevegne". *Information*, 6. november.

NOTER

1. Et sådant entydigt og diagnosticerbart skifte kan – og bør – naturligvis diskuteres. Man kan indvende, at mange modernistiske og avantgardistiske praksisser netop opererede på tværs af kunstarter, medialiteter og genrer, ligesom de i høj grad også søgte at etablere sig og virke uden for etablerede institutioner. Derudover er megen samtidskunst, hvis dette forstås som kunst, der skabes og/eller vises nu, fortsat værkafgrænset og indlejret i kunstinstitutionernes og -markedets logikker. Vi arbejder i denne artikel i forlængelse af især Osbornes, Rebentischs og Lunds forståelse af samtidskunst. I deres tænkning er samtidskunsten *ikke* at forstå som den kunst, der skabes og/eller vises nu, men snarere at forstå som den del af samtidens kunst, der søger at iværksætte sin egen *samtidighed* (Lund 2022): Den er socialt engageret i bred forstand, idet den går i dialog med konkrete kriser og konflikter i tiden, ligesom den er optaget af grænserne for selve artsbetegnelsen "kunst". Det er en form for kunst, der først og fremmest virker og skaber betydning, idet den forlader det traditionelle kunstkompleks i mødet med en refleksiv offentlighed. Intentionen her er snarere at spørge nysgerrigt til denne type kunsts potentielle analyse end at slå til lyd for en afgrænsende, skudsikker, historiografisk periodisering.
2. Se fx *Forensic Architectures* egen beskrivelse af sine aktiviteter på hjemmesiden Forensic Architecture. 2026. "About | Agency": https://forensic-architecture.org/about/agency (sidst tilgået 10. december 2025).

3. Schupplo, Susan. u.å. "LEARNING FROM ICE": https://susanschuppli.com/LEARNING-FROM-ICE-1 (sidst tilgået 10. december 2025).
4. Dette indebærer også, at spørgsmålet om, hvorvidt en refleksiv transformation har fundet sted, ikke kan afgøres entydigt eller udefra, men må spores mere indirekte, fx gennem ændringer i diskursive artikulationer, institutionelle forskydninger eller i de måder, hvorpå deltagere og analytikere selv omformer deres forståelser og positioner. Analysens opgave bliver dermed at beskrive og kvalificere præmisserne for samt processer, hvorigennem sådanne forskydninger potentielt finder sted.