PERISKOP
NR. 35 2026

ISSN 0908-6919

PERISKOP NR. 35 2026 OMSORG

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

NR. 35 2026



OMSORG

PERISKOP

NR. 35 2026

OMSORG

Temaredaktion:
Marie Inge Malberg
Marie Vinther
Martin Grünfeld
Mathilde Helnæs

Periskop udgives af:
Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
Københavns Universitet
Karen Blixens Vej 1
2300 København S
info@periskop-tidsskrift.dk
periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:
Marie Inge Malberg
Marie Vinther
Silke Engberg
Kristian Handberg
Maria Fabricius Hansen
Mathilde Helnæs
Nina Cramer
Oliver Wiant Rømer Holme
Ida Hornung
Sofus Landbo
Simone Lind Rasmussen
Oscar Vindel Schönstöm
Miriam Have Watts

Abonnement (to årlige udgivelser) og **løssalg**: Kontakt os på info@periskop-tidsskrift.dk

Peer review: Artikler af Joachim Aagaard Friis, Maj Ørskov, Maja Bak Herrie, Mathilde Tams Jensen, Ida Lodsgaard og Alberte Weihrauch Abrahamsen har været gennem double blind peer review.
Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)
Grafisk tilrettelæggelse: Forlagskonsulent Kasper Monty, www.monty.dk
Tryk: Specialtrykkeriet Arco

Omslag: Mads Hilbert: *Jordkammerater,* 2025. Olie på lærred. 83 x 53 cm.

Periskop nr. 35 udgives med støtte fra:

NY CARLSBERG FONDET
NEW CARLSBERG FOUNDATION

Landsdommer V. Gieses Legat

STATENS KUNSTFOND

© Copyright forfatterne og Periskop 2026. Forfatterene bevarer den uindskrænkede ophavsret til deres bidrag.

ISSN 0908-6919

Indhold

INTRODUKTION

Omsorg
MARIE INGE MALBERG, MARIE VINTHER, MARTIN GRÜNFELD OG MATHILDE HELNÆS 5

ARTIKLER

Omsorgsskitser
MADS HILBERT 13

Mellem omsorg og organisering: Ambivalenser i kuratorisk praksis
JOACHIM AAGAARD FRIIS 17

Jordsans – at regenerere en jordlig omsorg
IDA LODSGAARD OG MATHILDE TAMS JENSEN 33

Omsorgsfuld kunstanalyse
MAJ ØRSKOV OG MAJA BAK HERRIE 50

Kroppe i forandring: Forestillinger om omsorg i værker af Lea Gulddittе Hestelund
ALBERTE WEIHRAUCH ABRAHAMSEN 68

De blev rum for, hvem der måtte være interesserede
MARIA NØRHOLM RAMOUK 87

Kroppens ord - et kunstværk skabt gennem lag af omsorg
AMALIE SCHJØTT-WIETH OG ANE SIGNE GREEN 92

Tålmodig lytning: Mellem kontrol og kollaps
EMILIE LYKKEGAARD SCHMIDT 104

Barken og medicinen på museet: Et møde med kinabark og
Liv Bugges videoværk *The Other Wild* (2018)
MATILDE LU ETTRUP 113

Madens omsorg: Interview med Johanne Anastasia Stoffersen om *Måltidet*
MARIE INGE MALBERG 122

Omsorg som transformativ kuratorisk praksis
ANNE KØLBÆK IVERSEN OG ANNE THOMASEN 130

Omsorgsmøder med kunsten: Et praksiseksempel fra SMK
NANA BERNHARDT, HILDE ØSTERGAARD OG MERETE SANDERHOFF 142

Ømhedsaktivistisk manifest
ANNA RIEDER, SIDSEL WELDEN, SEBASTIAN NATHAN,
MELANIE KITTI, IDA BENCKE, DEA ANTONSEN OG BIRGIT BUNDESEN 155

BIDRAGYDERE 159

MARIE INGE MALBERG, MARIE VINTHER,
MARTIN GRÜNFELD OG MATHILDE HELNÆS

INTRODUKTION

Omsorg

Omsorg er et begreb i bevægelse, der i stigende grad har sat sit præg på kunstscenen og optager både museer, kunstnere, kuratorer og forskere. I de seneste år er omsorg blevet genstand for tværfaglige undersøgelser og diskussioner, der forbinder det med alt fra sociale, mellemartslige og materielle relationer til miljømæssige og samfundsmæssige udfordringer. Omsorg handler både om konkret pleje – i familier, i sundhedsvæsnet og i pædagogiske sammenhænge – og om bredere spørgsmål der berører, hvordan samfund og institutioner skaber og kan skabe bedre rammer for fællesskaber, mental sundhed, arbejdsliv og klima. Ligeledes er omsorg et centralt emne i sociale og politiske bevægelser samt i debatten om værdsættelsen af omsorgsarbejde – både det lønnede og det usynlige arbejde i hjemmet.

Det skærpede fokus på omsorg kan også ses i lyset af en samtid med stor geopolitisk usikkerhed. Her bliver omsorg en kritisk modsætning til begreber som "åndelig oprustning". Et begreb, som fylder i den offentlige debat, og som fremhæves som et middel til at modstå kriser og konflikter gennem styrkelse af fælles nationale værdier. Hvor værdierne i oprustning peger på krig og modstandskraft, peger omsorg på noget andet: en insisteren på sårbarhed og relationel forbundethed som grundvilkår.

Flere forskningsprojekter og kunstneriske initiativer har taget omsorgsbegrebet op og udforsket dets mange betydninger. Centralt står *Ømhedsaktivistisk manifest* fra 2022 udgivet af Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed, der formulerer ømhed som en aktivistisk og relationel praksis, hvor sårbarhed,

omsorg og gensidig afhængighed forstås som grundvilkår og som afsæt for kritik af præstationskulturen og ekskluderende strukturer.

I en dansk kontekst kan nævnes kunstneriske projekter som *M/Other* (Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed, 2021), *Sick.Soil.Society* (Rønnebæksholm, 2021), *Non Performing* (Museet for Samtidskunst Roskilde, 2023) og *Hosting Lands* (Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2025-2026) som forskellige måder at forstå omsorg på – fra moderskab og sygdom til hvile, økologi og værtskab.

Denne bevægelse hænger sammen med det, der i kunstfeltet er blevet beskrevet som et *care turn,* hvor omsorg ses som en potentielt transformerende kraft, der udfordrer eksisterende strukturer og stiller krav om mere inkluderende og bæredygtige rammer både for kunstnere og publikum. I kunstinstitutioner er omsorg ikke kun et teoretisk begreb, men også en praktisk nødvendighed. Museer og udstillingssteder må forholde sig til, hvordan de tager hånd om både deres samlinger og de mennesker, de engagerer, fra medarbejdere, samarbejdspartnere og kunstnere til besøgende.

Denne udgivelse søger at favne omsorgens mange dimensioner i kunsthistorisk forskning såvel som kuratorisk og kunstnerisk praksis og undersøger, hvordan dette udspiller sig i tværfaglige emner relateret til videnskab og samfund.

Motivationen bag dette nummer udspringer af en dobbelt interesse: dels en faglig nysgerrighed på, hvordan omsorgsbegrebet allerede former kuratoriske og kunstneriske praksisser, dels en mere personlig erfaring af, at omsorg i stigende grad opleves som både en mangelvare og en nødvendighed. I en hverdag præget af acceleration, prekære arbejdsvilkår og en konstant strøm af kriser fremstår omsorg ikke som en selvfølge, men som noget, der aktivt må dyrkes. Vores tilgang er derfor ikke kun analytisk, men også situeret: Vi skriver fra en position, hvor omsorg (og manglen på samme) også er en praksis, vi selv er indlejret i.

Om begrebet omsorg

Omsorg er et begreb, der rejser på tværs af felter, praksisser og institutioner for tiden. Mens omsorg traditionelt er blevet forbundet med hjemmet, særligt relateret til moderskabet og husholdningen, strækker forståelsen af, hvad omsorg er, i dag langt ud over hjemmets vægge.

Det danske ord *omsorg* kan deles i ordene "om" (omkring) og "sorg" (bekymring) og betyder altså "at bekymre sig om", og det beskriver en mere eller mindre implicit relation til nogen eller noget andet. Forbindelsen mellem omsorg og kunst(historie) bliver især tydelig, da ordet kurator kommer fra det latinske ord "curare", der betyder at drage omsorg.

Omsorg rummer en lang række betydninger som hengivenhed, kærlighed, pligt, velvære, ansvar og gensidighed. Denne semantiske bredde gør omsorgsbegrebet elastisk og indbyder ikke blot til anvendelse i mangfoldige sammenhænge, men indebærer også en risiko for misforståelser og uklarhed. Omsorg strækker sig som udgangspunkt på tværs af skel mellem privat og offentligt og er et både praktisk, etisk og politisk anliggende, der angår alt fra kroppe og relationer til institutioner og planetære forhold såsom klimakriser og pandemier. Dette afspejles også i bidragene til dette særnummer, der bevæger sig fra spørgsmål om, hvordan vi kan skabe relationer til sten og jord, til mad på plejehjem og tekstiler i professionelt omsorgsarbejde. Det er altså ikke så underligt, at man kan få en fornemmelse af, at omsorgsbegrebet sniger sig ind alle vegne.

Et teoretisk fokus på omsorg opstår i forlængelse af andre strømninger som *den affektive vendings* fokus på relationer mellem kroppe, teknologier og materialitet (Clough & Halley 2007) og parallelt med *den materielle vendings* optagethed af det mere-end-menneskelige og vores intime forbundethed (Van der Tuin 2011).

Centralt for introduktionen af omsorg som bredt begreb i det teoretiske felt finder man er borgerrettighedsaktivisten Bernice Fisher (1912-1966) og politologen Joan C. Tronto (f. 1952). Som led i et feministisk opgør med neutraliseringen af omsorg som et privat anliggende introducerer de en etik for omsorg, for derigennem at revurdere omsorg politisk som en fundamental menneskelig aktivitet, der binder sociale relationer sammen (Fisher og Tronto 1990).

Omsorg er et bredt begreb med skiftende betydninger, hvilket medfører nye problemstillinger. Problemstillinger, som man eksempelvis finder i begrebet *self-care* (selvomsorg). Et begreb, som blev genintroduceret af aktivisten og poeten Audre Lorde (1934-1992) i 1980'erne som en aktivistisk og politisk handling særligt for sorte kvinder. Som hun skriver, så er selvomsorg ikke bare selvforkælelse, det er en nødvendighed for selvopretholdelse, det er en politisk handling (*A Burst of Light*, 1988). Selvomsorg er en nødvendighed for overlevelse og for at kunne yde politisk modstand. På trods af begrebets dybe politiske rødder er selvomsorg i dag måske særligt henvendt til den vestlige hvide middelklasse, ikke som en nødvendighed, men som en form for luksus, og approprieret af kapitalismen til at sælge alt fra hudpleje til mindfulness-kurser (*Decolonize Self-Care*, 2022).

På tværs af bidragene i denne udgivelse står særligt én teoretisk tilgang lysende klar som et pejlemærke, der definerer samtidens tilgang til omsorg inden for kunst og æstetik: Den spekulative posthumane tilgang repræsenteret igennem den feministiske forsker og teoretiker María Puig de la Bellacasas

(f. 1972) indflydelsesrige udforskning af omsorgens etiske og politiske fordringer for tænkningen i mere-end-menneskelige verdener i *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds* (2017). I tråd med Fisher og Tronto argumenterer Puig de la Bellacasa for, at der er behov for at gentænke den position og placering, omsorg på nuværende tidspunkt har i samfundet, til en placering, som er mere tydelig, synlig og værdsat. Hvor Fisher og Tronto spørger, hvem der drager omsorg, og for hvem, spørger Puig de la Bellacasa, hvorfor og hvordan vi drager omsorg. Ved at tage afstand fra Fishers og Trontos antropocentriske udgangspunkt understreger Puig de la Bellacasa sammenvævningen af omsorgen med en række relationer, som også indbefatter mere-end-menneskelige sammenviklinger. Omsorg er således en fortsat proces, der forudsætter gensidige og kontinuerte relationelle forbindelser, ikke kun mellem mennesker, men også til andre objekter, arter og det planetære. Den grundlæggende forbundethed er således fundamental for omsorg, der derfor også kan rumme politisk potentiale for forandring.

Netop accentueringen af forbundethed indbyder også til en bredere fundering af tilgange til omsorg i kunsten med henvisning til nymaterialismen og mere-end-menneskelige tilgange. Af særligt markante stemmer i denne sammenhæng kan her nævnes den politiske teoretiker og filosof Jane Bennetts (f. 1957) teori om levende materialitet samt filosof, feminist og biolog Donna Haraways (f. 1944) opfordring til at "blive ved besværet" og danne nye slægtskaber med det mere-end-menneskelige. Blandt mange af de andre teoretiske perspektiver på omsorgsbegrebet, som er fremtrædende blandt bidragene i denne udgivelse, kan også nævnes den feministiske forfatter og teoretiker Sara Ahmeds (f. 1969) affektteori, og hvordan følelser former vores blik, politik og samfund, samt kurator og researcher Helena Reckitt, der bruger omsorg som en prisme til kritisk at anskue kunstinstitutionens strukturer.

Omsorgsbegrebet rummer også en række blinde vinkler. For det første er der en risiko for, at omsorg romantiseres som en blød, universel værdi, uden at man tager højde for de magtstrukturer, der bestemmer, hvem der yder omsorg, hvem der modtager den, og under hvilke betingelser. Spørgsmål om køn, klasse, etnicitet, kropsvariationer og tilgængelighed risikerer let at træde i baggrunden, selvom de er afgørende for forståelsen af omsorgsarbejdet. For det andet kan omsorg i institutionelle sammenhænge blive instrumentaliseret som en form for "affektiv branding", hvor omsorgsfuldhed bliver en strategisk positionering snarere end en reel praksis. Som kuratoren Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (f. 1977) beskriver i *Delusions of Care* (2021), er omsorg i løbet af de seneste år blevet et populært buzzword på mange kunstinstitutioner. Her bliver "omsorg"

brugt som en tematisk overskrift frem for handling, og udstillingernes løfter om radikal forandring kommer til at klinge hult, når disse udsagn ikke reflekteres i selve institutionen.

María Puig de la Bellacasa indbyder også selv til kritisk refleksion over omsorgsbegrebet ved at fremhæve, at omsorg ikke kun er noget positivt, men også kan være ubehageligt, forkert og undertrykkende. Eller som forsker i miljø- og kønsstudier M. Murphy (f. 1969) understreger i sin problematisering af begrebet, så må vi bevæge os ud over forståelsen af omsorg som noget naivt positivt (Murphy 2015). Ifølge Murphy kan man skelne mellem mindst fire forskellige betydninger af omsorg, der strækker sig fra emotionel tilknytning, det at drage omsorg for eller det at være opmærksom til det at være bekymret.

Selvom bidragene i denne udgivelse anvender omsorg som en kritisk linse til at diskutere alt fra kunstværker, kunstkritik og kuratering til skabelses- og inddragelsesprocesser og institutionelle logikker, forbliver selve omsorgsbegrebet bemærkelsesværdigt uproblematiseret. Dette er interessant, fordi omsorgsbegrebet netop peger i så mange retninger, at det kan risikere at miste sin kritiske kant og blive besværligt at arbejde analytisk med. Derudover indbyder begrebets ustabilitet til en sammenvikling af forskellige betydninger, der udfolder sig over tid som en ustabil koreografi, hvor subjekter og objekter filtrer sig sammen i ambivalente konstellationer (Grünfeld 2023). En sådan kritisk tilgang kan umiddelbart synes at bevæge sig væk fra praksis, men kræver snarere det modsatte: en bevægelse tættere på de steder, hvor omsorgen faktisk udfolder sig, for at kunne iagttage de sammenfiltringer og ambivalenser, der opstår på tværs af kontekster (Mol, Moser & Pols 2010).

Samlet set peger de teoretiske perspektiver på omsorg som et relationelt, situeret og ofte ambivalent begreb, der både rummer et etisk og politisk potentiale og er tæt knyttet til konkrete materielle og institutionelle betingelser. Omsorg træder dermed frem som noget, der ikke blot kan forstås teoretisk, men må undersøges i de sammenhænge, hvor det faktisk udfolder sig. I dette nummer af *Periskop* tager omsorg form gennem en række forskellige praksisser og perspektiver. Udgivelsen balancerer mellem teoretiske refleksioner og konkrete cases og spænder over kuratoriske, formidlingsmæssige og kunstneriske bidrag, som udfoldes i de følgende tekster. Med dette nummer har vi bestræbt os på at gøre begrebet mere klart og anvendeligt, vel vidende, at der fortsat er behov for yderligere nuancering og kritisk arbejde. I næste afsnit finder du en oversigt over bidragene og en kort præsentation af deres indhold. Vi håber, de kan åbne for refleksion og videre samtaler. Vi ønsker dig god læselyst.

Om bidragene

Nummeret består af fire artikler, seks essays/interviews samt flere kunstneriske bidrag. Den første artikel af **Joachim Aagaard Friis** undersøger med afsæt i kuratorisk forskning og feministisk teori omsorg som en situeret, materiel og relationel praksis, der imidlertid formes af institutionelle og organisatoriske logikker. Aagaard Friis fremhæver det affektive og immaterielle arbejde, som i stigende grad forventes af kuratorer under prekære og tidspressede vilkår. Omsorg træder dermed frem som en ambivalent figur i samtidskunsten: på én gang etisk ideal og en strukturelt betinget belastning.

Ida Lodsgaard og Mathilde Tams Jensen arbejder i deres bidrag med Marie Viftrups udstilling *Jordsans* på Munkeruphus fra foråret 2024. Udstillingen blev skabt i samarbejde med foreningen Jordens Hus og placerede sig i et eksperimenterende krydsfelt mellem kunst, æstetik, naturvidenskab og jordbrug. Forfatternes undersøgelse tager afsæt i Jane Bennetts begreb *ontoSympati,* idet de undersøgende og langsommelige praksisser, som publikum inviteres til at udføre, vækker netop den sympatiske forståelse for det mere-end-menneskeliges livlighed, som Bennett plæderer for.

Maja Bak Herrie og Maj Ørskov stiller i deres bidrag spørgsmålet: Hvordan forholder man sig omsorgsfuldt og på samme tid kritisk til kunst, der netop er baseret på omsorgsfulde præmisser? Artiklen består af to dele. I den første del ridses forfatternes forståelse af omsorgsfuld analyse op, og i den anden del eksemplificeres den omsorgsfulde tilgang i en analyse af udstillingen *RECAST*, der fandt sted på Københavns Universitetsbibliotek i 2025. Analysen tager udgangspunkt i værker af kunstnerduoen benandsebastian og Noah Umur Kanber.

Alberte Abrahamsen undersøger Lea Guldditte Hestelunds kunstneriske praksis gennem analyser af værker fra udstillingen *Hissy Fit* (Politikens Forhal, 2022). Med afsæt i et feministisk begrebsapparat og særligt María Puig de la Bellacasas udvidede omsorgsbegreb belyser artiklen, hvordan omsorg tematiseres i relation til moderskab og på tværs af tid, arter og materialer. Samtidig fremhæves omsorgens indbyggede ambivalens, hvor sorg og krise er uløseligt forbundet med det at drage omsorg.

Ane Signe Green og Amalie Schjøtt-Wieths bidrag formidler Medicinsk Museions samarbejde med den danske billedkunstner Gudrun Hasle om det kollektive kunstværk *Kroppens Ord* (2025). Værket er lavet af gamle tekstiler,

som stammer fra hospitaler og lazaretter. På værket er der syet 500 stoflapper med ord, der alle fortæller om livet med kroppen. Værket rummer alt fra følsomme verber til diagnoser og frække navneord. Alle ord er indsamlet blandt museets publikum, samarbejdspartnere og på forskellige institutioner i København.

Emilie Lykkegaards bidrag formidler hendes lydværk *To Care for a Rock*, der undersøger tålmodig lytning som en omsorgsfuld interaktion med det mere-end-menneskelige. For at forstå grænserne for hendes interaktion med en sten undersøges stenens materiale og dens friktion med omverdenen. Ud fra værket definerer hun en række modstandselementer. Modstand i en lyttesituation kan antage mange former, men fælles for modstandselementerne er, at de skaber en tidslig tilstedeværelse, som giver anledning til en tålmodig lytning.

Matilde Lu Ettrups bidrag tager afsæt i perspektiver på Liv Bugges videoværk *The Other Wild* (2018), et besøg i samlingen af medicinske planter på Statens Naturhistoriske Museum og hendes egne kropslige erfaringer med den autoimmune sygdom lupus. Gennem sit essay væves disse forskellige perspektiver sammen til både omsorgsfulde og kritiske perspektiver på planter, medicin, krop, berøring og bevaring.

Marie Inge Malberg har i sit bidrag interviewet kunstner Johanne Anastasia Stoffersen om det kunstneriske projekt og performance *Måltidet* (2025), hvor hun i samarbejde med Madservice Aalborg og Kunsthal Spritten serverede kulinarisk kunst til frokost på 34 plejehjem. Med måltidet som relationelt og performativt greb undersøger hun, hvordan omsorg kan organiseres, erfares og potentielt "masseproduceres" i en velfærdsstatslig sammenhæng.

Anne Thomasens og Anne Kølbæk Iversens bidrag er udformet som en samtale, hvor de fortæller om deres kuratoriske og institutionelle projekter og de refleksioner, problemstillinger, forskelle og ligheder, de oplever i arbejdet med omsorg som ramme for deres arbejde. Det er med udgangspunkt i projektet *TOD – Through Our Dialogue*, et kollektivt udviklingsprojekt, som undersøger den institutionelle tilgængelighed, og hvordan omsorg kan aktiveres i praksis (Anne Thomasen), og forskningsprojektet *Crip Time: Art of Impairment, Withdrawal, and Impatience* (Anne Kølbæk Iversen), der undersøger kunstneriske artikulationer af kronisk sygdom, funktionsvariation og handicap samt kunstinstitutionens egne svækkelser i form af manglende tilgængelighed med kunsthallen O – Overgaden som case.

Merete Sanderhoff, Nana Bernhardt og Hilde Østergaard præsenterer SMK's samarbejde med Social- og Sundhedsuddannelsen i København (SOSU H), hvor omsorg undersøges som et kuratorisk og pædagogisk greb i mødet med kunsten. Med afsæt i en intervention i museets samling viser bidraget, hvordan tværfaglige partnerskaber kan skabe nye indgange til kunsten, men også rejser spørgsmål om deltagelse, agens og institutionel omsorg. Projektet fungerer som afsæt for museets arbejde med at integrere nye stemmer i den kommende nyophængning.

Ud over de skriftlige bidrag indeholder nummeret også to kunstneriske bidrag af billedkunstnerne **Marie Nørholm Ramuk** og **Mads Hilbert**, samt Ømhedsaktivistisk manifest af forfatter **Anna Rieder**, forfatter og billedkunstner **Sidsel Welden**, forfatter **Sebastian Nathan**, kunstner **Melanie Kitti**, kurator **Ida Bencke**, kurator **Dea Antonsen** og psykiater og overlæge **Birgit Bundesen**.

LITTERATURLISTE

Clough, Patricia Ticineto og Jean Halley, red. 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.

Decolonize Self-Care Collective. 2022. *Decolonize Self-Care*. London: Haymarket Books.

Fisher, Bernice og Joan C. Tronto. 1990. "Toward a Feminist Theory of Caring". I *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, redigeret af Emily K. Abel og Margaret K. Nelson, 35–62. Albany: State University of New York Press.

Grünfeld, M. 2024. "Into a worm(w)hole: troubling careful engagements at the museum and beyond" i Lydahl D. og Nickelsen, N.C.M. (red.), *Ethical and methodological dilemmas in social science interventions - careful engagements in healthcare, museums, design and beyond.* Springer.

Lorde, Audre. 1988. *A Burst of Light and Other Essays*. Ithaca, NY: Firebrand Books.

Mol, Annemarie, Ingunn Moser og Jeannette Pols, red. 2010. *Care in Practice: On Tinkering in Clinics, Homes and Farms*. Bielefeld: transcript Verlag.

Murphy, Michelle. 2015. "Unsettling Care: Troubling Transnational Itineraries of Care in Feminist Health Practices". *Social Studies of Science* 45, nr. 5: 717–737.

Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed. 2022. *Ømhedsaktivistisk manifest*.

Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng. 2021. *Delusions of Care*. Berlin: Archive Books.

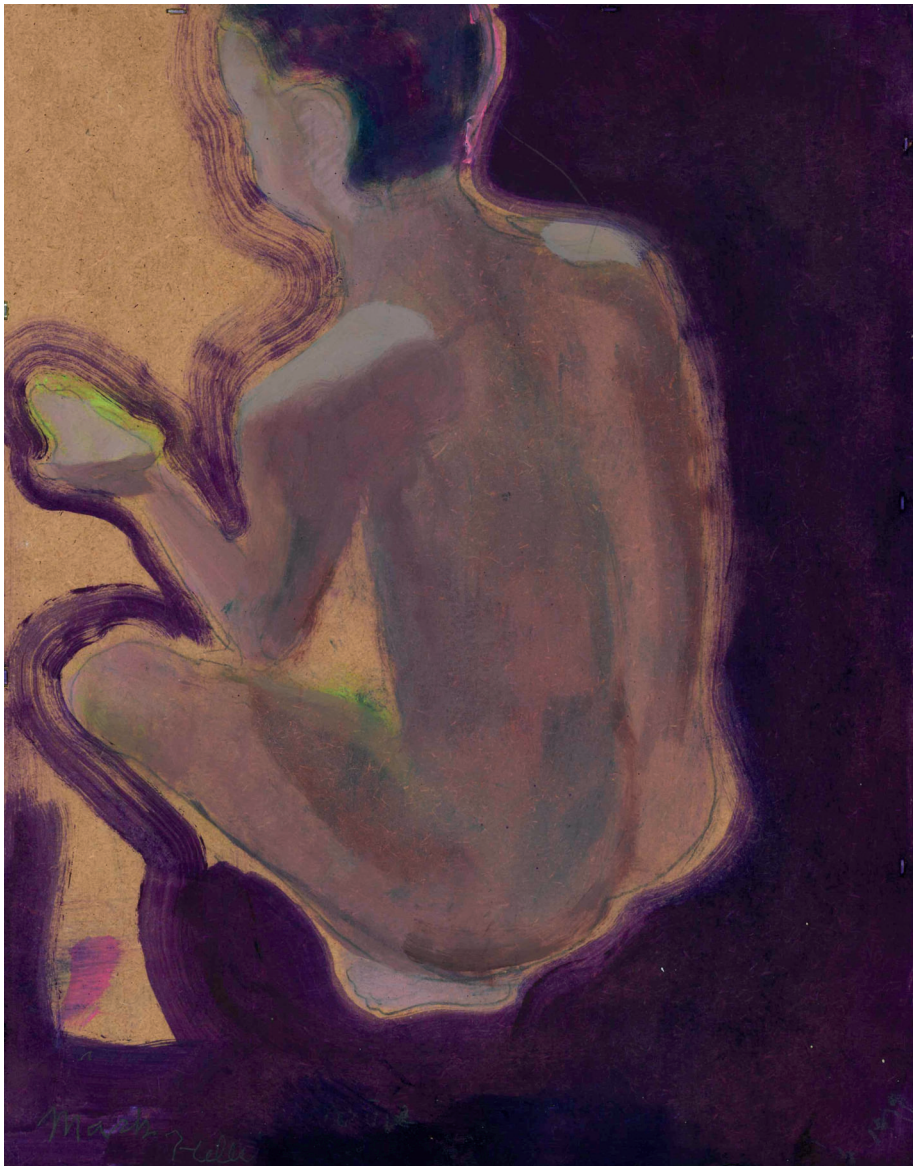
Puig de la Bellacasa, María. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

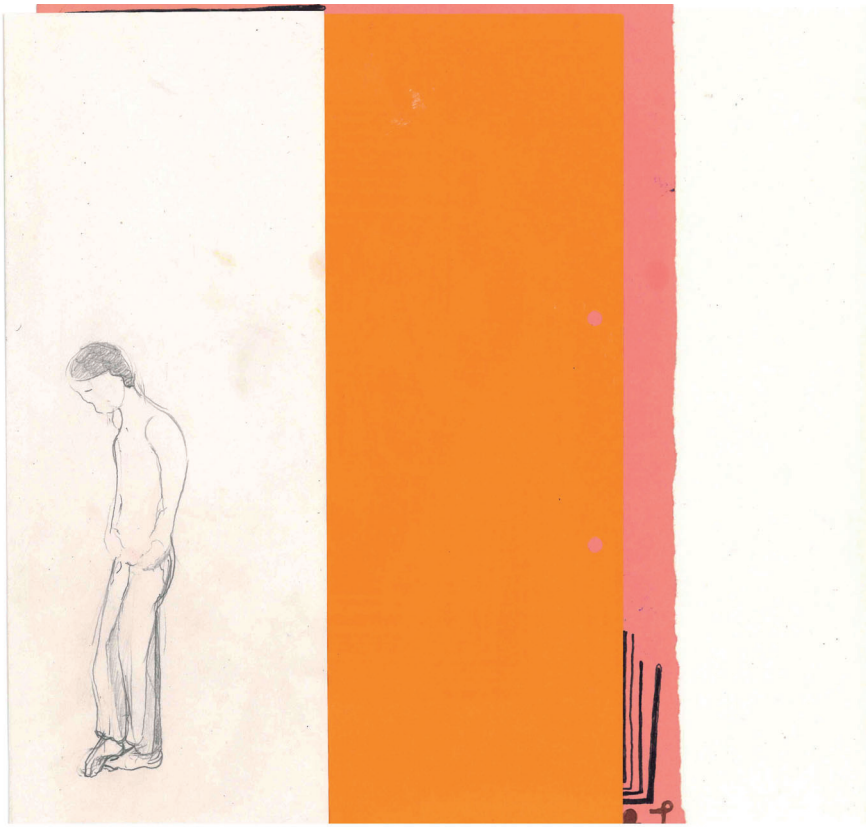
Van der Tuin, Iris. 2011. "New Feminist Materialisms". I *Women's Studies Encyclopedia*, redigeret af Helen Tierney. Westport, CT: Greenwood Press.

MADS HILBERT

Omsorgsskitser

Mads Hilbert (f. 1993) er uddannet fra Det Fynske Kunstakademi med en MFA. Det kunstneriske bidrag består af udvalgte skitser og papirværker, der kredser sig om intimitet, seksualitet samt omsorg.






KONG







JOACHIM AAGAARD FRIIS

Mellem omsorg og organisering: Ambivalenser i kuratorisk praksis

Introduktion – Omsorg som kuratorisk nøglebegreb

I løbet af de seneste årtier har omsorg udviklet sig til et centralt nøglebegreb i kuratorisk teori og praksis. Det optræder i både institutionelle programmer, udstillingskoncepter og teoretiske tekster, hvor det kobles til solidaritet, bæredygtighed og etiske relationer mellem kunstarbejdere, materialer og miljøer (Krasny & Perry 2023; Reckitt 2016; Varutti 2023). Omsorgens fremkomst som kuratorisk tema og fokus kan forstås som en del af de bredere "affektive" (Ahmed 2010; Clough & Halley 2007; Gregg & Seigworth 2010; Pedwell & Seigworth 2023) og "nymaterialistiske" (Coole & Frost 2010; Bennett 2010; Dolphijn & van der Tuin 2012; Hickey-Moody & Page 2015) vendinger inden for humaniora, hvor fokus forskydes fra objekt og værk til relation, proces og sensibilitet.

Kuratering beskrives ikke længere kun som varetagelse af en samling, hvilket var den oprindelige forståelse af beskæftigelsen. Men det betegner heller ikke bare udvælgelse og iscenesættelse, som senere kom til at få en central rolle i faget fra 1960'erne og frem. Nu fremstår kuratering også som en form for relationel omsorg, der forbinder mennesker, materialer, idéer og institutioner (Krasny & Perry 2023). Denne udvikling peger på en bredere transformation i kunstfeltet, hvor omsorgens etik bliver en modvægt til acceleration, konkurrence og det projektbaserede arbejdspres, som præger den neoliberale kultursektor (Alampi & Steadman 2018; Reckitt 2016), samt bliver en del af kunstfaglige diskurser om sociale, politiske og økologiske spørgsmål.

Fremkomsten af omsorg i kuratorisk diskurs hænger tæt sammen med museernes voksende bevidsthed om socialt ansvar og bæredygtighed. Efter finanskrisen i 2008 og den stigende opmærksomhed på klimakrise og social ulighed har kunstinstitutioner i stigende grad taget del i et globalt etisk paradigme, hvor begreber som "care", "empathy" og "responsibility" er blevet en del af deres selvforståelse (Morse 2024; Jennings 2019). I denne sammenhæng bliver kuratorisk omsorg et politisk og organisatorisk redskab: et felt for affektivt og relationelt arbejde, men også en måde at signalere etisk engagement på.

Med omsorgens mere centrale rolle følger også en række kritiske spørgsmål. For hvad betyder det at kuratere med omsorg i en organisatorisk virkelighed, hvor effektivitet, repræsentation og konstant produktion stadig er ufravigelige krav? Hvordan kan en kurator praktisere omsorg i et felt, hvor tidsmangel, midlertidige ansættelser og økonomiske afhængigheder er normen? Og hvor går grænsen mellem affektiv involvering og udmattelse eller ligefrem uprofessionel adfærd? Faren ved den etablerede diskurs om omsorg inden for kuratering er, at den bliver selvrefererende, og at det frem for et åbent og dynamisk begreb fremstår som en tom betegnelse. En betegnelse for en værdi, hvis positive egenskaber er tydelige, men hvor friktionen, som implementeringen af omsorg i kuratorisk praksis faktisk skaber, ikke er taget i betragtning.

I takt med, at omsorg er blevet en positiv markør i kunsten, er der dermed opstået et behov for, at begrebet får analytisk kant. Som både kurator og forsker oplever jeg, at omsorgens etos ofte fungerer som en performativ figur – et sprog, der lover etik, men sjældent beskriver praksissens vanskeligheder. At "kuratere med omsorg" (Krasny & Perry 2023) forudsætter, at omsorg overhovedet er mulig under de betingelser, institutionerne selv producerer.

Denne artikel tager afsæt i den iagttagelse, at kuratorisk omsorg er præget af ambivalens: en uopløselig spænding mellem ideal og realitet, mellem følelsesmæssig investering og organisatorisk udmattelse. Jeg foreslår derfor ambivalens som rammeværk og perspektiv til at nuancere omsorgsdiskursen inden for kuratering. Mere specifikt undersøger artiklen spændingsfeltet mellem kuratorisk omsorg og organisatorisk nødvendighed som en grundlæggende ubalance i samtidskunstens udstillingspraksisser.[1] Inspireret af litterat og affektteoretiker Lauren Berlants (2021) definition af begrebet anvendes ambivalens som en affektiv og analytisk linse til at undersøge, hvordan kuratorisk arbejde både producerer og udfordres af omsorg som diskurs og praksis. Dermed forstås ambivalens ikke som noget udelukkende negativt, men som et grundvilkår, der rummer potentiale for erkendelse og forandring.[2]

Artiklen stiller spørgsmålet: Hvordan kan kuratorisk omsorg forstås som en ambivalent praksis, der både muliggøres og begrænses af organisatoriske logikker?

Jeg argumenterer for, at omsorg i kuratorisk praksis må forstås gennem de spændinger, den skaber i mødet mellem etik, affekt og organisering. Gennem en analyse af diskurser inden for "økologisk kuratering" og bæredygtighed viser jeg, hvordan kuratorisk forskning ofte fremhæver positive resultater og "glatte" beskrivelser af omsorg og relationalitet, mens de faktiske organisatoriske konflikter og vanskeligheder forbliver usynlige. Ved at kombinere teoretisk diskursanalyse og refleksioner over egen og andres erfaringer på dette felt diskuterer jeg, hvordan ambivalens kan fungere som en metode til at gentænke omsorg i relation til andre nødvendige dele af det kuratoriske arbejde.

Metodisk placerer artiklen sig altså inden for praksisledet forskning (Haseman 2006; 2010), hvor egen kuratorisk erfaring anvendes til at producere ny viden. At skrive som kurator indebærer en dobbelthed: Man deltager i feltet, samtidig med at man undersøger det. Denne dobbelte position er i sig selv ambivalent, men netop derfor erkendelsesrig – den synliggør den spænding mellem ideal og praksis, som artiklen tematiserer.

Dermed gør jeg brug af en operationalisering af det, kunstteoretiker og kurator Irit Rogoff og kunsthistoriker Beatrice von Bismarck med flere kalder "det kuratoriske" ("the curatorial") (Rogoff & von Bismarck 2012; Rogoff & Martinon 2013). For Rogoff og von Bismack er "det kuratoriske" den processuelle oplevelse af at kuratere, til forskel fra "kuratering", som betegner professionen. Rogoff og Martinon (2013) beskriver videre "det kuratoriske" som den levende undersøgelse af, hvad kuratering er. I deres forståelse af begrebet åbner dette perspektiv op for "events of knowledge" (5) i løbet af arbejdsprocessen: subtile, nuancerede og personlige indsigter om faget, som opstår i processen hos kuratoren selv, hvilket kan danne grobund for ny kuratorisk viden. Den viden, som opstår i "det kuratoriske", argumenterer jeg for også kan relateres til affektive dimensioner af arbejdet såsom omsorg. Den manglende nuancering af omsorg, som jeg udpeger i analyserne, relateres både til udstillingskoncepter, som søger at formidle omsorg til publikum, og til forsøg på internt at etablere omsorg mellem kunstarbejdere i udstillingsprocesser.

Artiklen indledes med en teoretisk rammesætning af begrebet ambivalens og dets relevans for kuratorisk forskning. Herefter undersøges diskursen omkring økologisk kuratering inden for den praksisbaserede forskning som et eksempel på den "glathed" og affirmation omkring omsorg, der præger feltet. Dernæst udfoldes omsorgens forskellige dimensioner og de affektive og organisatoriske strukturer, der former den. Afslutningsvis præsenterer jeg mit begreb omsor-

gens logistik som et forslag til, hvordan kuratorisk arbejde kan gentænkes ud fra en realistisk omsorgsforståelse.

Ambivalens, affekt og det kuratoriske

Lauren Berlant (2021) beskriver ambivalens som en affektiv konsekvens af uforenelige behov ("incommensurate wants is the technical synonym for ambivalence" (9)). Ud fra denne beskrivelse opstår ambivalens i en kuratorisk sammenhæng, når forskellige valg – kunstneriske, praktiske, bæredygtige, institutionelle osv. – ikke kan forenes, og der må tages stilling til de deraf afledte dilemmaer. Ambivalens er hverken resignation eller opløsning, men et vilkår, hvor modsatrettede kræfter sameksisterer. For Berlant handler det ikke om at løse disse modsætninger, men om at forstå, hvordan de producerer sociale og følelsesmæssige strukturer. Det ambivalente rammeværk er særlig frugtbart for kuratorisk forskning, hvor praksis altid indebærer en forhandling mellem idealer om etik og bæredygtighed og andre realiteter som økonomi, tid og magt.

For så vidt som, at ambivalens er en følelsesmæssig tilstand, tilbyder affektteori samtidig en ramme for at forstå de emotionelle og kropslige dimensioner af kuratorisk arbejde. Queer- og affektteoretiker Sara Ahmed (2004; 2010) har vist, hvordan affekter cirkulerer i sociale rum og udgør magtfelter. Når omsorg institutionaliseres, bliver den også en affektiv teknologi: Den regulerer stemninger og adfærd og kan både skabe fællesskab og udmattelse. Ahmeds (2004) begreb om "affektive økonomier" hjælper os til at forstå, hvordan omsorgens følelser – empati, ansvar, sårbarhed – også kan blive en del af arbejdets kapitalisering.

Dette teoretiske afsæt gør det muligt at forbinde affekt, etik og organisation og dermed forstå omsorg som en flerlaget praksis. I det følgende analyseres, hvordan ambivalens manifesterer sig i diskursen om økologisk kuratering – et felt, hvor idealet om bæredygtighed og mere-end-menneskelig omsorg ofte møder virkelighedens logistiske og institutionelle modstand.

Økologisk kuratering og dens "glatte" diskurs

Siden begyndelsen af 2010'erne har økologi og bæredygtighed indtaget en fremtrædende rolle i samtidskunstens udstillingspraksis. Projekter som The Anthropocene Project ved Haus der Kulturen der Welt (2013-2022) og Documenta 13 (2012) etablerede økologiske og mere-end-menneskelige temaer som kuratoriske paradigmer og banede vejen for et utal af lignende udstillingskoncepter. Denne tilgang har samtidig givet anledning til en omfattende forskningslitteratur, der fremhæver, hvordan sådanne projekter kan skabe bevidsthed om miljømæssige sammenhænge og relationer mellem mennesker og omgivelser (González-Ayala

& Camargo 2022; Fenner 2022; Cameron 2024). I denne diskurs indgår derfor også ofte begreber om omsorg over for både mennesker og andre arter. Det, jeg kalder "økologisk kuratering", er grundlæggende en kuratorisk strategi, som går ud på at skabe bevidsthed om diverse økosystemer – forbindelserne mellem forskellige arter, materialer og naturfænomener – samt et fokus på at skabe økologisk og socialt bæredygtige arbejdsformer inden for feltet.

Grunden til, at jeg har valgt dette udgangspunkt, er både, fordi jeg selv har været involveret i økologiske og bæredygtige strategier som kurator, og fordi det ofte indebærer en diskurs, som jeg mener udgør et godt eksempel på en unuanceret tilgang til omsorg som kuratorisk begreb. Forskningen omkring økologisk kuratering bærer ofte præg af det, jeg her kalder en fornemmelse af glathed. Udstillinger beskrives som harmoniske, succesfulde og "økologisk bevidste", mens deres interne konflikter, praktiske begrænsninger og affektive friktioner forbliver underbelyste.

Et eksempel er den kuratoriske forsker Sarah Wade (2020), som undersøger en række økologiske kunstudstillinger på Musée Océanographique de Monaco, der fremmer beskyttelsen af havdyr. Den konceptuelle beskrivelse af, hvordan omsorg frembringes gennem udstillingen, lyder sådan:

"[...] exhibitions at this Museum have worked in ecological ways, adopting curatorial approaches that have entangled nature and culture and collapsed the boundaries between humans and nonhumans to foster an ecological sensibility toward marine wildlife in visitors [...] By adopting this ecological approach, exhibitions at this museum have the capacity to evoke a sense of kinship with marine wildlife, which can subsequently induce a desire to care" (4).

Denne type formulering skaber et indtryk af, at kuratorisk praksis ubesværet kan forene natur og kultur, etik og æstetik. Den frembragte omsorg hos publikum italesættes på det, jeg kalder en "glat" måde, direkte som en effekt af kurateringen. Desuden indikerer teksten, at kollapset af grænserne mellem menneske og ikke-menneske samt skabelsen af økologisk sensibilitet kan være resultatet af en uanstrengt omsorgsfuld kuratering.

Et andet eksempel på en sådan forenklet begrebslighed fremgår af museolog Fiona R. Camerons bog Museum Practices and the Posthumanities (2024), hvor diskursen ikke relateres til en specifik udstilling, men snarere til udviklingen af en forståelse af "eco-curating":

"In eco-curating practice, new notions of community emerge and comprise entities that are more-than-human and other-than-human. Earthly processes, such as the atmosphere, biosphere, oceans, and ice, become critical stakeholders; they become kin in relationships and demand respect and care [...] Forms

of enterprise become eco-curating processes concerned with more-than-human care, and with flourishing enacted through attunement, through crafting, and composing, with others in respectful ways "(28, 349).

Selvom Camerons pointe om nye forståelser af fællesskab og relationer til den mere-end-menneskelige verden er vigtige, forbliver den praktiske og organisatoriske dimension i beskrivelsen af "eco-curating" ikkeeksisterende. Som i det forrige eksempel fremstår kurateringens primære karakteristika at være opløsningen af binære modsætninger og en inklusion af "all manner of knowledges, thingness, forces" (14), hvilket delvist udvisker omsorgsbegrebets analytiske præcision og konkrete implementering.

Jeg vil hævde, at denne sproglige glathed er affektiv: Den producerer en følelse af lethed og optimisme, som dækker over de konflikter, der præger arbejdet med omsorg. I institutioner, hvor finansiering, tid og produktion er stramt reguleret, kræver selv økologisk kuratering ofte kompromisser. Affirmerende sprogbrug kan fungere som en strategi til at skabe institutionel eller forskningsmæssig legitimitet – men den risikerer at fortrænge de vanskeligheder, der faktisk kunne udgøre et sted for læring og kritisk refleksion.

Jeg genkender dette fra egen erfaring: Udstillinger med økologiske og bæredygtige tematikker planlægges som etiske projekter, men indebærer samtidig de samme logistiske og økonomiske begrænsninger som alle andre udstillingsprojekter. Transport af værker, rejseaktivitet og tempo er faktorer, som er vanskelige at ændre, selv når intentionen er økologisk omsorg og bæredygtighed. Ambivalensen mellem ideal og praksis bliver dermed en del af udstillingsarbejdets affektive struktur – selvom dette ofte ikke artikuleres. Samtidig kan de organisatoriske, økonomiske og logistiske krav forekomme desto hårdere, fordi vanskeligheden ved at etablere de immaterielle omstændigheder – såsom omsorg og nedbrydning af antropocentriske grænser og hierarkier – ikke bliver italesat, men fremhæves som noget ubesværet og automatisk opstående.

Denne tendens forstærkes af, at kuratorisk forskning ofte er en affirmativ genre: Den følger en logik, hvor projektets mål, gennemførelse og resultat stemmer overens.

Museolog Marion Endt-Jones' artikel (2020) udgør et illustrativt eksempel, idet hun analyserer en række udstillinger med fokus på koraller: "I claim that incorporating coral-related artworks into exhibitions engaging with coral or coral reef science and conservation can provide audiences with affective, emotional encounters that nurture both wonder and care [...] Ultimately, affect intensified by integrative exhibition making nurtures an ethics of care and inspires collective action" (185, 205).

Som i de tidligere eksempler lægger Endt-Jones også vægt på udstillingernes succes med at etablere en økologisk sensibilitet og med en glat og direkte transmission af omsorg fra kuratorisk intention til publikums bevidsthed. Et kendetegn ved sådanne analyser er, at de i høj grad minder om udstillingstekster, idet de præsenterer de kuratoriske idéer uden friktion eller kritisk refleksion over de processuelle udfordringer, der måtte være opstået undervejs, eller de potentielle udfordringer ved at formode publikums reception – hvorved kommunikation og vidensproduktion tilnærmelsesvis sidestilles.

Selv i praksisbaserede forskningsprojekter, hvor kuratorer selv reflekterer over deres arbejde med økologiske temaer, synes der at være en konsekvent prioritering af glathed og affirmative resultater.

Kunsthistoriker Celina Jeffery (2020) reflekterer over sit arbejde med det stedsspecifikke kunstprojekt Ephemeral Coast (2015-), som tematiserer forsvindende kystøkosystemer. Artiklen konkluderer affirmativt:

"Curating exhibitions as stories of ecological change can provide a time and place not only for audiences to think together about shared, entangled responsibilities, but also for artists and scientists to provide methodologies for exploring these ideas [...] This kind of curatorial thinking involves a consideration of how exhibitions can frame human, more-than-human and even cellular perspectives of coastal ecosystems in distress to create networks of thought, response, empathy and caring" (245).

Som de ovenstående eksempler viser, er selv praksisbaserede studier af økologiske og bæredygtige udstillinger ofte præget af et affirmativt fokus, hvor kuratoriske processer beskrives som harmoniske og gnidningsfrie (for andre eksempler, se González-Ayala & Camargo 2022; Harvey et al. 2023). Denne tilgang bidrager væsentligt til forståelsen af de positive potentialer i økologisk kuratorisk praksis, men tenderer samtidig mod at udelukke de uforudsete hændelser og praktiske udfordringer, der uundgåeligt former det kuratoriske virke, frem mod både at skabe rammerne for omsorgsfulde arbejdsprocesser og for at resonere omsorgsfuldt med publikum.

Jeg argumenterer for, at en styrket opmærksomhed på praksisbaserede beskrivelser af udfordringer og vanskeligheder er afgørende for udviklingen af det kuratoriske felt omkring omsorg – både inden for økologisk kuratering og mere generelt. Et sådant fokus er nødvendigt for at åbne feltet for større nuancer og kompleksitet i drøftelsen af, hvordan både socialt og økologisk bæredygtige rammer konkret kan implementeres i kuratorisk praksis. Hvis glathed og affirmation dominerer beskrivelserne af, hvordan målene opnås, eller hvordan relationer til andre mennesker og mere-end-menneskelige arter etableres uden frik-

tion, bliver det vanskeligt at identificere de reelle problemfelter og de teoretiske og praktiske områder, der kræver yderligere opmærksomhed.

Ovennævnte eksempler er kun et udpluk, men de peger på en tendens inden for kuratoriske studier, hvor kurateringen præsenteres som succesfuld i forhold til at fremme økologisk bevidsthed, omsorg og lignende etiske idealer. Denne type forskning er prisværdig for dens optimisme og håb, men den udjævner friktioner og fremstiller kuratoren som moralsk aktør uden nuancer og potentielle egeninteresser.

Med Berlant (2011) kunne man sige, at den fornemmelse af "glathed", der præger den forskningsmæssige diskurs omkring økologisk kuratering, er en form for institutionel ond optimisme (min oversættelse) – en tilstand, hvor man holder fast i specifikke, håbefulde forestillinger, selvom de faktisk står i vejen for ens egen trivsel. I denne sammenhæng udgør den onde optimisme viljen til at tro på, at ændringerne kan ske alene gennem repræsentation.

I næste afsnit kommer jeg ind på, hvordan et fokus på omsorgens ambivalens kan åbne for et mere komplekst billede. Hvor de foregående eksempler på diskursen om økologisk kuratering søger et harmonisk billede af kuratorisk omsorg, viser den ambivalente tilgang, at relationer – både mellem mennesker, institutioner og miljøer – altid er præget af spændinger og kompromiser.

Omsorgens former og dens ambivalens

Omsorgsbegrebet har gennemgået en markant teoretisk udvikling i de seneste år, ikke mindst takket være feministisk teori, affektstudier og posthumanistiske strømninger. I Curating with Care (2023) beskriver kunsthistorikerne Elke Krasny og Lara Perry omsorg som et grundlæggende, materielt og relationelt fænomen: "Care is always material. Care is always relational. Questions of care, demands for care, and care needs cannot be answered in the abstract but must be answered through the relations in which care is embedded" (6).

Omsorg i kuratorisk sammenhæng handler således ikke kun om empati eller etik i abstrakt forstand, men om de konkrete handlinger, infrastrukturer og tidslige investeringer, der opretholder udstillingspraksisser som sociale og materielle systemer. Den kuratoriske omsorg kan derfor forstås som et arbejde – ofte immaterielt, affektivt og usynligt – der vedrører pleje af relationer, håndtering af konflikter og forvaltning af udmattelse.

Kunsthistoriker og kurator Helena Reckitt (2016) fremhæver denne dimension, når hun beskriver kuratoren som en immateriel arbejder, der kontinuerligt mobiliserer affektive ressourcer i en prekær arbejdssituation: "Curators regularly mobilize their personal charm as a distinctly affective power, to attract

artists and venues, motivate collaborators, and appeal to donors... Curators are textbook examples of immaterial labourers" (3).

For Reckitt er omsorgens dynamik således ikke kun et etisk ideal, men også et symptom på en økonomisk og strukturel virkelighed. Den "omsorgsfulde kurator" bliver både et produkt og en modreaktion på et system, hvor følelsesmæssig investering, fleksibilitet og selvudnyttelse er centrale valutaer. Dermed ligger ambivalensen mellem organisering og omsorg allerede latent i Reckitts beskrivelse af den omsorgsfulde kurator.

Denne dobbelte position peger på en central teoretisk spænding: På den ene side repræsenterer omsorg en mulighed for at gentænke kuratorisk praksis som en form for kollektiv vedligeholdelse, en etisk modstand mod markedets logik. På den anden side risikerer idealet om omsorg at blive indoptaget i netop den neoliberale kulturøkonomi, som den søger at kritisere.

Derfor indebærer affektiv kuratering (Varutti 2023) og omsorgens indtog i museer og udstillingspraksisser både en humanisering af institutionen og en ny form for affektiv kapitalisme. Det affektive engagement kan dermed ikke alene forstås som kritisk modstand mod et problematisk arbejdsmiljø, men også som en del af et museums branding og publikumsstrategi. Sidstnævnte kommer for eksempel til syne, når koncepter omkring omsorg bliver vigtigere at indskrive i fondsansøgninger og vægtekster end at implementere i nye arbejdsstrukturer på det enkelte udstillingssted.

I denne forstand optræder omsorg som et dobbelttydigt begreb: både et normativt ideal og et performativt krav. Den bliver et mål for god kuratorisk praksis, men også et krav om følelsesmæssig tilgængelighed og organisatorisk effektivitet.

For at forstå omsorgens ambivalente karakter foreslår jeg at tænke den ud fra fire sammenhængende dimensioner: relationel, affektiv, materiel og institutionel omsorg. Dimensionerne danner tilsammen et rammeværk for at undersøge, hvordan omsorg både muliggør og begrænser kuratorisk praksis.

Relationel omsorg dækker over de interpersonelle dynamikker i udstillingsprocesser: samarbejdet med kunstnere, kollegaer, teknikere og publikum. Den er præget af dialog og forhandling, men også af magt og afhængighed. Kuratoren skal både støtte kunstnerens vision og sikre institutionens mål – to roller, der ikke altid er forenelige. Som politolog Joan Tronto (2013) fremhæver, indebærer enhver form for omsorg et ulige forhold: Nogle giver, mens andre modtager, på forskellige tidspunkter. I kuratering betyder det, at magt og ansvar konstant må genforhandles.

Affektiv omsorg handler om det følelsesmæssige engagement, der binder projekterne sammen. Den manifesterer sig i passion, loyalitet og følelsesmæssig

kunstnerisk investering – men også i stress, skyld og udbrændthed. Reckitt (2016) beskriver dette som en form for "affektiv økonomi", hvor omsorg både motiverer og tærer på dem, der yder den. Ahmed (2010) påpeger, at affekt kan fungere som både drivkraft og disciplinering: Den bruges til at opretholde bestemte former for adfærd – for eksempel ved, at "positivitet" bliver en norm, man ikke kan afvige fra.

Materiel omsorg refererer til den konkrete håndtering af objekter, rum og materialer. Kuratorisk arbejde involverer ikke kun idéer, men også fysiske processer: transport, opbygning, opstilling, vedligeholdelse og opbevaring. Filosof María Puig de la Bellacasa (2017) har fremhævet, hvordan materielle praksisser rummer et etisk potentiale: at "care for things" er at anerkende deres kompleksitet og skrøbelighed. I en tid med stigende miljøbevidsthed bliver denne dimension stadig mere central – men også her kolliderer idealer med realiteter. At reducere CO_2-aftryk kan stå i modsætning til institutionelle krav om internationale samarbejder og hurtige produktionscyklusser.

Institutionel omsorg handler om de systemer, der former arbejdsvilkårene for kuratorer og kunstnere: kontraktforhold, tidsplaner, honorarer, beslutningsprocesser. Museer integrerer i stigende grad omsorg i deres offentlige profiler,[3] og ICOM's (2022) nylige tilføjelse af "bæredygtighed" i deres definition af et museum er en del af denne udvikling. Imidlertid er der altid en fare for, at disse beskrivelser ender som branding snarere end som reel strukturel forandring.

Disse fire dimensioner gør det tydeligt, at omsorg i kuratorisk arbejde figurerer som en ambivalent diskurs og praksis: Den fungerer som et etisk ideal, men skjuler også en række organisatoriske og praktiske behov, som ofte ikke bliver italesat. Ambivalensen er ikke kun følelsesmæssig, men også strukturel – den udspringer af, hvordan kunstfeltet er organiseret gennem projekter, netværk og midlertidighed. Men også gennem mangel på mobilitet i form af enkelte personer, som sidder i høje stillinger i lang tid internt i kunstinstitutionerne, hvilket skaber en ulighed mellem mange projektarbejdere og få fastansatte.

Organiseringens affektive struktur

I de fleste kunstinstitutioner er arbejdet i dag præget af det, som sociologerne Luc Boltanski og Chiapello (2007) kalder en ny ånd: en kultur, hvor fleksibilitet, innovation og mobilitet er centrale værdier. Kuratorens arbejde bliver ofte defineret af midlertidige projekter, konstant netværksarbejde og økonomisk usikkerhed. Denne projektorienterede arbejdsform skaber en affektiv struktur, hvor entusiasme og engagement er både nødvendigt og potentielt udmattende.

Sociolog Rosalind Gill (2014) beskriver ligeledes en forventning i kunstinstitutionerne om, at medarbejdere bringer deres personlighed og følelser ind i arbejdet. I en kuratorisk praksis kan det betyde, at der er en forventning om, at man er åben, passioneret og følelsesmæssigt tilgængelig – ofte uden en anerkendelse af, at denne affektivitet også er en form for arbejde.

I en sådan kontekst bliver omsorg ikke kun et etisk valg, men også en professionel forventning. At "kuratere med omsorg", vise empati for kunstnere, kolleger og publikum bliver en selvfølge, men ofte inden for en struktur, der sjældent afsætter særskilt tid eller økonomisk støtte til faktisk at udøve denne omsorg. Dette paradoks udgør en central ambivalens i det kuratoriske arbejde: at være omsorgsfuld, men på prekære vilkår.

Et tydeligt udtryk for denne struktur er det, jeg her – med Krasny og Perry (2023) – kalder *care washing*. På samme måde som greenwashing i miljødiskurser bruger institutioner omsorgsretorik som symbolsk kapital. Udstillinger tildeles titler og tekster, der fremhæver omsorgsfulde kunstneriske praksisser, men uden at de bagvedliggende arbejdsvilkår på institutionerne tages op til diskussion eller ændres. Den omsorg, der kommunikeres i publikumsvendte projekter, modsvares ofte ikke af en tilsvarende omsorg for de mennesker, der får institutionerne til at fungere i hverdagen.

Denne problematik er også relevant i en dansk kontekst, hvor flere sager fra de senere år viser, at der ofte eksisterer en markant kløft mellem institutionernes offentlige værdier og de interne arbejdsmiljøer. Et eksempel er ARKEN, hvor 20 anonyme medarbejdere i 2021 stod frem med beskrivelser af et psykisk belastende arbejdsklima præget af frygtkultur, grænseoverskridende adfærd og mangelfuld ledelsesmæssig professionalitet – et forløb, som fortsat udspiller sig (Savin 2024; Akademikerbladet 2022). Sagen illustrerer, hvordan en institution, der udadtil arbejder med kunstneriske tematikker som omsorg og fællesskab,[4] indefra kan være struktureret af forhold, der direkte underminerer den retorik, som den udadtil bygger sin identitet på.[5]

Som Ahmed (2012) skriver, kan "diversity work" og beslægtede etiske tiltag fungere som organisatoriske ventiler: De skaber en følelse af forandring uden at transformere magtforholdene. På samme måde bliver omsorg i mange kunstinstitutioner en "mild" affektiv teknologi – et sprog, der beroliger publikum og medarbejdere, men ikke konfronterer de strukturelle problemer, der skaber udmattelse og ulighed.

Som kurator har jeg selv oplevet denne dobbelthed: at indgå i projekter, hvor temaet er kollektiv omsorg, mens arbejdsformen er præget af hårde deadlines, ubetalt overtid, følelsesmæssig overinvestering og et stort fokus på økonomi

grundet underfinansiering. Denne oplevelse af dissonans er ikke kun individuel, men også systemisk. Den viser, hvordan omsorgens affektive økonomi kan blive en form for kontrol – en mekanisme, der binder kuratoren til institutionens idealer gennem følelsesmæssig loyalitet og passion trods organisatoriske problematikker.

At forstå dette som en affektiv struktur (Berlant 2021) er at anerkende, at omsorg ikke blot handler om følelser, men også om magt og tempo. Kunstinstitutionerne er afhængige af, at medarbejderne investerer sig følelsesmæssigt i arbejdet (markedsført som muligheden for at arbejde (gratis) med sin passion, for eksempel), selv når ressourcerne ikke rækker. De affektive dimensioner bliver derved både en form for kapital og et middel til udnyttelse.

Den største udfordring er derfor ikke at forkaste omsorg, men at gentænke dens organisering. Hvordan kan man skabe rammer, der gør omsorg bæredygtig som praksis – ikke blot som retorik? Det spørgsmål leder videre til begrebet omsorgens logistik.

Omsorgens realisme: At organisere det uorganiserbare

For at forstå, hvordan omsorg kan fungere som realistisk arbejdsform, foreslår jeg at tænke på omsorgens logistik – et begreb, jeg har udarbejdet for at henvise til de strukturelle, tidslige og materielle betingelser, der gør omsorg mulig i en arbejdsmæssig sammenhæng. Hvor etiske diskussioner ofte fokuserer på intentioner, peger logistik på organisering: Hvem har tid, hvem får støtte, og hvordan planlægges arbejdet?

Omsorgens logistik handler ikke om moral, men om infrastruktur (Berlant 2016). Den drejer sig om at skabe systemer, der gør det muligt at handle omsorgsfuldt. Som Puig de la Bellacasa (2017) skriver, kræver omsorg "maintenance work" – vedligeholdelse som en del af enhver etisk praksis.

Et eksempel på, hvordan denne omsorg kan forstås institutionelt, findes i kurator og kunstkritiker Nataša Petrešin-Bachelez' (2017) essay "For Slow Institutions". Her formuleres et manifest for langsomme, porøse og omsorgsbaserede institutioner, der sætter relationer, vedligeholdelse og tid foran produktion og tempo. Petrešin-Bachelez argumenterer for, at kunstinstitutionerne bør åbne op og gøre deres egne strukturer og rytmer synlige – ikke for at optimere, men for at skabe rum for opmærksomhed, lytten og gensidighed. Hun foreslår en institutionel praksis, der er "palpable, audible, sentient, soft, porous... and above all, decolonial and anti-patriarchal", hvor omsorg ikke er et tema, men en organisatorisk tilstand (se også Johnston 2014).

I denne kontekst bliver omsorg en form for infrastruktur, en måde at designe og vedligeholde institutionelle rytmer, der både tillader pauser og tvivl. Her er

omsorg tidslig; den kræver tid og økonomi. Filosof Hartmut Rosa (2013) har vist, hvordan accelerationens logik i moderne samfund underminerer resonans og opmærksomhed. I kunstinstitutioner betyder dette, at omsorg må tænkes som en bevidst nedsættelse af tempoet – en langsom kuratering, hvor samarbejde og vedligeholdelse vægtes over produktion og lancering.

Omsorgens logistik er derfor ikke et sæt regler, men et designprincip. Den foreslår, at institutioner skal planlægge ud fra menneskelig og materiel sårbarhed. Det betyder fx at budgettere med pauser, at acceptere fejl og uforudsigelighed som en del af det endelige produkt samt ikke at se udmattelse som svaghed, men som et signal om en strukturel ubalance.

Derved bliver omsorgens logistik et rum for affektiv realisme: en praksis, hvor man ikke søger harmonisk perfektion, men håndterbar kompleksitet. Ambivalens bliver her ikke et problem, men et redskab til at forstå og forme det kuratoriske arbejde.

Konklusion – Ambivalens som metode

Denne artikel har undersøgt omsorgens ambivalente rolle i kuratorisk praksis. Gennem analyser af diskurser og praksisser omkring økologisk kuratering, affektiv arbejdskultur og institutionelle strategier har jeg argumenteret for vigtigheden i at forstå kuratorisk omsorg som noget, der altid er indlejret i organisatoriske strukturer, der både muliggør og begrænser den.

Ved at inddrage Berlants forståelse af ambivalens som en affektiv konsekvens af uforenelige behov kan kuratorisk arbejde forstås som et felt af modsatrettede kræfter mellem omsorg og organisation. Denne forståelse gør det muligt, ikke at opfatte kuratorisk omsorg som et ubesværet, tilgængeligt og uudtømmeligt reservoir af affektiv tilstedeværelse, men som en proces skabt af kontinuerlige forhandlinger, der bliver nødt til at sættes ind i en professionel ramme for ikke at dræne de pågældende kunstarbejdere.

Begrebet omsorgens logistik er et redskab til at tænke omsorg organisatorisk. Imens store dele af den eksisterende kuratoriske teori behandler omsorg som affektiv eller etisk kategori, insisterer omsorgens logistik på, at omsorg må indskrives i institutionens konkrete strukturer – tid, ressourcer og ansvar.

Samtidig har jeg argumenteret for, at ambivalens bør forstås som en metodisk tilgang i praksisledet forskning: en vilje til at dvæle ved modsætninger snarere end at opløse dem. For kuratoren betyder dette at forstå ubehaget som erkendelsesrum, at acceptere fejl og konflikter som kilder til ny viden og at forstå omsorg som noget, der både kan hele og udmatte.

At kuratere med omsorg er derfor ikke blot et spørgsmål om etik, men også om organisering: om at skabe strukturer, hvor omsorgen kan udfolde sig i al sin

kompleksitet – både som relationelt samarbejde, som affektivt engagement, som materiel praksis og som strukturel nødvendighed.

ABSTRACT

The article examines how the ideal of care within curatorial practice collides with the organisational and institutional demands that shape the production of contemporary art. Drawing on practice-led research and affect theory, the concept of *ambivalence* is introduced as an analytical tool for understanding the tensions that arise between curatorial care and organisational necessity. The article argues that such ambivalence constitutes a productive yet exhausting intersection within Global North art systems characterised by new public management and proposes the notion of *the logistics of care* as a strategy for developing a more realistic and sustainable curatorial practice. Through an analysis of current examples from ecological curating, it explores how the ethical and affective ideals of care both enable and constrain curatorial agency.

LITTERATUR

Ahmed, S. 2004. *The Cultural Politics of Emotion.* Edinburg: Edinburg University Press.

Ahmed, S. 2010. *The Promise of Happiness.* Durham: Duke University Press.

Ahmed, S. 2012. *On Being Included.* Durham: Duke University Press.

Akademikerbladet. 2021. "Mareridt på museet". 17. september. https://dm.dk/akademikerbladet/magasinet/2021/dm-akademikerbladet-nr-6-2021/mareridt-paa-museet/ (sidst tilgået 25. november 2025).

Akademikerbladet. 2022. "Kunstmuseum: 'Frygtkultur, hemmelige møder, bagtalelse, mobning'". 10. august. https://dm.dk/akademikerbladet/aktuelt/2022/august/kunstmuseum-frygtkultur-hemmelige-moeder-bagtalelse-mobning/ (sidst tilgået 25. november 2025).

Alampi, A. og A. Steadman. 2018. "Undoing the Present: On Labour Conditions, Economic Survival, and Other Questionable Practices of the Art World". OnCurating 36: 56-62.

Art Matter. 2019. "Patricia Piccinini: En kærlig verden". ArtMatter.dk, 9. februar 2019 – 8. september 2019. https://artmatter.dk/artguide/calendar/patricia-piccinini-en-kaerlig-verden artmatter.dk (sidst tilgået 25. november 2025).

ARKEN Museum for Samtidskunst. "Group Therapy – Ny samtidskunst". ARKEN, 2. februar 2024 – 28. juli 2024. https://www.arken.dk/udstillinger/group-therapy (sidst tilgået 25. november 2025).

Bennett, J. 2010. *Vibrant matter: A political ecology of things.* Durham: Duke University Press.

Berlant, L. 2016. "The commons: Infrastructures for troubling times". Environment and Planning D: Society and Space 34 (3): 393-419. https://doi.org/10.1177/0263775816645989.

Berlant, L. 2021. *On the Inconvenience of Other People.* Durham: Duke University Press.

Boltanski, L. og E. Chiapello. 2007. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.

Cameron, F.R. 2024. *Museum Practice and the Posthumanities.* Routledge.

Clough, P.T. og J. Halley, red. 2007. *The affective turn: Theorizing the social.* Durham: Duke University Press.

Coole, D. og S. Frost, red. 2010. *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Durham: Duke University Press.

Dolphijn, R. og I. van der Tuin, red. 2012. *New materialism: Interviews & cartographies.* London: Open Humanities Press.

Endt-Jones, M. 2020. « Curating Corals ». Journal of Curatorial Studies 9 (1): 182-205.

Fenner, F. 2022. *Curating in a time of ecological crisis: Biennales as agents of change. Abingdon/New York City: Routledge.*

Gill, R. 2014. "Unspeakable Inequalities: Gender and the Postfeminist Work Culture". Social Politics 21 (4): 509-528. https://doi.org/10.1093/sp/jxu016.

González-Ayala, S.N. og A. Camargo. 2021. "Voices of Water and Violence: Exhibition Making and the Blue Humanities for Transitional Justice". Curator: The Museum Journal 64 (1): 183-204. https://doi.org/10.1111/cura.12403.

Gregg, M. og G.J. Seigworth, red. 2010. *The Affect Theory Reader.* Durham: Duke University Press

Hantelmann, D. von. 2014. *How to Do Things with Art.* Geneve: JRP Ringier.

Harvey, M., Mullen, M., Waipara, N., Jerran, S., Craig-Smith, A., & McBride, C. 2023. "Toi taiao whakatairanga: Tukanga: Processes of navigating the interface between art curation/research, forest Ecologies and Māori perspectives". Knowledge Cultures 11 (1): 115-136.

Haseman, B. 2006. "A Manifesto for Performative Research". Media International Australia 118 (1): 98-106.

Haseman, B. 2010. "Rupture and recognition. Identifying the performative research paradigm". I Practice as research – Approaches to Creative arts inquiry, red. E. Barrett og B. Bolt,147-157. London/New York City: Bloomsbury.

Hickey-Moody, A. og T. Page, red. 2015. *Arts, pedagogy and cultural resistance: New materialisms. London: Rowman & Littlefield International.*

Jeffery, C. 2020. "Ephemeral Coast: Curating Ecological Change". Journal of Curatorial Studies 9 (1): 230-247.

Jennings, G. 2019. "The Empathetic Museum: A new institutional identity". Curator – The Museum Journal 62 (4): 505-526.

Johnston, M. 2014. "Slow curating: Re-thinking and extending socially engaged art in the context of Northern Ireland". On Curating 24. https://www.on-curating.org/issue-24-reader/Slow_Curating_Rethinking_and_Extending_Socially_Engaged_Art_in_the_Context_of_Northern_Ireland.html

Krasny, E. og L. Perry. 2023. *Curating with Care.* Abingdon/New York City: Routledge.

Rogof, I. & Martinon, J.-P. Preface. Martinon, J.-P. (Ed.). 2013. *The Curatorial: A Philosophy of Curating.* London/New York City: Bloomsbury.

Morse, N. 2021. "Care, repair, and the future social relevance of museums". Museums & Social Issues 15 (1–2): 28-38. https://doi.org/10.1080/15596893.2022.2104815

Pedwell, C. og G.J.Seigworth, red. 2023. *The Affect Theory Reader 2: Worldings, Tensions, Futures.* Durham: Duke University Press.

Petrešin-Bachelez, N. 2017. "For slow institutions". e-flux journal 85. https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions.

Puig de la Bellacasa, M. 2017. Matters of Care: Speculative Ethics in More-than-Human Worlds. Minnesota: University of Minnesota Press.

Reckitt, H. 2016. "Supporting Acts: Curating, Caring and Social Reproduction". Journal of Curatorial Studies 5 (1): 6-30.

Rosa, H. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity.* New York City: Columbia University Press.

Savin, Serge. 2024. "DM: Vi er forbløffede over Arken". Akademikerbladet, 2. juli. https://dm.dk/akademikerbladet/aktuelt/2024/juli/dm-vi-er-forbloeffede-over-arken/ (sidst tilgået 25. november 2025).

Tronto, J. 2013. *Caring Democracy.* New York City: NYU Press .

Varutti, M. 2023. "The Affective Turn in Museums and the Rise of Affective Curatorship". Museum Management and Curatorship 38 (1): 61-75.

Wade, S. 2020. "Ecological Exhibitions at the Musée Océanographique de Monaco". Journal of Curatorial Studies 9 (1): 162-181.

NOTER

1. Ambivalensen er også aktuel for kuratering uden for samtidskunstfeltet, men da relationen mellem kunstner og kurator er central for omsorgsdiskursen, er dette felt særligt relevant.
2. Som Berlant (2021) skriver, er ambivalens ofte overdrevent negativt associeret, mens konceptet bør forstås som en svingning mellem det negative og det positive: "'mixed feelings' is weighted heavily toward the negative, as though positive attachments would at best and realistically feel unmixed" (179).
3. Eksempelvis EU-projektet "Taking Care", som tæller 14 centrale europæiske museer, inklusive Danmarks Nationalmuseum. I projektbeskrivelsen står der blandt andet, at "[m]useets rolle er at være et sted for omsorg".
4. Et eksempel på en specifik udstilling, der tematiserede omsorg på ARKEN, er "Garden of Love" af Patricia Piccinini (2019); en hovedudstilling om omsorgsfulde relationer mellem arter, moderskab og sårbarhed, empati og ømhed (Art Matter 2019). Et andet eksempel er "Group Therapy" (2024), som fokuserede på, hvordan samtidskunstnere "med skarphed, eftertænksomhed, omsorg, handlekraft og humor endevender vores samtid og inviterer os til at reflektere over vores plads i verden" (ARKEN 2024).
5. ARKEN er ikke ene om denne problematik; mellem 2016 og 2021 reagerede Arbejdstilsynet 246 gange på arbejdsmiljøproblemer på danske museer, og en DM-undersøgelse fra 2019 viste, at 28% af de ansatte i kulturbranchen (hvilket dog også inkluderer andre kunstformer) har et dårligt psykisk arbejdsmiljø (Akademikerbladet 2021).

IDA LODSGAARD OG MATHILDE TAMS JENSEN

Jordsans – at regenerere en jordlig omsorg

> *Har mennesker en indbygget fornemmelse for jordens velbefindende? Et gehør for muldens stemmer? [...] En indre omsorg, som forbinder os med de store sammenhænge? [...] Eller er denne* jordfølsomhed *noget, vi må øve os i? Velkommen i træningscenteret, hvor du kan træne din jordsans. (Jordens Hus, "Jordsans", 2025)*

Med den presserende trussel, som klima- og biodiversitetskrisen udgør i vores samtid, kan man i flere kunstneriske praksisser observere en bevægelse, hvor kunsten udfolder sig som en reaktion på krisernes vilkår. Dette kommer bl.a. til udtryk hos samtidskunstnere som Sophie Dupont, Ida Raselli, Rune Bosse og Camilla Berner, der alle beskæftiger sig med en dyb bekymring for jordens kritiske tilstand. Krisernes alvor kræver handling, men vi har mistet jordforbindelsen. Hvis vi skal sikre jordens levedygtighed, er vi derfor nødsaget til at gentænke vores væren med den J/jord**,** vi bebor.

I foråret 2024 præsenterede billedkunstner og spekulativ designer Maria Viftrup (f. 1993) den tværmediale udstilling *Jordsans* på kunsthallen Munkeruphus. Gennem æstetiske og tværdisciplinære praksisser inviterede hun kunstnere, videnskabsfolk og jordbrugere til at sanse og på undersøgende vis skabe nye forbindelser til jorden (Jordens Hus, "Jordsans", 2025).[1] Udstillingen blev til i samarbejde med Sissel Fuglsang-Smidt, som siden 2023 har været forperson og initiativtager bag foreningen Jordens Hus. Et projekt, som i et krydsfelt af videnskabelige, poetiske, visuelle og sanselige praksisser har forsøgt at forbinde mennesker til den levende jords mangfoldighed og gennem et eksperimenterende udstillings- og formidlingsarbejde udbrede budskabet om, at "vi skal passe godt på livet i jorden" (Jordens Hus, "Om Jordens Hus", 2025).



Netop kunsten indeholder et potentiale til at igangsætte denne forandringsproces, og for at forfølge dette vil vi i denne artikel undersøge, hvordan Viftrup gennem æstetiske og sanselige udtryksformer opfordrer publikum til at drage omsorg for jorden. Vi vil se nærmere på det tværdisciplinære felt, der udfolder sig mellem kunsten, videnskaben og naturen i den pågældende udstilling. Vi tager i denne sammenhæng afsæt i filosof og professor i teknologividenskab María Puig de la Bellacasas *omsorgsetik* samt politisk teoretiker og filosof Jane Bennetts begreb *ontoSympati*, der tilsammen danner grundlag for en øko-æstetisk analyse. Med disse teorier vil vi foreslå langsommelighed, sensibilitet og omsorg som centrale vilkår i forsøget på at genetablere en forbindelse til jorden gennem kunsten. Afsluttende ser vi mod filosof Timothy Mortons *mørke økologi* og diskuterer, hvordan udstillingen positionerer sig i forhold til de økologiske krisers alvor, og om den potentielt skaber en distance til disse.

En smuldrende jord

Livet i jorden har en helt afgørende betydning for klodens økosystemer og klima, og derfor har truslen mod jordens biodiversitet også fatale konsekvenser for klodens fremtid. Forskning i jord, også betegnet "soil science", er dog et nyere forskningsområde, og på nuværende tidspunkt er viden om jorden hverken særlig udforsket eller udbredt (Salazar et al. 2022, 2-4). I det følgende afsnit vil vi give et indblik i den tilstand, jorden befinder sig i, med henblik på at belyse, hvorfor jorden kræver en øget omsorg og opmærksomhed.

Under jordens overflade udspiller der sig en mangfoldighed af liv, hvor bakterier, svampe, jordorme, muld, sten og mange andre organismer sameksisterer. De former og opholder sig i lufthuller, tillader vand at sive igennem og skaber et livligt og konstant foranderligt miljø. Disse jordiske aktører indgår i mikrohabitater og økologiske sammenfiltringer. De breder sig som et underjordisk landskab og har en fundamental betydning for de overjordiske økosystemers funktion (FAO et al. 2020, 2, 7-8). Vi mennesker er dybt afhængige af jordens velbefindende, men vores indflydelse truer samtidig jordens levedygtighed og har i årevis efterladt varige spor i jordens geologiske og økologiske systemer. I værket *Critical Zones* (2020) placerer videnskabssociolog Bruno Latour mennesket i en zone, der strækker sig få kilometer op og ned i jordens overflade. Denne jordiske "zone" udbreder sig som en uensartet sammensætning, en diskontinuitet, eller mere billedligt som "lapper" af materialitet, der sættes sammen på kryds og tværs, og vi mennesker har haft en betydelig indvirkning på zonens kritiske tilstand (14-15). Det industrialiserede landbrug har i årevis udnyttet jorden som ressource og forårsaget udpining og

[1] Maria Viftrup & Jordens Hus: *Jordsans Eksperiment I*, (træning af jordsyn), 2024, Munkeruphus. Foto: Jeppe Michael Jensen.

forurening. Fænomener som skovrydninger, urbanisering og intensivering af landbruget har medført forsuring af jorden og ubalancer i næringsforholdene. De menneskeskabte klimaforandringer har bevirket ekstreme vejrforhold, som har medført jorderosion og skovbrande, og alt dette har haft store konsekvenser for jordens biodiversitet (FAO et al. 2020, 191-262).[2] Det fremstår som et voldsomt sammenstød af verdener, når mennesket med betydelig kraft påvirker jorden for egen vindings skyld, og spørgsmålet er nu, hvordan vi kan genetablere kontakten til jordens underjordiske liv.

I udgivelsen "At skabe slægt i det Chthulucæne: Reproducer flerartet retfærdighed" (2018) præsenterer feminist, videnskabsteoretiker og kulturkritiker Donna Haraway betegnelsen *sam-jordisk* og beskriver hermed, hvordan alt formes, nedbrydes og fermenterer i den samme kompostbunke. Vi er med Haraways ord ét med jordens mangfoldighed af væsener, vi er "Børn af Kompost" og indgår i en symbiotisk sammenhæng med jordens cykliske økologier (36-39). Haraways betegnelse *naturkultur* er her et velkendt forsøg på at opløse de binære kategoriseringer, der ligger latent i vores forståelse af disse to begreber (12). På samme måde er Latours kritiske zone et forsøg på at formulere en alternativ naturforståelse, og sammen udfordrer de idéen om mennesket som et særegent væsen. De placerer os direkte i jorden sammen med alle andre *jordlige*[3] aktører – vi er indlejret i jordlagene, og vores handlinger påvirker alt det, vi interagerer med, på samme måde som alt det omkringværende påvirker os. Alligevel er det, som om denne sammenhæng er svær for mange at begribe. Vi står derfor over for et betydningsfuldt arbejde med at genetablere og synliggøre forbindelsen mellem mennesket og jorden, for som Latour skriver: "The project is indeed to focus again on people and land but also be prepared for a complete reassessment of the composition of soil and of people" (18). Vi må revurdere jorden og menneskets sammensætninger, og i denne proces tilbyder kunsten netop et rum, hvor forandringer, forskydninger og nye forestillinger kan opstå og udspille sig.[4]

Træningscenter for en jordet sensibilitet

I sin kunstneriske praksis arbejder Maria Viftrup i et interdisciplinært felt mellem participatorisk kunst, eksperimentelt design og praksisbaseret forskning, der kredser om emner som økologi, ressourcer, værdi og affald (Viftrup, "About", 2024). Med udstillingen *Jordsans* spekulerede hun over, om mennesket, på samme måde som vi har en høre-, syns- eller sågar en stedsans, ligeledes har en *jordsans*.[5] Jordsans er ifølge Viftrup et begreb under tilblivelse, og udstillingen var et eksperiment og en undersøgelse af, hvad der skal til for at skabe den nye

disciplin *jordsansning*. Denne betegnes som en "krydsbestøvning mellem kunst, videnskab og jordbrug", og gennem forskellige kunstneriske udtryk forsøgte hun at udvikle alternative jordlige opmærksomhedsmodaliteter samt skabe nye sanse- og erkendelsesmæssige tilgange til jordens betydning (Jordens Hus, "Jordsans", 2025). Udstillingen var med Viftrups ord indrettet som et "sanseligt træningscenter", inddelt i fire overordnede sektioner med titlerne *Sanatoriet*, *Arkivet*, *Laboratoriet* og *Spekulatoriet* (Viftrup, *Velkomsten*, 2024).

I det indledende møde med udstillingen blev vi opfordret til at iklæde os en beigefarvet uniform med et skilt, hvor teksten "Jordsans" stod skrevet. Herefter blev vi forsynet med en bakke og skovl, som vi tog med ud i Munkeruphus' skulpturpark for at samle naturmaterialer. Allerede her blev vi henledt til at rette vores opmærksomhed mod naturen, som omgav os. Tilbage på museet gik vi op ad trappen, der førte os til udstillingen, hvor der på hvert trin stod følgende skrevet med versaler:

> Vi er de første jordsansere / Din træning starter nu / Forbered dig på jordens nærvær / Det kan føles som død / Jorden er ekstremt levende / Dette er ikke en utopi / Vi høster muldens mening / Vi opdyrker nysgerrighed / Vi træner langsommeligt liv / Vi udfører øvelser i omsorg. (Viftrup, *Jordsans*, 2024)

For enden af trappen trådte vi ind i den interaktive installation *Sanatoriet*. På rummets vægge hang store fotografiske værker med nærbilleder af ansigter omkranset af jord, blade, rødder og småsten som dokumentation af de såkaldte "jordsans-behandlinger" **[2]**. I det lyse udstillingsrum stod to aflange brikse, som vi blev inviteret til at lægge os på. Her kunne vi på skift anbringe en oval skærm over ansigtet og nænsomt placere de fundne naturmaterialer på hinandens hud for at "træne [sit] ansigt til at udvikle jordmod, mulderkendelse, duftkriblen. Træne jordnærhed helt konkret. Alt hvad [ansigtet] er i berøring med, i denne behandling, er dybt forbundet med jord" (Viftrup, *Sanatoriet*, 2024).

Disse behandlinger var et forsøg på at vække en relationel omsorg og sensibilitet, det, man med María Puig de la Bellacasas (2017) ord kan betegne som sammenfiltrede menneske-jord-relationer (169). I bogen *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (2017) plæderer hun for en spekulativ omsorgsetik og retter fokus mod det presserende globale behov, der er for at regenerere jorden og fremme en omfattende økologisk omsorg for denne. Bellacasa introducerer begrebet *jordpleje* eller *jordomsorg*, med hvilket hun søger at styrke det forandringspotentiale, der eksisterer i alternative etiske, affektive og praktiske økologier (169-70):



[2] Maria Viftrup & Jordens Hus: *Jordsans Behandling* (detalje), 2024, Munkeruphus. Foto: Maria Viftrup.

> I [...] engage with soils as matters of care: human–soil relations of care and soil ontologies are entangled. What soil is thought to be affects the ways in which it is cared for, and vice versa, modes of care have effects in what soils become. (170)

Hvis vi formår at forestille os jorden som mere end blot et medium eller en ressource, opstår der ifølge Bellacasa en mulighed for, at vi vil behandle og pleje den med større omsorg. Her spiller vores forestillinger om, hvad jorden kan "blive til", en væsentlig rolle – en forestillingskraft, som Viftrup netop forsøgte at fremme og aktivere i sine værker.

Berøringernes forandringspotentiale

Bellacasas undersøgelser af jordlig omsorg udspringer af permakulturen, som hun mener besidder et etisk og politisk potentiale. For Bellacasa (2017) er permakulturens principper et eksempel på, hvordan Haraways naturkultur udfolder sig

i vores samtid. En praksis, der gør det muligt at dyrke jorden uden at efterlade den udpint og destrueret, men som tværtimod styrker dens mangfoldighed (127-29). Hun skriver: "[...] permaculture ethics is an attempt to decenter human ethical subjectivity by not considering humans as masters or even as protectors of but as participants in the web of Earth's living beings" (129).[6] Hendes tilgang sætter sig ud over den menneskelige tænkning og tildeler det mere-end-menneskeliges vitalitet en væsentlig indvirkning på etiske beslutningsprocesser (137-38).

Bellacasas omsorgsetik bygger på berøringernes evne til at opdyrke en særlig sanselig og nærværende forbindelse mellem krop og materie, og en meningsfuld betydningsproduktion kan ifølge Bellacasa (2017) kun opstå gennem nærhed og intimitet. Det er den fysiske berøring, mødet mellem materie og hud, som forbinder os til verden, og denne kropslige sansning skaber en opmærksomhed, der i bedste fald resulterer i et behov for at drage større omsorg (95-99). Netop dette blev tydeliggjort i Viftrups jordsans-behandlinger. Det krævede et helt særligt nærvær at lægge sig på sanatoriets briks og i ro lade et andet menneske placere forskellige jord- og naturmaterialer i ansigtet. Det var både grænseoverskridende og morsomt, når disse materialer mødte huden på uvante steder, og behandlingen udfordrede måden, man almindeligvis sanser jorden på. Den nære kontakt udviskede adskillelsen mellem menneske og jord, for ved at berøre berøres vi selv, og netop i denne udveksling bliver berøringens transformerende kraft tydelig.

Disse overvejelser forbinder sig også til Jane Bennetts begreb *ontoSympati*, fra udgivelsen *Vegetabilt liv og ontoSympati* (2018). Begrebet ligger i forlængelse af Bennetts idé om levende materialitet, hvormed hun beskriver, hvordan en livskraftig vitalitet løber rundt om og igennem verdens materier. Verden består ikke blot af møder mellem subjekter og objekter, men er derimod et langt mere komplekst netværk af vibrerende forbindelser. Ved at anerkende materiens agentiale kraft kan vi ifølge Bennett (2021) opdyrke et mere ansvarligt og bæredygtigt forhold til vores omgivelser, og med ontoSympati beskriver hun, hvordan alle livsformer er forbundet på tværs af biologiske og ontologiske grænser (11-18). Mennesket er sammenfiltret med det botaniske liv, hvor både træer, blade, græs osv. deler et fælles vegetabilt liv. De kommunikerer med hinanden og materialiserer sig gennem sansninger som form, duft og lyd. OntoSympati indebærer en indbyrdes solidaritet eller resonans mellem alt levende og skal ikke forstås som en subjektiv følelse eller indstilling, men snarere et "apersonligt netværk af forbindelser mellem kroppe" (Bennett 2018, 7). Bennett benytter sympatibetegnelsen som en måde at benævne et "tværartsligt forhold eller udveksling, hvori ting engagerer sig på baggrund af en beslægtethed mellem former" (16).

OntoSympati viser således, hvordan man kan fremme en dybere forståelse for sammenfiltringen af alt liv, og i Viftrups udstilling udfoldede dette sig med et jordligt afsæt. Hvor Bellacasa beskriver jordsansning med udgangspunkt i permakulturelle landbrugspraksisser, sætter Viftrup Bellacasas idéer på spidsen og bryder med en gængs forståelse af, hvad det vil sige at beskæftige sig med jord. Hun skubber til den almindelige intimsfære, der eksisterer mellem jord og menneske, og spekulerer over, hvad der sker, hvis vi hengiver os til jordens materialitet og tør sanse og udforske den på nye måder. Viftrup formåede i vores optik at vække en relationsskabelse mellem arter, hvor berøring og sansning fordrede en nødvendig gensidighed, der sidestillede mennesker og jord. At "jordsanse" er at turde berøre jordens fugtige materialitet. At mærke den bløde mos og de glatte blade, der næres af den. At dufte den mørke muld, fortabe sig i dens dybbrune nuancer og turde give sig hen til den uvante følelse af skovens jordbund på huden. Ved at udviske traditionelle idéer om, hvad det indebærer at interagere med jorden og igangsætte alle vores sanser i berøring med dens mangfoldighed, opstod en særlig resonans (jf. Bennett) og sansning, der gjorde det muligt, at en større sympati og dybere omsorg over for J/jorden kunne vokse og gro.

En undersøgelse af jordens bestanddele

Forud for udstillingsperioden på Munkeruphus inviterede Viftrup tredive skandinaviske forskere, jordbrugere og kunstnere til at deltage i de tre tværdisciplinære workshops *Jordsans Eksperiment I, -II* og *-III*. Gruppen fik titlen "De Første Jordsansere", og sammen skulle de vidensdele og udveksle sanseoplevelser med jorden for at udvikle og afprøve æstetisk-sanselige metoder til at fremme en dybere jordnærhed. Materialet, der blev indsamlet og udviklet i forbindelse med eksperimenterne, var udstillet i *Arkivet*, så publikum kunne spekulere videre over jordsansningernes mange praksisformer. Midt i udstillingsrummet lå beholdere med jordbundsprøver markeret med datoer, indsamlingssteder og feltnoter, og på væggene hang tredive akvareller i jordlige nuancer med beskrivelser af jordsansernes metoder. En metode foreslået af forsker i biodynamik Jens Otto Andersen lød: "Jorden er altid unik. For at forstå dens karakter må du samle sanseindtryk fra den jord, som er nærmest dig. Lugt til jord fra forskellige steder omkring dit hjem. Mærk, duft, kend forskellen." Geolog og forfatter Lene Håkansson bidrog med metoden: "Jorden er gammel. Den måde den smuldrer på, fortæller om dens ældgamle historie. Særligt om hvordan netop disse sedimenter er havnet lige her. Mærk forskel på forskellige typer sand og jord. Træn dine fingerspidser til at mærke forskel og dit sprog til at beskrive det."[7]



[3] Maria Viftrup & Jordens Hus: *Jordsans*, 2025, FormDesignCenter Malmö. Foto: Daniel Engvall.

I *Spekulatoriet* stod adskillige arkivkasser fyldt med cylindriske, sammenpressede materialer udstillet i montrer. Disse materialer blev præsenteret som "borekerner og stikprøver fra fremtiden", og ledsaget af illustrationer og beskrivelser blev de præsenteret som geologiske undersøgelser af jordens dybtliggende lag. De bestod eksempelvis af "livfyldt græs med meget vilje", "konfliktfyldt forurenet jord" samt "kollapsede økosystemer", og tilsammen fremviste de spekulative forestillinger om fremtidens kontaminerede jordbund **[3]**.

Disse to udstillingsdele indkredsede på underspillet humoristisk vis en central refleksion og spekulation over jordens tidslighed. Med omsorgsetikken fremhæver Bellacasa ligeledes, hvordan det er afgørende at kultivere alternative tidsforståelser, der ikke blot anskuer tid som en ensidig, lineær og progressiv størrelse. Jordens tid fremviser derimod en mangfoldighed af økotemporaliteter. Jord er defineret af lag, som rummer fortællinger om dens lange historie, og disse placerer sig ikke blot kronologisk oven på hinanden, men flyder sammen og udfolder sig som et diverst underjordisk landskab – ligesom i Viftrups speku-

lative borekerner. Jordens tidsligheder er desuden defineret af langsomme nedbrydningsprocesser, erosioner og aflejringer, og dens temporaliteter kan bedst forstås som cyklusser, hvor arter og materier sameksisterer, former og udvikler hinanden i gentagende og varierende processer (Bellacasa 2017, 176-77). Viftrups spekulative refleksioner over en jordlig tid tilbød således et "modsvar" til modernitetens fremadstormende tidsopfattelse, der har fjernet os fra jorden. Vi blev derimod trænet i at sænke farten og rette opmærksomheden mod arternes pluralitet og diversitet.

Netop dette perspektiv udfoldede sig ligeledes i *Laboratoriet*, der var dedikeret til at undersøge, sortere og analysere bestanddele fra den lokale jord. I rummet stod simple træ- og stålkonstruktioner udspændt med tynde tråde, hvorpå der hang et væld af knudrede planterødder, som afslørede deres underjordiske rodsystemer **[4]**. Rækker af reagensglas fyldt med jordbundsprøver hang på væggene, og et væld af petriskåle fyldt med jord, sand og silt lå spredt ud på et bord. Blandt konstruktionerne hang glaskolber fyldt med levende rødder,



[4] Maria Viftrup & Jordens Hus: *Laboratoriet*, 2024, Munkeruphus. Foto: Maria Viftrup.

forstørrelsesglas, pensler og sier, klar til at blive anvendt til undersøgelser af jorden. Jorden var gravet op fra fem jordhuller i Munkeruphus' park, der blev betegnet "skulpturer til træning af jordsyn" **[1]** med budskabet: "At se ned i et jordhul er et kig ind i uendelige systemer af liv, formuldning, død og genopstandelse. [...] Det er med sorg og omsorg, at livet bemærkes. Rødder, sten, orme, små jorddyr, aggregater kommer til syne, når du kigger længe nok" (Viftrup, *Laboratoriet*, 2024). I Viftrups laboratorium blev publikum dermed inviteret til at sænke tempoet, lade sig indhylle i jordens langsomme cykliske rytmer og fortabe sig i dens nedbrydning, transformation og regenerering **[5]**.

Et laboratorium er karakteriseret af en åbenhed, hvor uklarheder og flertydige svar må sameksistere, og både vellykkede og fejlslagne forsøg er et grundvilkår. I modsætning til det naturvidenskabelige laboratorium, et strengt kontrolleret rum, hvor usikkerheder søges minimeret og variabler reduceret, er det laboratorium, Viftrup etablerede, imidlertid tættere forbundet med kunstneriske laboratorier, der netop dyrker det uforudsigelige og endnu uafklarede. Installationen



[5] Maria Viftrup & Jordens Hus: Laboratoriet (detalje), 2024, Munkeruphus. Foto: Maria Viftrup.

afspejler på den måde et interessant spændingsfelt og overlap mellem kunsten og naturvidenskaben. For Latour (2020) besidder udstillingsrummet et særligt potentiale til at skabe forandring i den kritiske zone, og han beskriver dette som følgende:

> An exhibition offers a perfect scale model to test ideas which [...] are much too vast to be treated head on. It's a good habit to consider that exhibitions offer an equivalent of what scientists call a "thought experiment": when you cannot test a theory because it is too farfetched, you test it in your head and intuit – or sometimes discover! – what the result could be. Similarly, if it's totally mad to pretend to land on Earth, as [...] "thought exhibition," provides the occasion to test ideas that are impossible to experience at scale one. (18)

Udstillingen kan i den forstand anskues som et sted, hvor kropslige, sanselige og materielle erfaringer kan opstå – en form for forsøgsområde, hvor vores forestillingsevne udfordres og udfoldes. Metodisk arbejder Viftrup ud fra en kvasividenskabelig tilgang, hvor spekulative fabuleringer bliver en måde at tænke jordens forestående fremtid på. I hendes udlægning findes der ikke blot én foreliggende fremtid, men derimod et væld af alternative, komplekse og interartslige fremtider. Ved at opfordre publikum til at interagere med og sanse jordens mere-end-menneskelige entiteter bliver udstillingen et rum, eller med Latours betegnelse et forsøgsområde, hvor man i fællesskab kan sammenvæve nye fortællinger om jordens fremtidige og sammenfiltrede lag.

En indtræden i jordens mørke

Viftrups pastelfarvede og humoristiske æstetik inviterede publikum til at interagere med jord i et univers præget af både leg og håbefuldhed – et kunstnerisk greb, der i vores optik fungerer og bidrager til en større forståelse og sympati for jorden. Dog står vi tilbage med spørgsmålet om, hvorvidt vi som publikum forstår og erkender krisernes egentlige alvor.

Et perspektiv på denne problematik finder vi hos Timothy Morton, når han i bogen *Økologi uden natur* (2019) præsenterer begrebet *mørk økologi*:

> Den økologiske tanke, tanken om forbundethed, har en mørk side, som ikke er legemliggjort i en hippieæstetik, der sætter liv højere end død, eller i en sadistisk-sentimental bambifisering af følende væsner, men i en "gotisk" fremførelse af den kontingente og nødvendigvis *queer* forestilling, at vi ønsker at forblive i og med en døende verden: *mørk økologi.* (201)

Mortons begreb fungerer som et modsvar til kunstens ofte romantiserende bearbejdning af naturen, der ifølge ham risikerer at reproducere en antropocentrisk naivitet, der altid vil fejle i forsøget på at nærme sig det "Naturlige".[8] Ligesom for Bennett og Bellacasa er mennesket hos Morton uløseligt forbundet til naturen, en distancering er slet ikke mulig (Sindberg 2017). En mørk økologi skal konfrontere os med alt det mørke, naturen også rummer (Morton 2019, 198-200). Den levende jord er døende og forurenet, forfaldet er, såvel som opblomstringen, jordens vilkår. Ifølge Morton må mennesket derfor indse, at døden, sorgen og traumet konstant er tilstedeværende, og det ubehag, som kriserne medfører, er uundgåeligt. Vi kan måske udsætte det for en stund, men den konfronterende virkelighed vil altid indhente os, og vi må erkende dette i al dens meningsløshed (202-03).

Ifølge Morton (2019) er kunstneren pålagt et ansvar for ikke blot at romantisere naturen og dermed lede betragteren ind i en falsk æstetisk distance, hvilket han betegner *visuel fetichisme*. Denne tilgang risikerer at fremstille naturen som statisk og uforanderlig og kan sløre dens vitalitet. Kunsten skal derimod turde konfrontere betragteren med ubehaget og fremvise en nuanceret fascination for det klaustrofobiske mørke, da det kan vække en vedvarende bevidsthed om jordens konstant foranderlige tilstand (213-14). Ved at fremhæve mørket opstår der ifølge Morton en respekt og omsorg for det, der er fraværende eller "ikke passer ind" – det, vi negligerer, men som altid-allerede har en væsentlig betydning for vores væren i verden (204). Kunsten er dog for Morton ikke tilstrækkelig. Den kan ikke bremse de økologiske kriser alene ved at præsentere os for en eksplicit økoæstetik, men den muliggør en bearbejdelse af magtesløsheden og det, der kan være svært at begribe (Morton 2010, 60).

Mortons udlægninger giver anledning til at spørge, hvorvidt Viftrups æstetiske greb risikerer at romantisere, nedtone eller ligefrem negligere den kritiske tilstand, jorden er i. Hvilke diskussioner kunne udstillingen have åbnet for, hvis den havde bevæget sig imod en mørk økologi og arbejdet med et større geopolitisk udsyn? Er det at bevæge sig i og med jorden ikke også et både beskidt, paradoksalt og voldsomt foretagende?

Viftrups spekulative forestillinger, som for eksempel kom til udtryk i borekernerne med konstruerede jordbundsprøver fra fremtiden, præsenterede jordens krise som noget forestående – men krisen er ikke blot fremtidig, vi befinder os midt i den **[3]**. Dette gav anledning til at overveje, om udstillingen manglede et fokus på den allerede kontaminerede, udpinte og forsømte jord, som i højere grad kræver jordpleje og omsorg. Der hersker ingen tvivl om, at man som publikum fik mulighed for at få større indsigt i alt det, jorden er, men om

man reelt forstod, hvad mennesket til stadighed udsætter jorden for og konstant fratager den, er dog mere uklart. At tilgå jordens krise i en udstilling, der gennem semihumoristiske handlinger, spekulative fabuleringer og fantasifulde udtryk indhyllede den alvorsfulde kontekst i en håbefuld og positiv klang, er forbeholdt en privilegeret position, der er forudsat af muligheden for at kunne distancere sig fra krisens fatale konsekvenser. Ved at konfrontere publikum mere direkte med jordens mørke og de aktører, menneskelige såvel som mere-end-menneskelige, for hvem krisen konstant er et uundgåeligt vilkår, kunne man have skabt et mere nuanceret perspektiv. Vi er både medskyldige i krisen og samtidig en del af dens skrøbelige fremtid, og ved at anerkende dette tillader det os at spørge: "Hvad kan vi gøre herfra?"

Udelukkende at bevæge sig i mørket og håbløsheden er dog i vores optik ikke nødvendigvis gavnligt. Det handler nærmere om at finde en balance i spændingsfeltet mellem alvor og humor, for som Latour påpeger, er det i krisetider nødvendigt at forstå "dramaets" todelte dimensioner, hhv. komedien og tragedien:

> Hvis vi kun lægger vægt på det tragiske, ender vi i en pædagogisk tragedie. Det er vigtigt at få den komiske side med [...]. Komedien er en måde at undgå den stivnen, der ligger i det tragiske. [...] vi bør hellere sætte gang i livlige debatter og iscenesætte virkeligheden på nye måder. Komedie, drama, kunstudstillinger, forestillinger – det er den eneste måde, vi kan frigøre os fra følelsen af magtesløshed på. (Dunker & Latour 2020, 40)

Bevæger man sig i nuancerne mellem fortvivlelse og håbefuldhed, opstår der et transformativt potentiale, som muliggør en gentænkning af de måder, vi kan *være med* jorden på.[9] Viftrups udstilling besidder i den forbindelse et potentiale til at frigøre sig fra de økologiske krisers handlingslammelse. Ved at placere sig et sted iblandt disse nuancer og tilgå krisen gennem participatoriske, sanselige og spekulative metoder mener vi, at udstillingen skabte grobund for handling, bygget på økologisk omsorg og sensibilitet.

Afrunding

Vi lever i en tid, hvor jordens levedygtighed er truet. Mennesket har i årevis udnyttet den som ressource, og det har efterladt os med en gold, udpint og forurenet jord. For at fremme dens livlighed på ny må vi reetablere omsorgsfulde og sensible jordlige praksisser og herigennem erkende vores sammenfiltring med den levende jords mangfoldige netværk. Med denne artikel har vi undersøgt, hvordan Maria Viftrups tværmediale og participatoriske udstilling

fremmer publikums *jordsans*. Vi har undersøgt, hvordan et sanseligt møde med jorden kan bidrage til opdyrkelsen af en særlig *jordomsorg* og *ontoSympati*, hvor *menneske-jord-relationen* trænes gennem berøring og spekulativ tænkning. Dertil har vi med udgangspunkt i Timothy Mortons *mørke økologi* diskuteret, hvorvidt Viftrups udstilling risikerer at distancere sig fra jordens kritisable tilstand gennem sine humoristiske greb og sin romantiserende æstetik. Det handler om at finde et balancepunkt mellem krisens fortvivlelse og forandringens håbefuldhed. Hvis vi vil sikre vores fremtidige væren med jorden, er vi nødsaget til at regenerere og opdyrke en mere omsorgsfuld, opmærksom og sensibel relation til den. Kunsten spiller i vores optik en vigtig rolle i denne proces, idet den tilbyder æstetiske og sanselige rum, som skaber plads til forestillinger og spekulationer om fremtidige forandringer. Viftrups udstilling tager i den forbindelse et vigtigt spadestik i det komplekse arbejde, det er at nærme sig den jord, vi har mistet forbindelsen til.

ABSTRACT

Through an eco-aesthetic analysis, this article investigates how the visual artist and speculative designer Maria Viftrup's exhibition *Jordsans* (*Sense of Soil*) addresses the ecological crisis. Drawing on Marìa Puig de la Bellacasa's concept of *soil care* and Jane Bennett's concept of *onto-Sympathy*, we explore how sensuous encounters with soil may foster more attentive and caring *human-soil relations*, cultivated through practices of touch, speculative thinking, and embodied sensitivity. It is argued that Viftrup's exhibition engages the audience in rethinking their entanglement with the diverse, multi-species network that constitutes the living soil. With reference to Timothy Morton's notion of *dark ecology*, we critically discuss how the exhibition potentially risks romanticizing or *visually fetishizing* the soil and thereby constitutes a distance to its critical condition. We suggest that the challenge lies in finding a subtle balance between crisis-induced despair and the hope of transformation. In doing so, our article highlights how Viftrup's exhibition can contribute to regenerating more attentive, caring and sensible earthly practices, offering aesthetic and sensuous spaces for imagining alternative futures. In that way, *Jordsans* makes an important attempt to reapproach the soil we have become estranged from.

BIBLIOGRAFI

Andelsgaarde. u.d. "Jordforbindelser". Sidst tilgået 30. september 2025. https://www.andelsgaarde.dk/samarbejder/jordforbindelser/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAabV_J1d2bAjLlgBrQMdNBRCzYKObzJ7rw-8rupv2VsjSeUw5CLHyqxEQFw_aem_inNEzomIjMNA_nuhmieDA.

Bellacasa, María Puig de la. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. 1. udg. Posthumanities. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bennett, Jane. 2021. *Levende materialitet: Tingenes politiske økologi*. Redigeret af Marianne Kølle. Oversat af Ole Lindegård Henriksen. 1. udgave. København: Forlaget Mindspace.

Bennett, Jane. *Vegetabilt liv og ontoSympati*. 2018. Redigeret af Dea Antonsen, Ida Bencke, Elena Lundquist Ortíz og Andrea Fjordside Pontoppidan. Oversat af Henrik Torjusen. København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.

Dunker, Anders og Bruno Latour. 2020. *Genopdagelsen af Jorden: Ti samtaler om naturens fremtid.* Redigeret af Sofie Isager Ahl. Oversat af Rune Holm. 1. udgave. København: Virkelig.

FAO, ITPS, GSBI, CBD og EC. 2020. "State of knowledge of soil biodiversity – Status, challenges and potentialities, Report 2020". Rom: FAO: Food and Agriculture Organization of the United Nations.

Haraway, Donna. 2017. *At lege snorefigurer med ledsagende arter: At blive i besværet.* Oversat af Ole Lindegård Henriksen. Redigeret af Ida Bencke, Dea Antonsen og Miriam Wistreich. København: Laboratoriet for æstetik og økologi.

Haraway, Donna. 2018. "At skabe slægt i det Chthulucæne: Reproducer flerartet retfærdighed". I *At skabe slægt i det Chtulucæne: Reproducer flerartet retfærdighed. Barokt Teknopatriarkat: Reproduktion. HEKS.* Redigeret af Pil Ingerslev og Dea Antonsen, oversat af Ida Bencke, 12-43. København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.

Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble*: *Making Kin in the Chthulucene.* Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices. London, Durham: Duke University Press.

Hedin, Gry. 2018. *Jordforbindelser: Dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Hedin, Gry. 2013. "Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn: The Interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19th Century". *Romantik (Aarhus)* 2, nr. 1 (2013): 77-101.

Jordens Hus. "Jordsans". u.d. Sidst tilgået 30. september 2025. https://www.jordenshus.dk/jordsans/.

Jordens Hus. "Om Jordens Hus". u.d. Sidst tilgået 30. september 2025. https://www.jordenshus.dk/om-jordens-hus/.

Latour, Bruno. 2020. "General Introduction: 'Seven Objections Against Landing on Earth'". I *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour og Peter Weibel, 12-19. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe.

Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge og London: Harvard University Press.

Morton, Timothy. 2019. *Økologi uden natur: En gentænkning af miljøorienteret æstetik*. Oversat af Jacob Bøggild og Torsten Bøgh Thomsen. Hellerup: Spring.

Permakultur Danmark. u.d. "Hvad er permakultur?". Sidst tilgået 30. september 2025. https://www.permakultur.dk/permakultur/

Richardson, Katherine, Will Steffen, Wolfgang Lucht, Jørgen Bendtsen, Sarah E. Cornell, Jonathan F. Donges, Markus Drüke, Ingo Fetzer, Govindasamy Bala og Werner von Bloh. 2023. "Earth beyond Six of Nine Planetary Boundaries". *Science Advances* 9, nr. 37 (2023): 1-16.

Salazar, Juan Francisco, Céline Granjou, Matthew Kearnes, Anna Krzywoszynska og Manuel Tironi Rodó, red. 2022. "Thinking-with Soils: An Introduction". I *Thinking with Soils: Material Politics and Social Theory*, 1-13. London, New York, Oxford, New Delhi og Sydney: Bloomsbury Academic.

Sindberg, Martin. 2017. "Vi må smadre ideen om naturen for at redde klimaet". Information, 23. september. Sidst tilgået 30. september 2025. https://www.information.dk/moti/2017/09/maa-smadre-ideen-naturen-redde-klimaet.

Viftrup, Maria. u.d. "About". Sidst tilgået 30. september 2025. https://viftrup.com/about.

Viftrup, Maria. 2024a. "Laboratoriet" (udstillingstekst). Munkeruphus.

Viftrup, Maria. 2024b. "Jordsans" (udstillingstekst). Munkeruphus.

Viftrup, Maria. 2024c. "Sanatoriet" (udstillingstekst). Munkeruphus.

Viftrup, Maria. 2024d. "Velkomsten" (udstillingstekst). Munkeruphus.

NOTER

1. Efter udstillingsperioden på Munkeruphus er *Jordsans* blevet vist på NOBA – Norwegian Bioart (2024-2025), Form/Designcenter i Malmö (2025), og dele af udstillingen på Vejle Kunstmuseum, Kunsthal Aarhus, Metropolis og Egmont Højskole.
2. Dette underbygges desuden af en undersøgelse offentliggjort i *Science Advances* i efteråret 2023, hvor der blev opstillet ni planetære grænser for, hvor meget mennesket må påvirke jordens økosystemer. Seks af disse ni grænser er allerede overskredet (Richardson et al 2023).
3. Udtrykket *jordlig* benytter vi som en spekulativ vending, der sidestiller og forener jord og mennesker – at være lig jorden.
4. Kunsthistoriker Gry Hedin har gennem sin forskning vist, hvordan kunsten og videnskaben altid har involveret sig i og inspireret hinandens arbejde (Hedin 2013), og med udstillingen *Jordforbindelser* (2018) var hun med til at undersøge, hvordan landskabsmaleriet har påvirket og fremdrevet de herskende natursyn (Hedin 2018).
5. Med sine spekulative metoder refererer Viftrup sandsynligvis til Donna Haraways (2016) betegnelse *SF*, som både kan stå for spekulative fabuleringer, science fiction, spekulativ feminisme, snorefigurer m.m. Betegnelsen skal skabe en åbning for mellemrummene, gøre hullerne og opbruddene i de dominerende narrativer synlige og give plads til en mangfoldighed af alternative fortællinger (31).
6. Permakulturens tre grundprincipper lyder: Omsorg for jorden, omsorg for mennesker, fair fordeling af ressourcer (Permakultur 2025).
7. Viftrup har arkiveret og kategoriseret "De Første Jordsanseres" metoder. De nævnte eksempler vedrører: Jens Otto Andersen, *Metode 8-JOA-DK*, Jordsans, Munkeruphus, 2024; Lene Håkansson, *Metode 26-LH-SE*, Jordsans, Munkeruphus, 2024.
8. Morton (2010) differentierer mellem betegnelserne "*N*atur" som en romantiseret og ideologisk konstruktion, der distancerer mennesket fra de økologiske sammenhænge, og "*n*atur" som den dynamiske verden, hvor menneskelige og mere-end-menneskelige entiteter sameksisterer (60).
9. Et andet eksempel på at arbejde med jorden kan ses i det antropologiske forskningsprojekt *Jordforbindelser* ved Aalborg Universitet. I et samarbejde med Andelsgaarde forsøger man ligeledes at styrke borgernes forbindelse til jorden gennem tværdisciplinære, regenerative og æstetiske praksisser (Andelsgaarde 2025).

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,



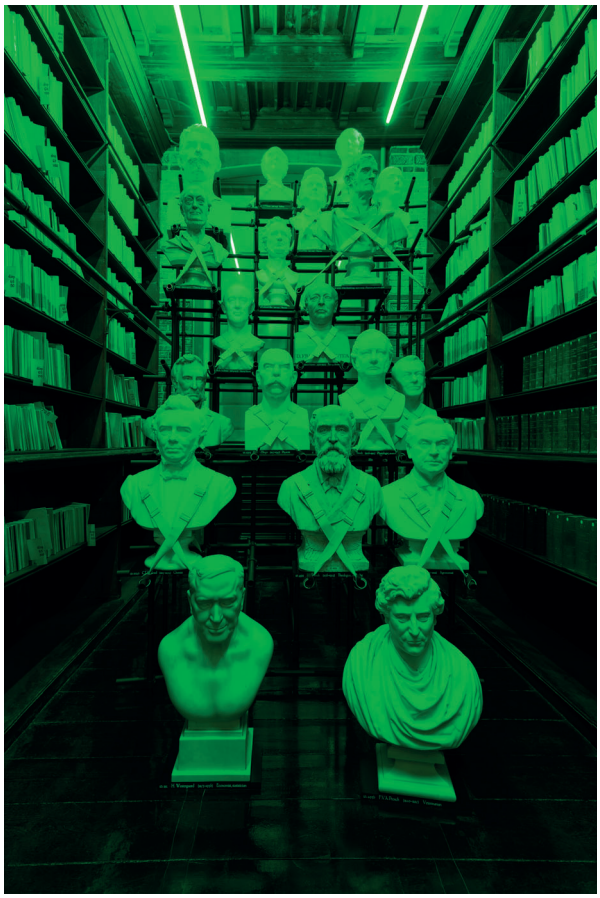
[1] Installationsfoto, RECAST. Foto: I DO ART agency.

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.

ALBERTE WEIHRAUCH ABRAHAMSEN

Kroppe i forandring: forestillinger om omsorg i værker af Lea Gulldditte Hestelund

I denne artikel undersøger jeg forestillinger om den krop, der drager omsorg, i værker af samtidskunstner Lea Gulldditte Hestelund (f. 1983), og jeg peger på, at en udvidet og planetarisk omsorgsforståelse træder frem i hendes senere værker.[1] Moren som omsorgsfigur løber som en rød tråd gennem artiklens værkudvalg. Først i de to selvportrætter *Hissy Fit I* (2022) og *Hissy Fit II* (2022), hvor biolog og feminist Donna Haraways tænkning af cyborgen i samspil med kunsthistoriske perspektiveringer åbner for en læsning af moren i en mere-end-menneskelig ramme. Dernæst i de to fotografier *V.* (2023) og *E.I.* (2023), som både tematiserer moderskabet og åbner for refleksioner over det, jeg kalder en udvidet forståelse af omsorg, hvor slægtskabet mellem materialer og kroppe er i centrum. Her trækker jeg især på den feministiske tænker María Puig de la Bellacasa og hendes materialenære omsorgstænkning. Dette udfoldes yderligere gennem en læsning af udvalgte værker fra Gulldditte Hestelunds soloudstilling *Hissy Fit* (2022), som jeg argumenterer for behandler omsorg som et anliggende, der både er personligt og planetarisk, ligesom sorgen og omsorgen her fremstår tydeligt forbundet.

Menneskekroppe og skulpturkroppe

Gulldditte Hestelund er en dansk samtidskunstner, der arbejder med skulptur, fotografi, installation og performance.[2] Med et kritisk blik på de krops- og kønsidealer, der har formet den vestlige kultur, inviterer hendes kunstnerskab til et revideret blik på, hvordan kroppe kan se ud, og hvad de formes af. Som

skulptør arbejder hun ofte i marmor, der som materiale er solidt forankret i vestlig skulpturtradition, og i kombination med mindre traditionelle materialer. Ved at inddrage greb fra performancekunsten udfordrer hun grænserne for skulpturen, der i Guldditte Hestelunds kunstnerskab bedst kan betragtes som kroppe, der forandrer sig i mødet med andre kroppe – skulpturkroppe såvel som menneskekroppe. Som genre sætter performancekunsten kroppen i centrum som kunstnerisk objekt (Jones 2004), og som det også er tilfældet i Guldditte Hestelunds praksis, er det ofte med udgangspunkt i kunstnerens egen krop. Et eksempel på dette er det tidlige værk *Selvportræt som Discobolus* (2014-15), hvor Guldditte Hestelund med kameraet som medie gør sin egen krop til et skulpturelt materiale, og de seneste år, hvor den sårbare omsorgskrop har taget plads i hendes kunstneriske praksis (Stjernholm Jepsen 2024). Det er denne senere del af kunstnerskabet, som jeg vil se nærmere på i denne artikel.

Mod et udvidet omsorgsbegreb

Etymologisk har ordet 'omsorg' en dobbeltbetydning. På dansk kommer 'omsorg' af 'sørge om', hvor 'sørge' både betyder 'at give omsorg' og 'at føle sorg' (Ordnet 2026). En lignende tvetydighed optræder på andre sprog. Det engelske ord 'care' har rødder i det germanske 'chara', der betyder 'sorg' eller 'sørge', og forbinder altså også dét at drage omsorg med dét at sørge (Oxford Learners Dictionaries.com 2026), ligesom det tyske ord 'fürsorge' direkte oversat betyder 'bekymre for'. Ordets indbyggede ambivalens peger således på, at sorgen og krisen er indlejret *i* selve omsorgen, selvom dette ofte overses i den moderne brug af begrebet (Slickers 2025).

At forstå omsorg som et ambivalent begreb, der er tæt forbundet til sorg- og krisetænkning, er i disse år genstand for en lang række samtidskunstneres praksisser,[3] ligesom litteraturen har budt på værker, der præsenterer en kritisk revurdering af begrebets betydning ud fra blandt andet queer, dekoloniale og posthumanistiske positioner.[4] Den optagethed af omsorg, jeg aflæser i Guldditte Hestelunds kunstnerskab, skriver sig således ind i en bredere kritisk interesse for omsorg som begreb til at forstå vores tilknytning til og med verden i det, som jeg her kalder for en 'udvidet forståelse af omsorg'.

For at forstå udviklingen mod det udvidede omsorgsbegreb vil jeg kort vende blikket mod omsorgsteoriens feministiske rødder i 1970'erne og dernæst lave et par historiske nedslag, der kan hjælpe til at forstå den tænkning, der er vokset frem i litteraturen de seneste år.

Feministisk omsorgsteori som videnskabeligt genstandsfelt så dagens lys i slipstrømmen på kvindebevægelsen i 1970'erne (Dahl 1997). Som kunsthi-

storikerne Victoria Horne og Lara Perry (2017) formulerer det, er feminisme et mangfoldigt felt, som overordnet set "[...] designates political organising and activities aimed towards transforming the asymmetrical gendered relations that structure historical, legal, economic and social relations" (2). Med feminismen som ideologisk bagtæppe synliggjorde forskere som Nel Nodding (1986) og Maria Wærness (1980) omsorgen som en relation og et arbejde, der er strukturerende for forholdet mellem individ og fællesskab, og i tråd med kvindebevægelsens kraftfulde parole "det private er politisk" (Hanisch 1969) blev omsorg først og fremmest set som et forhold, der vedrørte relationer mellem mennesker (Dahl 1997).

I 1993 udkom den amerikanske filosof Joan Tronto med bogen *Moral Boundaries,* hvor hun argumenterer for, at omsorg ikke udelukkende vedrører den menneskelige sfære, og den tænkning, hun præsenterer, markerer et vigtigt skridt mod det, jeg kalder en udvidet forståelse af omsorg. Hun beskriver omsorg som "[...] everything that we do to maintain, continue and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web" (103). Denne begrebsliggørelse af omsorgen centrerer sig fortsat om et menneskeligt vi, men adskiller sig fra tidligere forståelser ved at inkludere handlinger, der er rettet mod 'vores verden', dvs. andre arter, kroppe og miljøer.

Omsorg som alt det, der gøres

I bogen *Matters of Care* fra 2017 præsenterer den feministiske teoretiker María Puig de la Bellacasa et ambivalent og spekulativt omsorgsbegreb, der bygger videre på Trontos tænkning. I stedet for at tænke omsorg som en relation, der centrerer sig om menneskelig handling, vender Bellacasa opmærksomheden mod omsorgen som en relation og forpligtelse, der involverer alt levende, dvs. arter, materialiteter og processer. Som hun skriver: "We need to disrupt the subject-collective behind the 'we': care is everything that *is* done (rather than everything 'we' do)" (161). Bellacasas tænkning lægger sig således i forlængelse af Trontos tankegods, men i stedet for at forstå omsorg som *alt det, vi gør*, argumenterer Bellacasa for, at omsorg er *alt det, der gøres.* Hun peger på relationen mellem mennesker og jord som et vigtigt billede på dette: Landbrugsproduktionens udpining af jorden for at sikre det højest mulige økonomiske udbytte er ifølge Bellacasa et eksempel på, at accelerationssamfundets lineære, produktionsorienterede tid har reduceret omsorg til et objekt frem for en kompliceret relation (186 ff.). Som modsvar til dette foreslår hun begrebet *care time*, der involverer, at en mangfoldighed af temporaliteter og aktører indtænkes i forstå-

elsen af omsorg for at styrke en omsorgsforståelse, der rækker ud over en antropocentrisk og lineær forestilling (Bellacasa 2017, 171; Pontoppidan 2019).

Den materialenære forståelse af omsorg, som præsenteres hos Bellacasa, har potentiale i forhold til undersøgelsen af omsorgsforestillinger i Gulddittе Hestelunds materialebårne kunstnerskab. Ved at tænke med Bellacasa – samt



[1] *Hissy Fit part I: Self-portrait wearing S.B.H.P. (safety balaclava head protection),* 2022.
Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.

[2] *Hissy Fit part II: Self-portrait w/ Ellis wearing S.B.H.S. (safety balaclava head support),* 2022. Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.



inddrage andre, hovedsageligt feministiske perspektiver – åbner det for en udvidet omsorgslæsning: at omsorgen i Guldditte Hestelunds kunstnerskab ikke reduceres til bilaterale handlinger mellem mennesker, men derimod kunne være et anliggende, der har et forandrende potentiale, og som angår vores tilknytning til og med planeten.

M(other)

Iklædt en pastelfarvet hætte og med en skjoldlignende dragt i skinnende, vatteret tekstil spændt omkring den gravide mave poserer Gulldditte Hestelund i selvportrættet *Hissy Fit part I: Self-portrait wearing S.B.H.P. (safety balaclava head protection),* 2022 (herefter kaldet *Hissy Fit I*), på kanten af en futuristisk udseende stol (se side 73). Under skjoldtøjet har hun bløde gamacher og en t-shirt på og på fødderne sorte kondisko. Hånden er placeret i siden, og blikket er rettet fast mod beskueren. Hun ligner en, der er klar til kamp. I anden del af værket, *Hissy Fit part II: Self-portrait w/ Ellis wearing S.B.H.S. (safety balaclava head support),* 2022 (herefter kaldet *Hissy Fit II*), træder Gulldditte Hestelund igen ind foran kameraet, stadig iklædt hætten, gamacherne og de sorte kondisko, men i stedet for den gravide mave holder hun nu et lille barn tæt mod brystet (se side 74). Vi er vidne til en transformation fra et insektlignende sci-fi-væsen til et intimt møde mellem en mor og hendes barn, et sårbart øjeblik, hvor barnet er roligt i favnen.

I komposition og motiv peger *Hissy Fit II* mod middelalderens og renæssancens utallige portrætteringer af Jomfru Maria og Jesusbarnet, fx kunsthistoriens Gudsmodermotiver, hvor Jomfru Maria fremstilles kind mod kind med Jesusbarnet. De historiske værker portrætterer en mors omsorg for et barn, og som kunsthistoriker Rachel Epp Buller (2016) skriver, er det myten om den altopofrende og underdanige mor, der er repræsenteret her. Det er en forestilling om 'moren' som institution, der er formet i en patriarkalsk verdensorden, og som i århundreder har domineret kunstens repræsentation af moderskabet (Buller 2016, 1ff.).

Gulldditte Hestelunds selvportrætter er langt fra den patriarkalske forestilling om moren som underdanig omsorgsperson. Ved selv at stille sig ind foran kameraet bliver fremstillingen af moren til et spørgsmål om identitet og repræsentation af kroppen, som historisk har været genstand for selvportrættet som genre (Higgie 2022, 55).[5] Med fotografiet som medie skaber Gulldditte Hestelund en iscenesættelse, der i sig selv producerer en ny (fiktionaliseret) identitet.[6] Snarere end at fremstille 'moren' som en særlig kønnet identitet træder Gulldditte Hestelund frem som en hybridfigur, der eksisterer i grænselandet mellem fiktion/virkelighed og menneske/dyr og skubber til kunsthistoriens kønnede magtstrukturer og mytefortællinger i en tænkning, der leder tankerne i retning af biolog og feminist Donna Haraways *Et cyborgmanifest* fra 1985.[7]

Haraway (2021) peger i sit manifest på, at kvindebevægelsen har konstrueret 'kvindeerfaringer' – fx moderskab – der foregiver at være en neutral identitet, men som i virkeligheden hviler på den vestlige videnskabs binære kategoriseringer (10 ff.). Med cyborgen som metafor forsøger hun at skabe et sprog for en

feminisme, der frigør sig fra disse grænsedragninger, og herved udvide rummet for, hvad der kan tælle som kvindeerfaringer (10). Redskaberne til denne forandring er ofte historier: "[...] genfortalte historier, oversættelser, som fortrænger og vender de naturaliserede identiteters hierarkiske dualismer på hovedet. Når cyborgforfattere genfortæller oprindelige historier, undergraver de de centrale oprindelsesmyter i vestlig kultur" (Haraway 2021, 72).

Som en cyborgforfatter bevæger Gulddittе Hestelund sig med selvportrætterne ind i et grænseland, hvor natur/kultur, fiktion/virkelighed og menneske/



[3] *V.*, 2023. Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.

dyr infiltrerer hinanden. Ved at parafrasere kunsthistoriens mor-barn-portrætter som en slags oprindelsesmyte i den vestlige kulturs syn på moren etablerer værkerne en modfortælling til nogle af de visuelle troper, der er knyttet til repræsentationen af den krop, der drager omsorg. Som værkernes titel *Hissy Fit* antyder, er det et vredesudbrud rettet mod historiens strukturelle undertrykkelse af kvinden og et hysterisk anfald mod (kunst)historiens portrættering af moderfiguren som værende underdanig og selvopofrende.[8] Snarere end helstøbte og afgrænsede fortællinger ser jeg Gulddittе Hestelunds selvportrætter som



[4] *E.I.,* 2023. Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.

performative udsagn, hvorfra forestillingen om moren er til forhandling og i forandring. Her træder moren frem som et mangfoldigt 'vi' frem for et afgrænset 'jeg', og det er, som om Gulddittе Hestelund med selvportrætterne insisterende spørger: Hvad og hvem kan en mor være?

*Mater*iale

Spørgsmål om, hvad en mor kan være, melder sig også i de to fotografier *E.I.* (2023) og *V.* (2023) (se side 74 og 75), hvor Gulddittе Hestelunds børn optræder sammen med skulpturen *At give* (2022). Skulpturen er udformet i rødt marmor som en rund skål med store, dinosauruslignende fødder, og begge fotografier zoomer ind på et møde mellem barne- og skulpturkroppen: *V.* viser et par barnefødder tæt mellem skulpturens fødder som en beskyttende (mor)krop, der skærmer barnet. *E.I.* er taget oppefra og viser en barnehånd, der rækker ud efter det æg, der ligger i skulpturens indre. Værket rummer en tydelig symbolik omkring fertilitet og moderskab, ligesom skulpturen og ægget vækker mindelser om en krop, der bærer på et spirende liv. Set i sammenhæng med skulpturens titel, *At give,* kan det fotografiske værk ses som en refleksion over det *at give liv*. Her er det ikke en kvindekrop, men en krop af marmor med dinosaurusfødder, der bærer på det liv, der spirer i ægget. Værkernes nære perspektiv gør, at de fotograferede objekters materialitet kommer i fokus og forbindes til forestillingen om moren – en sammenhæng, der også er udtrykt i ordenes etymologi: '*Mater*iale' kommer af det latinske 'mater', som betyder 'mor' (Smith 2017, 24). Det er altså en slags *mater*, vi ser i de to fotografier, og ligesom i selvportrætterne er det en forestilling om moren som omsorgsfigur, der rækker ud over en snæver kvindeerfaring.

Marmorskulpturens røde farve og spættede struktur giver associationer til en krop med fremtrædende blodårer, og i mødet med dette materiale fremstår barnets lyse hud næsten som det hvide marmor, vi kender fra antikkens skulpturer af menneskekroppe. I værkerne nærmer kroppene og materialerne sig hinanden, både i fysisk og materiel forstand. I *V.* er det kun de blå mærker på benene, de små rynker omkring tæerne og rester af rød neglelak, der afslører, at det ikke er en hvid marmorskulptur, men et menneske af kød og blod. Marmor – og i særlig grad det hvide marmor – har en særlig position i vestlig kunsthistorie som et universelt og tidløst materiale (Skovmøller 2022, 129 ff.), og i fotografiernes berøring mellem marmorkroppen og barnekroppene sker der en slags genforhandling af denne position.

Mens jeg betragter værkerne, får jeg en tydelig kropslig fornemmelse af den kolde sten mod de nøgne fødder og den lille hånd, som rækker ud efter ægget og

holder om skulpturens kant. Selvom fotografiet som medie etablerer en afstand til de fysiske kroppe, sker der samtidig en intensivering af deres tilstedeværelse gennem den berøring, der afbildes i værkerne. Følger vi forfatter Susan Sontag (1971), muliggør fotografiet som medie "the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision" (41). I fotografierne rettes beskuerens blik mod berøringen mellem marmor- og menneskekroppene: Et sanseligt øjeblik, der fremkalder en virkelighed, hvor materialernes slægtskab er i centrum og situerer skulptur- og barnekroppene i en konkret tids- og stedlighed.[9]

Som et billede på en materialenær forståelse af omsorg peger Bellacasa (2017) på *berøringen* (119). I berøringen sløres grænsen mellem kroppe, idet berøringen i sig selv indebærer en gensidighed: *at blive berørt*, dvs. at lade sig forandre i mødet med andre materialiteter eller temporaliteter (20). I *V.* og *E.I.* er det, som om tiden sættes på pause og muliggør, at andre relationer mellem marmorets og barnets krop kan vokse frem. Gennem berøringen forbindes kroppene til hinanden i rent fysisk forstand, og det intensiverer oplevelsen af, at barnet, skulpturen og ægget er forbundne *mater*ialiteter, der har et forandrende og livgivende potentiale.[10]

Som materiale er marmor en såkaldt metamorfosebjergart skabt af fossiler i en proces, der tager millioner af år (Kearey 1994, 385). Marmoret har en indlejret geologisk tid, en dyb tid, der rækker flere milliarder år tilbage, og det bryder på den måde med en menneskelig og moderne forståelse af tiden som lineær og fremadskridende (Hutton 1885; Ginn m.fl. 2018). I berøringen mellem barnekroppene og marmorskulpturen forbinder marmorets dybe tid sig til en menneskelig tid, og det leder tankerne væk fra en forståelse af omsorg som et menneskeligt anliggende og i retning af omsorg som en planetarisk relation: en udvidet forståelse af omsorgen som et intimt slægtskab mellem materialer, kroppe og temporaliteter, hvor livet gives og kultiveres i gensidigt afhængige relationer.

Det private er planetarisk

Forfatter Theis Ørntoft beskriver i romanen *Solar* (2018, 68) en bevægelse fra det private mod det planetariske, som kan være med til at indramme forskydningen i retning af en planetarisk omsorgsforestilling:

> *Mennesket har intet sprog for det der foregår.*
> *Mit liv indgår i denne uoverskuelighed.*
> *Det private er ikke politisk.*
> *Det private er planetarisk.*

Citatet er åbenlyst en omskrivning af kvindebevægelsens parole "det private er politisk", som her forskydes ind i en planetarisk dimension. At tænke på 'det private som planetarisk' – og omvendt, 'det planetariske som privat' – anerkender det planetariske som en konkret og kropslig dimension (Frantzen 2021, 22), og denne kobling kan være med til at skabe et sprog for, hvad det er for nogle forestillinger om omsorg der vokser frem i Gulddittе Hestelunds værker. Forskydningen fra det politiske mod det planetariske er interessant, fordi det netop fremhæver bevægelsen mod et udvidet omsorgsbegreb: fra kvindebevægelsens synliggørelse af omsorgsarbejde og moderskab som en særlig kvindeerfaring til Bellacasas forståelse af omsorg som radikal materiel forbundethed. Som litterat Mikkel Krause Frantzen (2021) skriver i en læsning af Ørntoft, er det private stadig politisk (22), men den feministiske parole forekommer ikke tilstrækkelig i forsøget på at få greb om de omsorgsforestillinger, der træder frem hos Gulddittе Hestelund.

Som jeg har fremhævet, ser vi antydningen af en udvidet og planetarisk omsorgsforståelse i fotografiernes berøring mellem marmor- og menneskekroppene, og som jeg peger på i det følgende kan en planetarisk omsorgsprisme også hjælpe til at få sprog for, hvad der er på færde i værker fra Gulddittе Hestelunds soloudstilling *Hissy Fit* (2022) i Politikens Forhal.[11] Udstillingens værker kredser om den krop, der drager omsorg, mens (menneske)kroppen selv er fraværende. I kraft af dette fravær træder kroppen frem på nye måder, og det åbner for forbindelser mellem det private og det planetariske.

Omsorgens materiale

En skulptur udformet i rød Wasasten ligger på en madras i et lille mørkt rum (se side 80). Skulpturen ligner antydningsvist den negative form af en gravid krop, der er kollapset på gulvet. Eller måske er det resterne af en forstenet kæmpebille, der er faldet om på ryggen og nu ligger forsvarsløst hen, som kurator Dea Antonsen (2022) skriver i udstillingens tekst. Jeg veksler mellem at opleve det lille rum som et beroligende soveværelse, hvor en udpint og forstenet krop kan hvile, og en mørk kiste, hvor en krop, der allerede er kollapset, ligger. En beroligende stemme synger sagte ud i rummet, og på bagvæggen står der med lysende røde bogstaver: "Kein Angst". Frygt ikke. Teksten står på en rund skive, der til forveksling ligner et nødstop, og stik imod budskabet intensiveres den følelse af frygt og isolation, som allerede fylder rummet. Endnu en skulptur i rød Wasasten hviler tungt mod en søjle i udstillingsrummet (se denne side). Ved første øjekast ligner skulpturen et fragment fra et klippelandskab, og først da jeg kommer nærmere, kan jeg se, at den er formet som et overdimensioneret bryst. Stenens røde årer giver mindelser om fremtrædende blodårer. Som et udmattet amme-



[5] Installationsfoto, *Hissy Fit*, Politikens Forhal, 2022.

bryst, der forsøger at støtte sig til væggen, men alligevel kollapser, fremstår skulpturen som et aftryk af kropslig og følelsesmæssig udmattelse efter endeløse timer og vågne nætter med et spædbarn.

I lighed med læsningen af de fotografiske værker *E.I.* og *V.* peger de to skulpturers kødelige udseende mod en materiel intimitet mellem menneske- og stenkroppene. Men i modsætning til de fotografiske værker, hvor berøringen mellem barn og marmor er i centrum, er kun en antydning af kroppe til stede i skulptu-

rerne i udstillingen *Hissy Fit*. Menneskekroppen er fraværende, og materialerne står alene tilbage, men samtidig er kroppens tilstedeværelse ikke til at overse.[12]

Set som et fragment fra et fjernt landskab og et fossil fra en anden tid er de to skulpturer uløseligt forbundet til en geologisk materialitet og tidslighed – ikke i abstrakt forstand, men som en konkret og kødelig dimension i værkerne. På



[6] Installationsfoto, *Hissy Fit*, Politikens Forhal, 2022.

den måde peger Wasastenskulpturerne i retning af et intimt slægtskab mellem kroppen og det planetære: Her er skulpturernes geologi en del af de udpinte og kollapsede omsorgskroppe. Kroppen og det planetære er ét kød.

I udstillingens vindue hænger tre tekstilskulpturer på giner, to hætter og en dragt, som stykker af beklædning til salg i en tøjbutik (se side 82 og 83). Det er de selvsamme beklædningsdele, som Gulddittе Hestelund har på i de to selvportrætter *Hissy Fit I* og *Hissy Fit II*, men nu har kroppen forladt dem, og de hænger slapt på deres bøjler. Som spor fra den performative iscenesættelse, der allerede har fundet sted og er dokumenteret i selvportrætterne, indtager tekstilskulpturerne rummet som en performativ gestus. På et bord ligger to skulpturer i marmor. De ligner overdimensionerede skaller fra et insektlignende dyr; et skjold, der kan beskytte den bløde krop. Heller ikke i denne del af udstillingen er (menneske)kroppen til stede, og kun de tomme skaller står tilbage. Som værkerne hænger og ligger dér i vinduet, mimer de forbrugsgenstande, som accelerationssamfundet tilbyder den sårbare krop, der har brug for støtte og beskyttelse, og som Antonsen (2022) bemærker, vidner det om et samfund, der kapitaliserer på den udpinte krop, der ikke kan bære mere alene.

Det leder tankerne tilbage på Bellacasas materialenære omsorgsbegreb: at accelerationssamfundet, der har reduceret omsorg til et ensidigt objekt, hvor økonomisk profit er drivkraften, ikke bare udpiner jorden, som Bellacasa fremhæver, men at også kroppene udpines i denne økonomi. At kroppens forfald kunne være intimt forbundet til et økologisk forfald, og at fraværet af omsorg er et anliggende, der både angår menneskekroppen og planeten. Det private er planetarisk, for at citere Ørntoft.

I værkerne fremstår omsorgen som et ambivalent begreb, i tråd med den etymologiske dobbelthed, som jeg pegede på i begyndelsen af artiklen. Skulpturen, der ligner antydningen af en gravid krop, der skal bære et barn, er kollapset i det lille mørke rum; brystet, der skal give næring til barnet, står udpint tilbage. Det relationelle omsorgsarbejde er erstattet af forbrugsprodukter, der kan optimere og effektivisere den sårbare gravide krop, mens udstillingens titel, *Hissy Fit*, peger i retning af et hysterisk anfald. Det er netop i dette semantiske og affektive spændingsfelt, værkerne placerer sig: De dirrer af angst, sorg, omsorg og vrede. Et hysterisk anfald mod udpiningen af (mor)kroppen og en modstandshandling mod accelerationssamfundets rovdrift på kroppen og ditto planeten.

Mennesket har intet sprog for det, der foregår

I denne artikel har jeg forsøgt at skrive et sprog frem for, hvad det er, der foregår, for at citere Ørntoft igen. Jeg har forsøgt at anskueliggøre, hvad det er for nogle



[7] Installationsfoto, *Hissy Fit,* Politikens Forhal, 2022.

udvidede forestillinger om omsorg, der viser sig i et udvalg af Gulldittе Hestelunds værker: at omsorg her ikke udelukkende kan ses som handlinger mellem mennesker, men snarere åbner for at tænke omsorg som en radikal materiel forbundethed. I selvportrætterne *Hissy Fit I* og *Hissy Fit II* træder moren som omsorgsfigur frem som en hybridfigur, der eksisterer i grænselandet mellem virkelighed og fiktion og mellem menneske og mere-end-menneske. Ved at skabe alternativer til de dominerende narrativer, der har formet den vestlige (kunst)histories syn på moren, muliggør værkerne andre historiefortællinger



[8] Installationsfoto, Hissy Fit, Politikens Forhal, 2022.

og herfra andre potentielle forestillinger om den krop, der drager omsorg. I de to fotografiske værker *V.* og *E.I.* tager omsorgen form som en involvering, der rækker ud over menneskelige handlinger og snarere er et spekulativt anliggende og en materiel forpligtelse. Her træder moren som omsorgsfigur frem som en radikal materiel forbundethed, der har et forandrende potentiale. I Gulddittе Hestelunds udstilling *Hissy Fit* er (menneske)kroppen både fraværende og til stede. Værkerne antyder et slægtskab mellem (mor)kroppen og det planetære og viser, at udpiningen af kroppen kunne være intimt forbundet til udpiningen af planeten. At fraværet af omsorg er et anliggende, der angår både kroppen og planeten. Det er et hysterisk anfald og en modstandshandling, der i sig selv rummer et potentiale for forandring. Ikke i betydningen af at komme videre, men i den forstand, at følelserne kan lede os ind i andre relationer til verden.[13]

ABSTRACT

Artist Lea Gulldditte Hestelund engages with the body as a material, a shape, and an ideological battlefield, and in recent years the caregiving body has entered her work. In this article, I examine how Gulldditte Hestelund grapples with the mothering and caregiving body by examining the self-portraits *Hissy Fit I* (2022) and *Hissy Fit II* (2022), the photographs *V.* (2023) and *E.I.* (2023), and selected works from the exhibition *Hissy Fit* (2022). Building on feminist positions and in particular scholar Maria Puig de la Bellacasa, I argue that the works point towards an expanded notion of care by foregrounding other narratives and material kinship between human bodies and bodies of stone. Based on this, I argue that the works engage with care as a matter that is both personal and planetary, allowing an understanding of care that involves personal and ecological issues as well as timelines.

LITTERATUR

Ahmed, Sara. 2025. *Følelsernes kulturpolitik.* 1. udgave. Aarhus: Klim.

Antonsen, Dea. 2022. "Hissy Fit". *JP/Politikens Hus*. https://jppol.dk/kalender/lea-gulldditte-hestelund-hissy-fit/ (sidst tilgået 14. maj 2026).

Bellacasa, María Puig de la. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. 1. udg. Posthumanities. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Buller, Rachel Epp. 2016. *Reconciling Art and Mothering.* New York: Routledge.

Dahl, Hanne Marlene. 1997. "Mellem kærlighed og arbejde – Omsorgsteori: Traditioner og centrale temaer". *Kvinder, Køn & Forskning* 2: 56-64.

Frantzen, Mikkel Krause. 2021. *Klodens fald: æstetiske og økologiske perspektiver på olie, plastik og andre hyperabjekter.* København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.

Gade, Rune. 2016. "Fotografier der virker". Dagbladet Information, 1. april 2016. www.information.dk/kultur/anmeldelse/2016/03/fotografier-virker (sidst tilgået 2. juni 2026).

Ginn, Franklin, Michelle Bastian, David Farrier og Jeremy Kidwell. 2018. "Introduction: Unexpected Encounters with Deep Time". *Environmental Humanities* 10, nr.1: 213-225.

Hanisch, Carol. 1969. "The Personal Is Political". Https://Www.Carolhanisch.Org/CHwritings/PIP.Html (sidst tilgået 14. maj 2026).

Haraway, Donna. [1985] 2021. *Et cyborgmanifest: naturvidenskab, teknologi og socialistisk feminisme i det sene tyvende århundrede*. 1. udgave. Aftryk. København: Mindspace.

Hestelund, Lea Gulldditte & Steiwer, Louise. 2017. *Lea Gulldditte Hestelund.* København: Roulette Russe.

Higgie, Jennifer. 2022. "Her er jeg: kvindelige selvportrætter gennem tiden". *Kvinder i opbrud* :49-65.

Horne, Victoria og Lara Perry. 2017. *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*. London: Bloomsbury Publishing.

Jones, Amelia. 2004. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, Amelia. 2015. "Material Traces Performativity, Artistic 'Work,' and New Concepts of Agency". *The Drama Review*. 4 (vinter 2015): 18-35.

Kearey, Philip. 1994. "Marble". I *The Encyclopedia of the Solid Earth Sciences*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Laurberg, Marie. 2021. "Mor!" *Mor!* 12-32. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.

Malatino, Hil. 2020. *Trans Care*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Micale, Mark. 1995. *Approaching Hysteria : Disease and Its Interpretations.* New Jersey: Princeton University Press.

Nodding, Nel. 1986. *Caring: a feminine approach to ethics and moral education*. Oakland: University of California Press.

Ordnet.dk. 2026. "Omsorg". https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=omsorg&tab=for (sidst tilgået 21. maj 2026).

Oxfordlearnersdictionaries.com. 2026. "Care". https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/care_1?q=care (sidst tilgået 31. januar 2026).

Pontoppidan, Andrea Fjordside. 2019. "Tid Til En Jordet Omsorg". *Periskop – Forum for Kunsthistorisk Debat*. https://doi.org/10.7146/periskop.v2019i22.117721

Skovmøller, Amalie. 2022. "Stenene, antikken, hvidhed, fænomenet og begrebet". *Marmor*. 127-132. Aalborg: Kunsten Museum of Modern Art Aalborg.

Slickers, Carolin. 2025. "Care". I *Environmental Humanities Glossary*. Department of Arts and Cultural Studies. https://artsandculturalstudies.ku.dk/research/art-and-earth/environmental-humanities-glossary/ (sidst tilgået 31. august 2026).

Smith, Amalie. 2017. *Et hjerte i alt*. København: Gyldendal.

Sontag, Susan. 1971. *On Photography*. London: Penguin Books.

Stjernholm Jepsen, Nanna. 2024. "Lea Gulldittе Hestelund. Shiver". https://static1.squarespace.com/static/5a392ec2edaed882e8f213fb/t/66362d627df68123b0a6c97e/1714826594874/SHIVER+exhibition+text.pdf (sidst tilgået 11. maj 2026).

Stjernholm Jepsen, Nanna. 2020. "Måske Skulle Man Være Lidt Mere Konkylie". *Atlas Magasin*. https://atlasmag.dk/kultur/kunst/m%C3%A5ske-skulle-man-v%C3%A6re-lidt-mere-konkylie (sidst tilgået 14. maj 2026).

Stjernholm Jepsen, Nanna. 2025. "Voldens spor". *No One's Gonna Love You Like I Do*. 52-70.

The Care Collective. 2020. *The Care Manifesto*. London: Verso Books.

Tronto, Joan C. 1993. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York: Routledge.

Vergès, Françoise. 2021. (oversat af: Ashley. J. Bohrer) *A Decolonial Feminism*. London: Pluto Press.

Wærness, Kari. 1980. "Omsorgen som lönearbete – en begreppsdiskussion". *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1, nr. 3: 6-17.

Ørntoft, Theis. 2018. *Solar*. København: Gyldendal.

NOTER

1. Artiklen er baseret på mit speciale fra Goldsmiths University of London, 2023.
2. Se blandt andet Hestelund & Steiwer 2017.
3. I en skandinavisk kontekst tænker jeg blandt andet på kunstere som Nanna Lysholt Hansen, Signe Johannessen, Tabita Rezaire, Christine Overvad Hansen og Every Ocean Hughes, hvis praksisser blandt andet kredser om tematikker, der knytter sig til den krop, der drager omsorg.
4. Her tænker jeg blandt andet på Vergès' *A Decolonial Feminism* (2021); Malatinos *Trans Care* (2020); The Care Collectives *The Care Manifesto* (2020) og Bellacasas *Matters of Care* (2017).
5. Her tænker jeg blandt andet på kunstnere som Claude Cahun (1894-1954) og Cindy Sherman (f. 1954).
6. For en kort introduktion til performativt fotografi se blandt andet Gade 2016.
7. En anden kunsthistorisk reference, som værkerne kan hænges op på, er de kvindelige kunstere, der i 1960'erne og 70'erne tog moderskabet som kropslig og politisk erfaring ind i deres kunstnerskab (Laurberg 2021). I en dansk kontekst tænker jeg blandt andet på kunstnere som Kirsten Justesen (f. 1943) og Dea Trier Mørch (1941-2001), og internationalt på

kunstnere som Mary Kelly (f. 1941) og Mierle Laderman Ukeles (f. 1939). Guldditte Hestelund står på skuldrene af denne historie, men afskiller sig samtidig herfra ved ikke at fremstille moderskabet som en særskilt kvindeerfaring.

8. 'Hissy fit' (på dansk: 'hysterisk anfald') kommer af det græske 'husterikos', som betyder 'fra livmoderen' og blandt andet er beskrevet af Platon, som mente, at hysteri opstod hos barnløse kvinder. I sorg over ikke at bære et barn rev livmoderen sig løs til stor smerte for kvinden (Micale 1995). I den moderne brug af ordet beskriver et hysterisk anfald det at være 'overdrevent hidsig, ængstelig eller på anden måde uligevægtig' (Ordnet.dk 2026).
9. Se også Amalie Skovmøller (2022, 132), der præsenterer en beslægtet læsning af Guldditte Hestelunds skulptur *Mantodea* (2018).
10. Se også Nanna Stjernholm Jepsens (2020) materialenære læsning af samtidskunstværker, heriblandt Guldditte Hestelunds udstilling *Consumed Future Spewed Up as Present* (2018).
11. Udstillingen var ledsaget af en tekst skrevet af kurator Dea Antonsen, som udfolder værkernes forbindelse til sundhedsmæssige og kapitalistiske spørgsmål i et feministisk perspektiv. Min læsning trækker også på disse referencer, men retter fokus mod værkernes materialitet og forbindelse til omsorg i en planetarisk og udvidet forståelse. Se Antonsen (2022).
12. I arbejdet med denne artikel har jeg fundet Nanna Stjernholm Jepsens sprogliggørelse af forholdet mellem skulptur, krop og materiale inspirerende og produktivt i forhold til at nuancere, hvad der er på spil i min læsning af Guldditte Hestelunds værker. Se blandt andet Nanna Stjernholm Jepsens (2025) læsning af Christine Overvad Hansens udstilling *No Ones Gonna Love You Like I Do,* 2025.
13. Se også den feministiske og intersektionelle tænker Sara Ahmed (2025), der har beskæftiget sig indgående med følelser som handlinger med forandringspotentiale.

MARIA NØRHOLM RAMOUK

De blev rum for, hvem der måtte være interesserede

Første gang du kom til Danmark, havde du aldrig oplevet sne. I din kuffert havde du pakket sandaler og tynde klæder med troen og håbet om, at vejret ville følge dig. Vi hentede dig i den gamle, men stadig funktionelle bil og kørte fra lufthavnen til det almene boligbyggeri.

Efter søvnen i de to blå sammenrykkede sofaer var der os to tilbage i det gule rækkehus med det røde tag. I dag skulle vi handle i den lokale kiosk, så du trak i fars gule skijakke, striksokker og i et par gummistøvler med et spændebånd i toppen. Vi fulgte den grå flisebelagte sti, passerede den store sten på græsplænen, og bag os trak små stykker tørt brød en buet linje fra vores hus til vores hæle. "Ash kd dir, a Jjda?", spurgte jeg og gik tilbage, mens jeg fyldte lommerne med brødkrummerne. Du forklarede, at du var bange for ikke at kunne finde hjem til rækkehuset igen, og at de små beigefarvede stykker brød var vores vejvisere gennem regnen og de snoede stier. Vi entrerede kiosken. "اَلسَّلَامُ عَلَيْكُمْ", sagde du. Jeg gik over til slikafdelingen og fandt tyggegummicigaretter, som jeg købte for nogle sparepenge, jeg havde gemt, siden jeg fik at vide, at du ville tage flyet mod nord. I pakken lå små, tynde, hvidlige tyggegummier, som var rullet i en slags sukkermel, der gjorde, at det lignede røg, da jeg pustede i dem. Først blev du forskrækket og forundret, men det varede ikke længe, før din guldtand kom til syne i vintersolen, og vi grinede sammen. Mens vi slentrede hjemad, sang vi en sang, som far engang lærte os – om at finde hjem. "Fin ahiiiiiya daaarr na? Hahiiiya gdaaaamna". Hjemme dækkede vi middagsbord til to. Den dag skulle vi have pitabrød med tun, Thousand Island, sorte oliven i skiver, dåsemajs og agurketern. Og en art appelsinsodavand. "بِسْمِ ٱللَّهِ", sagde du. Du fortalte en anekdote om vores familiehus* mellem bjergene, som er en vigtig del af vores amazighiske arv. At dengang, I stadigvæk boede i landsbyen, blev de pisébyggede vægge til *andres* også. De blev rum for, hvem der måtte være interesserede. En slags kollektivt delt matrikel, hvor regnvandet i brøndene var til de trængende og dem, der ikke havde kræfter til at gå ned ad bjergene til næste vandpost. De blev til *vores*. Du fortalte om, hvordan festerne i huset bragte folk fra de omkringliggende landsbyer dertil, og at I dansede, til solen igen stod op bag bjergene.

Tilbage ved middagsbordet drak vi det sidste i vores glas. Vi takkede for maden, mens vi håbede, at alle en dag ville blive lige så mætte som os.

* *Giv hvad du har – Tag hvad du har brug for*, Maria Nørholm Ramouk, IDOART.dk, 2026.









AMALIE SCHJØTT-WIETH OG ANE SIGNE GREEN

Kroppens ord – et kunstværk skabt gennem lag af omsorg

Fra 2024 til 2025 har Medicinsk Museion samarbejdet med den danske billedkunstner Gudrun Hasle om kunstværket *Kroppens Ord* – et 8 meter langt tekstilværk, der forestiller en horisontal menneskekrop. Værket er lavet af gamle lagner, pudevår og beklædninger i hvide nuancer, som stammer fra hospitaler og lazaretter. På kroppen er der syet 500 stoflapper med ord, der alle fortæller om livet med kroppen. "Skælve", "colitis ulcerosa" og "pikansjos" – værket rummer alt fra følsomme verber til diagnoser og frække navneord. Stoflapperne er også af gamle hospitalstekstiler, og kropsordene er trykt med bogstavstempler og blå maling efter idé og koncept af Gudrun Hasle. Alle ord er indsamlet blandt museets publikum, samarbejdspartnere og på forskellige institutioner i København. Værket er altså et kollektivt værk, hvor mange mennesker reflekterer over livet med kroppen.

Blot ved at iagttage værket kan man finde omsorg. Den kan findes i hvert enkelt af de mange sirlige sting, Gudrun Hasle omhyggeligt har syet, den findes blandt de ord, publikum har givet til værket, og i værkets materialer gennem deres oprindelige funktion som redskaber til at yde pleje til syge mennesker. Værket rummer således mange lag af omsorg. Når vi i det følgende skriver om omsorg, er det for os en bred praksis, der handler om at passe på og tage vare på noget. I dette essay udfolder vi omsorg i relation til Gudrun Hasles værk i fortid, nutid og fremtid gennem konservatorisk og kuratorisk faglige vinkler.

Værkets kontekst

Kroppens Ord hænger på Medicinsk Museion i København og er skabt stedsspecifikt til Appendix, et rum og projekt, som museet udvikler i disse år. Medicinsk



[1] Værket *Kroppens Ord* er et 8 meter langt tekstilværk. Værket er skabt til rummet Appendix på Medicinsk Museion.
Foto: Andreas Thaulow

Museion er et museum under Københavns Universitet, der forsker, formidler og samler på medicinsk historie og kultur. Museets samling blev oprettet i 1906 af en gruppe læger, der ønskede at bevare og fortælle om den medicinske professions historie til glæde og interesse for andre læger. Det betyder, at der ikke var fokus på de øvrige professioner inden for sundheds- og plejesektoren eller på patienterne. Denne mangel prøver museet nu at bryde med, særligt gennem projektet Appendix. Her skaber vi inddragende formater, hvor vi inviterer patienter, sundhedsfaglige praktikere, forskere og den bredere befolkning til at reflektere over og dele deres erfaringer. Det gør vi med udgangspunkt i museets samlinger, hvor genstandene er centrum for samtaler, dialog og udveksling af perspektiver (Grytter et al. 2025). Det er ud af Appendix-projektet, at *Kroppens Ord* tager sit udgangspunkt.

Fortiden – omsorgen i og for tekstilerne

På Medicinsk Museion har tekstil historisk set været en nedprioriteret genstandskategori. De læger, der oprindeligt indsamlede og kuraterede samlingerne, anså ikke hospitalernes og klinikkernes tekstiler for at være en del af lægens redskaber. De tekstiler, der alligevel fandt vej til samlingen, har i mange år befundet sig i magasinerne uden at blive dokumenteret og uden at få den opmærksomhed, det kræver at registrere og katalogisere museumsgenstande. Kun en række militære lægeuniformer, et par spændetrøjer og nogle enkelte sygeplejerskeuniformer er blevet indskrevet i museets protokoller. Det øvrige – bunker af sengelinned og patienttøj – har ligget anonymt i skabe, kasser og plastikposer. Før alle disse tekstiler havnede på museet, var de et redskab til at yde omsorg for patienter i sundhedsvæsnet, og de bærer således omsorgens materialitet i sig. En skildring af omsorg i sygehusvæsenet, der har ligget i dvale i årevis.

[2] *Kroppens Ord* rummer mere end 500 ord indsamlet blandt sundhedsfaglige, patienter, forskere og museumsgæster. Foto: Andreas Thaulow.





[3] Sygestue på Det Kongelige Frederiks Hospital, ca. år 1900. Foto: Medicinsk Museion.

Tekstilernes omsorgshistorie

På de første hospitaler i 1700-tallets Danmark gjorde man meget for at hjælpe patienterne, men den mest gavnlige behandling var omsorgen. At blive lagt i en ren seng og modtage daglige, nærende måltider og pleje var det bedste, man kunne tilbyde et menneske, der var ramt af sygdom. I dag, hvor vi har specialiserede omsorgsprofessionelle, er sengelinned og beklædning stadig en nødvendighed i arbejdet med at pleje patienter. Dette aspekt af sygdomsbehandlingen er måske en smule overset, både når man ser på fortællingen om medicinhistorien og i vores syn på behandling. Samtidig med at tekstilerne har givet omsorg, og tydelige pletter og brugsspor fortæller om denne brug, fortæller de også historien om, hvordan mennesker har draget omsorg for selve tekstilerne. Der er utallige reparationer, der gennem tiden er blevet syet for at forlænge levetiden for materialerne. Ikke hurtige, voldsomme lapninger, men fine, næsten usynlige sting. Tekstilerne bærer dermed to sider af sundhedsvæsenets omsorgshistorie med sig.

Beklædning – fra patientens forvaskede frotté til lægens uniform

I sundhedsvæsenet findes mange typer beklædning. Tøjet har ofte en praktisk funktion, men det fortæller også om det menneske, der bærer det.



[4] Sygeplejerskeuniform, 1939. Indsamlet fra Kommunehospitalet. Foto: Medicinsk Museion.



[5] Spændetrøje af hør. Ærmerne er lange og kan fikseres med bindebånd. Indsamlet fra Rigshospitalet. Foto: Medicinsk Museion.



[6] Detalje af en reservelægeuniform fra Hæren, 1914-1918. Foto: Medicinsk Museion.



[7] Bunker af tekstil blev kasseret i forbindelse med en samlingsgennemgang i årene 2018-2021. Fra disse bunker valgte Gudrun Hasle materialerne til *Kroppens Ord.* Foto: Medicinsk Museion.

Patienttøj er det tøj, der udleveres til indlagte mennesker. I patienternes tøj findes en særlig dualitet. På den ene side er tøjet ikke specielt flatterende, og det kan udfordre forfængeligheden (Kürstein 2006). Patientens selvbillede kan blive påvirket, fordi det personlige udtryk forsvinder i de hvide klæder, og patientens identitet bliver frem for alt at være indlagt og afhængig af hjælp. På den anden side kan patienter opleve, at den særlige påklædning gør, at de i højere grad accepterer at befinde sig i en sygdomssituation. De behøver ikke at fremstå stærke eller handlekraftige, for mens de er på hospitalet, handler det om at tage imod den behandling, som systemet kan tilbyde (Kristensen & Winter 2016). Man kan måske sige, at man bliver klædt på til at modtage omsorg. Når man som patient er iført et sjasket sæt bomuldsundertøj og en sjælevarmer i forvasket frotté med stemplet "Tilhører Københavns Hospitalsvæsen", er det næppe ordet uniform, man vil forbinde denne beklædning med. Men faktisk oplever patienter netop, at de iklæder sig noget, der giver dem en bestemt identitet, samhørighed og status – som en uniform (Kristensen & Winther 2016).

I kontrast til det bløde patienttøj står de militære lægeuniformer, der med håndskrevne museumsnumre har hængt på rad og række og indtil for nylig udgjorde størstedelen af museets registrerede tekstilsamling. Lægeuniformerne hædrer med deres firskårne snit, skinnende guldknapper og stjerner på skuldrene fortællingen om at redde menneskeliv i ekstreme situationer. Erfaringerne fra slagmarken knytter sig til kirurgiens udvikling, den medicinske behandling og videnskabens fremskridt. Men sammenligner man stakkene af linned og patienttøj med de statelige lægeuniformer, indrammer man den fortælling, museet ønsker at nuancere. Hvem giver vi en plads i historien? Lægerne, der donerede deres uniformer, deres navne, titler og fortjenester, der grundigt er beskrevet, og som taler ind i fortællingen om et museum skabt af læger for læger? Eller de utallige patienter, hvis kroppe blev behandlet? Ved at hive patienternes beklædning op af de identitetsløse bunker sætter vi fokus på de mennesker, der også har formet udviklingen af den medicinske videnskab. Som medicinsk museum har vi pligt til også at bevare og drage omsorg for den side af historien.

Et museum i overskud af tekstiler

I forbindelse med et samlingsprojekt i 2018-2021 blev der foretaget en grundig gennemgang af museets genstande, heriblandt tekstilerne. Bunkerne blev sorteret, og et stort og varieret udvalg af tekstiler og beklædningsgenstande blev registreret. De blev tildelt et museumsnummer og dokumenteret i museets database. Men mængderne af sengetøj, kitler, viskestykker og patienttøj udgjorde langt mere, end samlingen kunne rumme, og museet stod tilbage med et over-

skud. Materialets museale værdi var af så ringe betydning, at det ikke gav mening at tilbyde det til andre museer, og den normale praksis ville være at destruere det. Men selvom det ikke gav mening at bevare overskudstekstilerne for eftertiden i samlingerne, havde vi et håb om, at de kunne have en anden fremtid på museet. Gennem forsknings- og formidlingsprojektet *The Living Room* på Medicinsk Museion har museet tidligere arbejdet med kasserede genstandes nye potentialer under begrebet *fringe objects* (Grünfeld et al. 2023). Det var blandt andet på baggrund af disse erfaringer, at vi inviterede Gudrun Hasle til at skabe det værk, der blev til *Kroppens Ord*.

Nutiden – kunstnerisk og kuratorisk omsorg

Gudrun Hasle har skabt *Kroppens Ord* som en på én gang enkel og mangetydig fortælling og et imponerende håndarbejde. Hertil kommer de flere hundrede kropsord, som lige så mange forskellige mennesker har bidraget med. I det følgende vil vi fokusere på kunstnerens omsorg for værket og vores praktiske, kuratoriske omsorg i mødet med de mennesker, der har deltaget i tilblivelsen.



[8] *Kroppens Ord* hænger i rummet Appendix på Medicinsk Museion og inddrages aktivt i museets aktiviteter med publikum.
Foto: Andreas Thaulow.

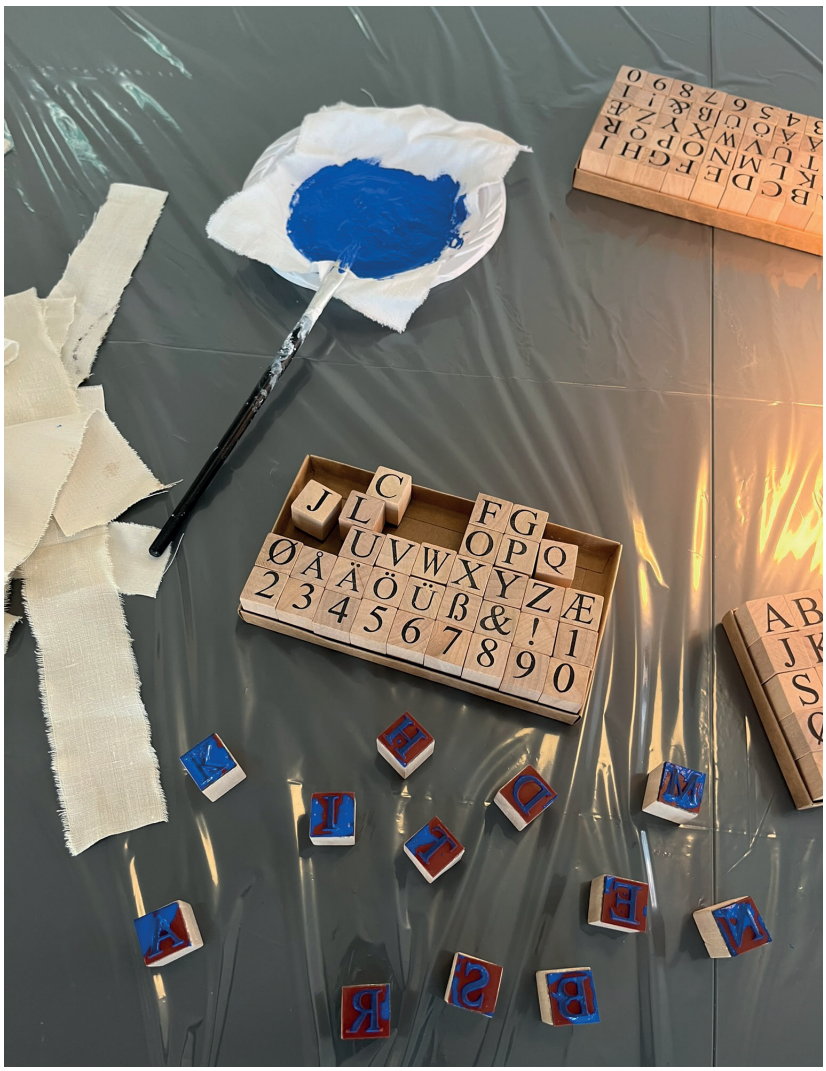
Kunstnerens omsorg

Det er Gudrun Hasle, der har udvalgt de materialer, der indgår i værket. Og der er noget tankevækkende i hendes valg. I de bunker af tekstiler, hun blev præsenteret for, var der både linned, patienttøj og moderne lægekitler. Hurtigt blev kitlerne skilt fra, fordi de ville blive for hårde at sy i. De materialer, der blev udvalgt til værket, var dem, patienterne har haft tæt inde på kroppen, og dem, personalet har brugt i deres omsorgsarbejde. I værkets materialitet er det således patienterne og omsorgshistorien, der er repræsenteret.

Gudrun Hasles broderi kan ligeledes spejles i omsorg. Det er et hændernes omhyggelige arbejde, men spejlingen findes også i et bredere perspektiv. Ligesom omsorg historisk set har været kvindernes domæne, er også broderiet blevet opfattet som en "kvindeting". I håndarbejdets historie bliver broderi en hjemlig syssel, der kobles til datidens kvindeideal. Det er en aktivitet, der dels skal disciplinere kvinderne, og dels skal fremvise den dydige kvinde gennem hendes håndværksproduktion (Szilas 2024). I dag bærer broderiet andre fortællinger, og kunstnere som Gudrun Hasle bruger broderiet frit til at skabe værker om deres eget liv og om kvindeliv generelt. I broderiets historie ser vi altså en udvikling fra at være negligerede kvindesysler og en kvindekontrollerende praksis til i dag at være et medie for at udtrykke sig. Broderi og omsorg har flere ting til fælles. Begge praksisser kræver øvelse og omhyggelighed, de kræver kontinuitet og kan være strabadserende at udføre. Denne pointe understregede Gudrun Hasle til ferniseringen af *Kroppens Ord,* da hun fortalte, hvordan dette store håndarbejde ligefrem havde resulteret i blødende fingre. De er begge grundlæggende for det at være menneske – vi er alle afhængige af omsorg for at blive mennesker (Holten 2024), og vi er alle afhængige af håndarbejde og tekstiler for at overleve og udvikle os som mennesker (Ravn 2024). Håndarbejde og omsorgsarbejde har begge ændret status fra at være undervurderet og usynligt til i dag at blive forstået som værdiskabende og nødvendige praksisser.

Kuratorisk omsorg

Værkets 500 kropsord er indsamlet over en periode fra september 2024 til april 2025. I indsamlingsprocessen har vi mødt folk med spørgsmålet: "Vil du donere et kropsord til et kunstværk? Ordet skal beskrive din relation til kroppen. Alle slags ord er velkomne, og der er ikke noget rigtigt eller forkert." Vi har samlet ind blandt museets forskerkollegaer på Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet, fra patienter i samarbejde med Rigshospitalet, blandt sygeplejestuderende og SOSU-elever og museets gæster. Disse forskellige perspektiver genfindes i ordene. Der er dagligdagsbeskrivelser af kroppen ("arm" og "øje"), der er medi-



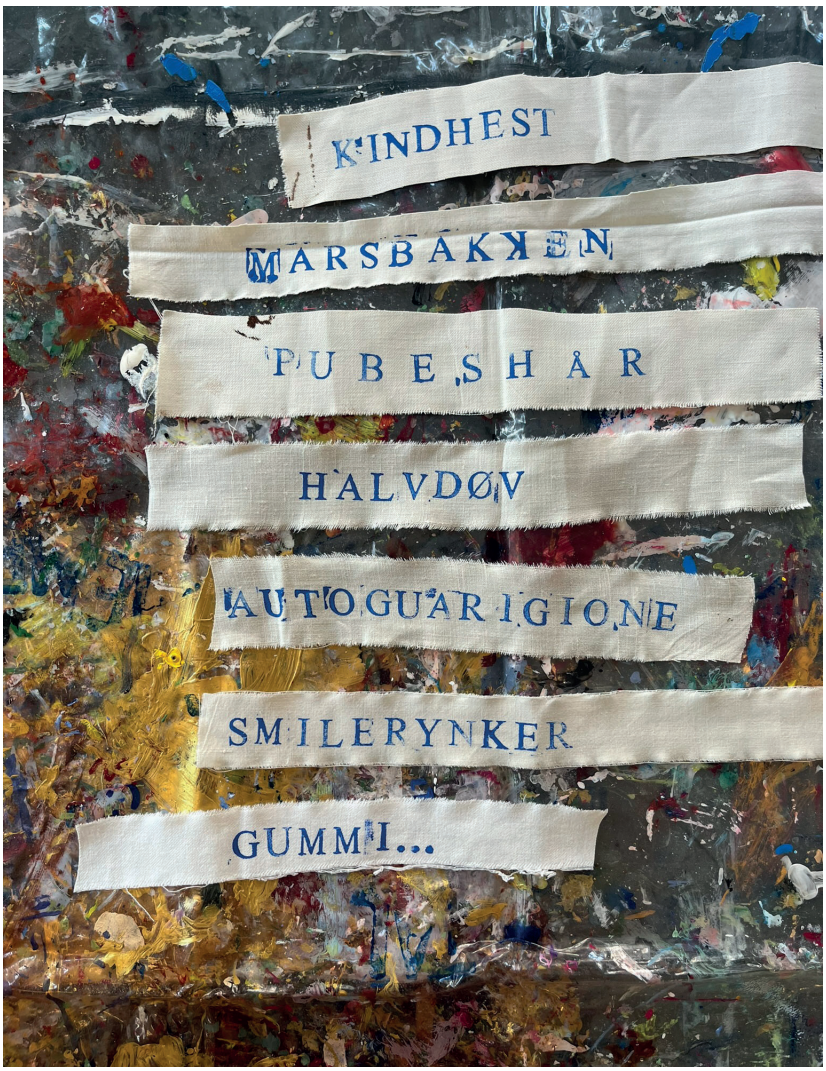
[9 og 10] Alle kropsord er trykt med stempler og blå maling på gamle hospitalstekstiler.

cinske ord (“colitis ulcerosa”, “femur” og “hippocampus”), der er kreative ord (“babyhule”, “sjæleetui” og “kødrose”) og frække ord (“røvsnaps” og “pikhoved”). Vi har forsøgt at følge kunstnerens intention om at skabe et værk, hvor mange stemmer er repræsenteret, og vise, hvordan vi alle forholder os til kroppen på forskellige måder. Patienternes erfaringer, sundhedspersonalet, der plejer syge kroppe, og forskerne, der søger viden om kroppens mysterier.

I indsamlingsprocessen har vi oplevet, at nogle mennesker er hurtige til at finde på et ord, andre tænker længe over, hvilket aftryk de vil lade være en del af værket. Men det, vi generelt har oplevet, er, at vores simple indgangsspørgsmål har åbnet for samtaler og møder mellem os som museumsfaglige og mennesker i verden omkring os. Hvis man leder blandt de mange ord, finder man ordene “(om)sorg” og “omsorgsfuld”. Værket rummer også omsorgens modsætning. Der er ord, der beskriver fraværet af omsorg, f.eks. “ensomhed” og “tomhed”. En har endda skrevet “omsorg og frygt” på samme stoflap, som et par, der følges ad gennem livet. Vi har fået utallige personlige historier om, hvorfor de valgte ord skulle være en del af værket. Et eksempel er en kvinde, der skrev “rejehop” med henvisning til hendes datter, Gry. Kvinden fortalte, hvordan hun til den første graviditetsscanning så et lille foster, der hoppede rundt på skærmen som en lille reje. Derfor blev datteren navngivet Gry efter Grand Prix-stjernen med de legendariske dansetrin. Som et ekstra lag til historien opdager vi, at der er kommet en lille plet maling formet som en reje

inde i det stemplede "o" – eller, om man vil, et lille rejeformet foster i en rund mave. Sådanne historier findes mange steder i værket, og de væver sig sammen med erfaringer og forståelser af omsorg.

Under indsamlingen har vi gjort os mange tanker om kuratorisk omsorg. Vi ved fra vores arbejde i Appendix-projektet, at det kræver særlig opmærksomhed at inddrage menneskers levede erfaringer og skabe rum for deres fortællinger. Det kræver tid til at lytte rigtig efter og overskud til at tage imod. Måske er det særlig relevant for et museum, hvor emnet er så stærkt knyttet til liv og død, fødsler, sygdomme, helbredelser og svækkelser. Der er meget på spil og kort vej til, at det personlige kommer frem. Ofte oplever vi, at mennesker gerne vil dele deres erfaringer, og at der er ganske få tabuer. Men det er vigtigt, at folk, når de har delt deres historie, oplever, at det bliver taget imod. Helt konkret, hvordan den lille stoflap med et nytrykt kropsord skifter hænder og bliver omhyggeligt lagt ud, måske glattet lidt med kuratorens kyndige fingre, så malingen kan tørre, og sikre deres bidrag til værket.



Fremtiden – bevaring og formidling

Kroppens Ord hænger permanent i rummet Appendix. De kasserede tekstiler er efter den kunstneriske bearbejdning transformeret og bidrager til museet med en ny fortælling. Fremtiden for værkets brug og bevaring er fra starten afstemt med kunstneren, således at det er et nærværende og rørbart værk, som kan

bruges aktivt med museets publikum samtidig med at en bevaringsplan understøtter værkets holdbarhed.

Konservatorisk omsorg

Kroppens Ord er blevet registreret i museets database og har fået tildelt et museumsnummer. Her dokumenterer vi kunstner, årstal, materialer og kontekst. I den dokumentation ligger fortællingen om nogle oversete tekstiler, der ikke var blevet tillagt stor betydning. Nu er disse tekstiler blevet til noget andet – ikke kun historiske tekstiler, men også et kunstværk. De har været igennem ikke bare én, men mange kærlige hænder, og i deres nye form har de fået en ny museumsfremtid. I den fremtid skal den konservatoriske omsorg balancere mellem frygten for, at værket tager skade af berøring, og omsorgen i at holde værket i live ved at bruge det til formidling. I Appendix arbejder vi med at aktivere flere sanser i mødet med museets genstande (Grytter et al. 2025). Derfor har det været vigtigt at acceptere præmissen om et rørbart værk. I bevaringsplanen gør vi derfor rede for risici for slitage, så længe den kunstneriske vision med værket ikke forstyrres. Løbende vil lapperne slippe hist og her, og det hvide tekstil vil få pletter af berøring. Denne slitage er en del af værkets liv. Hvis der derimod bliver spildt rødvin på værket, så er det, med Gudrun Hasles egne ord, en anden sag, som der skal tages hånd om. Den konservatoriske omsorg er derfor primært fokuseret på nutidens behov for at kunne interagere med værket og ikke fryse værket i tid, som bevaringsarbejde traditionelt arbejder for. En intention, som både kunstner og museum har delt fra starten af projektet.

Værket i formidling

I processen omkring tilblivelsen af *Kroppens Ord* opdagede vi, hvor særligt et rum dette værk åbner for os og for publikum. Derfor har vi, efter at værket var færdigt, brugt det i aktiviteter. På den måde får værket et liv i museets dialog med publikum.

Et eksempel på dette er en workshop, som vi lavede i samarbejde med en forsker, der undersøger, hvordan man kan skabe nye forbindelser mellem patienters levede erfaringer og forskning i nye behandlinger. Med en udvalgt gruppe af stamcelleforskere og patienter lavede vi en aktivitet, hvor deltagerne skulle skrive en tekst om deres mave og mavefornemmelser. Teksten skulle de ikke dele, men de skulle vælge ét centralt ord, som de skulle trykke med stempler og blå maling og derefter placere på en til lejligheden tegnet krop – akkurat som i processen med at skabe det oprindelige værk. Og ganske som under indsamlingen til værket oplevede vi, hvordan deltagerne ikke kun delte placeringen af

ordet, men også en uddybning, en refleksion eller en personlig fortælling. Fx havde en af patienterne skrevet "planlægning", fordi hendes hverdag afhænger af minutiøs planlægning pga. hendes diagnose. En af stamcelleforskerne skrev ordet "formål" og placerede det på kroppens hånd, mens han beskrev, hvordan denne aktivitet havde vækket en glemt kobling mellem hans daglige arbejde med petriskåle i laboratoriet og rigtige menneskers levede liv.

Et kor af kroppe

Kroppens Ord rummer mange lag af omsorg og omsorgshistorie: omsorgen i værkets materialitet, omsorgen i kunstnerens vision og håndarbejde og omsorgen i de museumsfaglige praksisser. Værket giver omsorgshistorien en plads på museet som en kunstnerisk påmindelse om, hvordan vi alle før eller siden får brug for omsorg fra andre. Værket afspejler formålet med Appendix som et sted, hvor vi undersøger nye måder at være et medicinsk museum på. Vi inddrager forskellige stemmer og lader dem være lige i undersøgelsen af kroppen som en mangetydig størrelse, der rummer lag på lag af betydninger, erfaringer og fortællinger. Med form som et enkelt individ viser *Kroppens Ord,* hvordan 500 forskellige stemmer fletter sig sammen i én kunstnerisk fortælling om livet med kroppen.

OM GUDRUN HASLE

Gudrun Hasle (f. 1979) er dansk billedkunstner uddannet fra Det Fynske Kunstakademi. Hasle er særligt kendt for sine tekstilværker med broderier, men arbejder også med tryk, video og film. Værkerne involverer ofte tekst og kredser om temaer som krop, moderskab, psykisk sygdom og følelsen af at være anderledes.

LITTERATUR

Grünfeld, Martin, Adam Bencard og Louise Whiteley. 2023. "From Mausoleum to Living Room. Practicing Metabolic Carpentry in the Museum". C*entaurus* 65: 387-416.

Grytter, Simone, Amalie Schjøtt-Wieth, Ane Signe Green og Josefine Rahbek Stromark. 2025. "Rør ved mig". *Tings tale* 07: 62-79.

Holten, Emma. 2024. *Underskud – Om værdien af omsorg*. København: Politikens Forlag.

Kristensen, Dorthe Dall og Bodil Winther. 2016. "Patienttøj skaber og beskytter identiteten". *Fag & Forskning* 2: 48-53.

Kürstein, Mette Poulsdatter. 2006. "Patienternes tøj er utidssvarende". *Sygeplejersken* 7: 28-37.

The Living Room. u.d. https://www.museion.ku.dk/the-living-room/. Sidst tilgået 25. februar 2026.

Ravn, Anna. 2024. "Ét sting ad gangen". *Weekendavisen,* 9. august.

Szilas, Linnea Mølbak. 2024. "Kunsten i et klæde". I *Nål og tråd: håndarbejde i kunsten.* Kunstmuseum Brandts.

EMILIE LYKKEGAARD SCHMIDT

Tålmodig lytning: Mellem kontrol og kollaps

Jeg har en vane, som har fulgt mig siden barndommen: at sende en kærlig tanke til de små sten, som jeg ved et uheld sparker til på min vej. "Undskyld," tænker jeg, mens jeg retter alle mine sanser mod stenen, som for at sige: "Jeg ser dig nu." Lyden af stenen, der skurrer mod fortovet, minder mig om, at mine fodtrin kan være voldsomme for verdens mindste væsener.

Det er en flygtig forbindelse, men i et kort øjeblik har stenen min fulde opmærksomhed. Og måske har jeg også dens? I 2024 satte jeg mig for at undersøge, hvad det betyder, når en sten tilfældigt krydser vores vej. Og mere præcist: hvordan vi lytter tålmodigt i de stille forbindelser, hvor vi ikke har et fælles sprog.

For at foretage undersøgelsen ville jeg genskabe hændelsen, som så mange gange før: at sparke til en sten ved et uheld. Men denne gang var det jo ikke tilfældigt – det var et planlagt uheld, og endda med en mikrofon i hånden. Jeg blev derfor hurtigt konfronteret med det etiske i handlingen:

Skal jeg sparke til stenen med vilje – eller lade være?

Jeg kan ikke tage mit spark tilbage, når først jeg har mødt stenen med vold.

Og vi kan ikke adskille vores interaktion med verden fra den måde, vi lytter til den på.

At lytte til en sten

Sociologen Hartmut Rosa (2019, 235) beskriver med reference til Merleau-Ponty (1968, 65), hvordan vi fra livets begyndelse har en stille indre kontakt med genstandene omkring os, men mister denne forbindelse, i takt med at vi objektiviserer og fastlåser dem med vores sprog.

Mens fjorde gisper af iltsvind, og de danske sommerfugle bliver færre, er det afgørende, at vi genetablerer en lydhørhed over for de stille forbindelser.



[1] Emilie Lykkegaard Schmidt: *To Care for a Rock,* 2024. Undersøgende lydoptagelse. © Emilie Lykkegaard Schmidt.

To Care for a Rock **[1, 3]** er et lydværk, som undersøger *tålmodig lytning* som en omsorgsfuld interaktion med det mere-end-menneskelige, altså den bredere verden, som mennesket blot er en lille del af (Schmidt 2024; Abram 1977). Idet jeg ikke taler stenens sprog, forsøger jeg gennem mine sanser at forstå stenen for at kunne respektere dens væsen **[2]**. For hvad er egentlig 'vold' for en sten? For at forstå grænserne for vores interaktion må jeg undersøge stenens materiale og dens friktion med omverdenen. Samtidig leder jeg efter ligheder mellem os. Hvordan lyder min hud og mine negle, når de møder friktion? Mine negle bliver gradvist afslebet, når jeg gnider dem mod asfalten. Det gør stenens kanter også. Jeg har ret til at slibe mine negle, men det er ikke min ret at bestemme, hvordan stenens kanter skal se ud. Så jeg undgår at udsætte den for hård friktion. Min lytning må ikke gøre skade på stenen.

Når vi lytter i de stille forbindelser, er det vores eget ansvar at definere en respektfuld relation. Jeg kan ikke spørge, hvordan stenen gerne vil lyttes til, og derfor må jeg insistere på empati for dét, jeg ikke forstår.

En lytning i krise

Historisk har vi ophævet det *at tale* som en aktiv deltagelse i samfundet, mens det *at lytte* forstås som en passiv selvfølgelighed (Koepnick 2021, 144). Men i en



[2] Emilie Lykkegaard Schmidt: *To Care for a Rock,* 2024. © Emilie Lykkegaard Schmidt.

tid, hvor verden kræver vores stillingtagen – til bl.a. klimaforandringer, arters uddøen og politisk polarisering – har vi nået en grænse for, hvor meget vi kan føle om verdens katastrofer (Estok 2014). Her kan både peges på det moderne samfunds fornægtelseskultur (Weintrobe 2021) og mediernes "nonstop action narrative", som har efterladt os følelseslammede ved at insistere på skrækeffekten af verdens uforudsigelighed (Estok 2014, 442). Samtidig ses en tendens til afskærmet lytning, med lydteknologier, som kan beskytte os fra en overstimulerende omverden (Hagood 2016, 4). Og således kan vores overvældede nervesystem finde en midlertidig sikkerhed bag AirPods, noise-cancellation og ørepropper.

Med Hartmut Rosas (2020) terminologi kan man sige, at det er lykkedes os at gøre lytningen "principielt kontrollerbar" (93). Vi har gennem teknologisk udvikling, samfundsstrukturer og sociale normer gjort det muligt at fornægte, overhøre og isolere os fra det, som er uønsket og overvældende. Problemet med den *principielle* kontrollerbarhed er, at vi får en forventning om, at lytningen fungerer på vores vilkår, selvom den aldrig har gjort det i praksis. Og når vi opdager, at lytningen i praksis er ukontrollerbar for os, fører det til frustration og afmagt (93).

Dette er ingen kritik af lytteren – nærmere af det system, som former vores lytning. Som lydforsker Mack Hagood (2016) påpeger, er der god grund til at afskærme sig fra en verden, som presser sig på; det er ganske simpelt en forsvarsmekanisme (4). Hagood påpeger dog ligeledes, at vi bliver mere sensitive over for lyden af omverdenen, jo mere vi skærmer os fra den (4). Vi vænner os til en gnidningsfri, kontrollerbar oplevelse af verden.

Men det er sjældent så nemt at lytte.

Og kun ved at blive i besværet kan vi konfrontere de kriser, som vi står i.

Tålmodighed handler om at udsætte sin egen tilfredsstillelse (Varkøy & Rinholm 2020, 176), og det handler derfor i særdeleshed om at blive i det uforløste, med en villighed til at vente på det, som foregår på det andets vilkår. *Tålmodig lytning* er et modsvar til fornægtelse og apati (Schmidt 2023). En vilje til at anerkende verden i dens helhed. Dette indebærer, at vi lytter til fejl og tøven (Stathopoulos 2022) samt al den "ikke-viden", som opstår, når vi lytter (Højlund & Riis 2016, 8).

Mange har beskæftiget sig med lytning som en metode til økologisk bevidsthed (fx Oliveros 2005; Schottländer 2024; Bureau for Listening, Poch & Tuma 2025). Min egen lytning er særligt formet af et behov for at afstemme sig til den økologiske krise som en *snigende krise* (Boin, Ekengren & Rhinard 2021, 3). Et presset økosystem ændrer sig ikke fra dag til dag, og vi forstår først konsekvenserne, når



[3] Emilie Lykkegaard Schmidt: *To Care for a Rock,* 2024. Stenen på en parkeringsplads i Struer. © Emilie Lykkegaard Schmidt.

vi oplever forandringerne over tid (Morton 2021, 23). Derfor er langsomhed et gennemgående tema i mit arbejde.

I dette essay beskriver jeg eksempler fra to værker: *To Care for a Rock* (2024) og *CONTAMINATION SITE* (2024). Begge værker etablerede en lyttesituation, som inviterede til omsorg for dét, som vi ikke kan forstå, og som eksisterer uden for vores kontrol. Jeg forstår lytningen som noget, vi *giver* til hinanden, når vi konfronterer vores ubehag og lytter med respekt for dét, vi ikke kan kontrollere (Schmidt 2023).

Dette essay handler således om lytningens besvær – og hvorfor vi skal blive i besværet.

Når lytningen bliver ubelejlig

Med forbrugerkulturens idealer om effektivitet og "smoothness" har vi vænnet os til lettilgængelige lytteoplevelser (Varkøy & Rinholm 2020, 180). Samtidig stiger vores forventninger løbende til, hvor hurtigt alting skal fungere, som konsekvens af samfundets acceleration (Rosa 2013, 128-129). Den kontrollerede lytning er også en accelereret lytning, og hvis lytningen kan optimeres, bliver den det.

I 2001 introducerede komponist, filosof og forsker i interaktionsdesign Lars Hallnäs og designer Johan Redström designfilosofien "Slow Technology" som

et modsvar til effektiviseringen. Designfilosofien har som kerne, at den bevidst indarbejder en modstand i teknologier for at skabe nærværende interaktioner. *Langsomheden* forstås her som en tidslig tilstedeværelse, som opstår i mødet med æstetik, kompleksitet og modstand (Hallnäs & Redström 2001; Hallnäs 2015).

De samme mekanismer kan gøre sig gældende i vores lytning: Når vi oplever en modstand, som kræver en særlig opmærksomhed fra os, bliver vi bevidste om vores egen lytning. Vi konfronteres med det etiske aspekt i det at lytte.

I mødet med modstand kan det være fristende at fravælge lytningen og undgå besværet. Men hvis vi bliver i øjeblikket – og udskyder vores egen tilfredsstillelse – indtræder den *tålmodige lytning*.

Tålmodig lytning

Modstand i en lyttesituation kan antage mange former, men fælles for modstandselementerne er, at de skaber en tidslig tilstedeværelse, som giver anledning til en tålmodig lytning (Schmidt 2023). Et eksempel er *stilhed*: Stilheden er aldrig et tomrum, men den kan opstå, når vi oplever en mangel af lyde, hvor vi ellers



[4] Emilie Lykkegaard Schmidt: *CONTAMINATION SITE,* 2024. Performance-installation over to dage. Tre glasvaser 68 x 16 cm med vand, lydkomposition, performance i fire akter. © Anders Dalhøj.

forventer dem. Når samtalen dør ud. Når bien stopper med at summe. Ifølge religionsforskeren Kim Haines-Eitzen (2022), som har undersøgt dyb lytning i ørkenklostre, er vores ønske om stilhed – og ligeledes vores ubehag ved den – tæt forbundet med vores fornemmelse af tid og opmærksomhed. Stilheden indebærer en forventning om et brud på stilheden, og det er i dette spændingsfelt mellem lyd og fravær, at vores sanser skærpes (46-47).

En anden modstand er *lyden af fejl*. Som en pladespiller, der går i hak, opstår fejlene og fragmenterne som små vidner om alt det, der ikke var tiltænkt, men alligevel eksisterer og gør oplevelsen ægte. Fejlene konfronterer os med lydens utilgængelighed og væsen (Riis 2016, 138-140) og tvinger os til at spørge: Hvad er værd at lytte til? Den tålmodige lytning kan her forstås i forlængelse af begrebet *gæstfrihed* (Koepnick 2021, 67): Hvor længe er vi villige til at bære over med det andet? Vil vi kun lytte, så længe det foregår på vores egne vilkår?

I samme ånd som fejlene har vi *ukontrollerbarheden*. Ukontrollerbarheden kræver, at vi både accepterer de lyde, som er, og dem, som ikke er. Vi kan forsøgsvis fremtvinge stilhed – men på hvilken bekostning? Illusionen om kontrol vil altid være en fornægtelse af omverdenen, der fører til afmagt (Rosa 2020, 93). Ligeledes kan vi ikke fremtvinge de lyde, som vi begærer, uden at frarøve dem deres egen ret (Rosa 2020, 7): Jeg kan ikke tvinge fuglene uden for mit vindue til at synge, og netop derfor er det en stor glæde, når de gør.

At lytte til det sidste

Jeg beskæftiger mig særligt med *forgængelighed* som modstandselement. At lytte til det forgængelige er at lytte med tanken om en kommende afsked. Alting forgår i sidste ende, og når vi indser, at vi er vidne til et øjeblik, som aldrig kommer igen, stiller det krav til vores tilstedeværelse. Denne type lytning minder om en ventesorg. En erkendelse af, at vi er vidne til altings eksistens og ophør. Vi lytter med alle sanser åbne og forsøger at lægge mærke til selv de mindste detaljer, for så snart lyden udviskes, vil den kun leve som fragmenter i vores erindring.

I min barndom var der en sø, som vi altid gik forbi, når vi besøgte mine bedsteforældre. Jeg husker den som levende, omringet af træer og beboet af ænder, frøer og insekter. Da jeg passerede søen mange år efter, måtte jeg spørge min mor: "Er det her, vi plejer at være?" For noget var anderledes. Måske var det barndommens magi, der var forsvundet; alting er trods alt større, når man selv er lille. Men det, jeg fornemmede, var en mangel på liv. Som om åndehullet ikke længere åndede og for længst havde åndet ud, mens jeg kiggede væk.

CONTAMINATION SITE **[4]** opstod på baggrund af den oplevelse. Installationen sætter vandet til skue, mens det bliver misfarvet over tid. Som en sø i lang-

somt fordærv ville jeg indfange erkendelsen af, at forureningen sker, om vi er der eller ej. Livet ånder, udånder og ophører – uanset om vi er der til at bevidne det.

Mit bedst kendte afskedsritual er forbundet med kirkens rytme. *CONTAMINATION SITE* blev således også afsluttet med ét minuts stilhed, kun afbrudt af et langsomt klokkekald: Knælende foran installationen slog jeg glassene an, ét slag ad gangen. I denne sidste akt var der en intens stilstand i rummet. Det sidste minut føltes som en evighed.

Jeg lod det fylde mine sanser med al den tyngde, som en afsked kræver.

Da jeg i sommeren 2024 forlod stenen på parkeringspladsen, sad jeg også med den i et minuts stilhed. Sendte stenen en kærlig tanke og lagde den dernæst tilbage på det samme sted, hvor jeg fandt den på parkeringspladsen. Den skulle nødig føle sig hjemløs.

Måske skulle jeg have ladet stenen ligge. Måske skulle jeg bare have accepteret, at vi er rundet af to forskellige virkeligheder, og selvfølgelig mærker en sten ikke, når man sparker til den.

Men måske – blot måske – er stenen også glad for vores kortvarige møde.

At lytte i mellemrummet

Det sidste modstandselement, som jeg vil fremhæve, er *retningsløshed.* Som en anekdote, der aldrig rigtig når sin pointe, kræver retningsløsheden, at vi lytter med tålmodighed. Medieforsker Lutz Koepnick (2021) beskriver, hvordan retningsløsheden inviterer os ind i en *gæstfri økologi,* fordi vi ikke er påtvunget et narrativ og en instruks til, hvordan vi skal lytte. Vi kan derfor gå på opdagelse i vores egen lytning og undersøge, hvad det egentlig betyder at være "opmærksom" (80-82).

Men hvad lytter vi så efter i en gæstfri økologi, hvis vi går på opdagelse?

Måske alle de små mellemrum mellem sætninger. Måske en vejrtrækning.

Måske den sten, der ligger i vejkanten.

At lytte til sten er i høj grad en retningsløs proces.

Det kan være en ganske givende undersøgelse af ens egen lytning. Processen kan næppe give svar på verdens problemer – men den kan give et svar på, hvordan vi selv tilgår dem. At lytte til en sten er at lytte uden at forvente et svar, og uden at have en konkret intention, og netop denne åbne relation betyder, at vi selv må definere de etiske regler for vores lytning.

En sten siger selvsagt ikke så meget, men dens lyd afhænger af friktionen med dens omgivelser. Jeg formes også af friktionen med mine omgivelser. Min hud er blød, så den siger ikke så meget, men mine negle lyder næsten ligesom en sten: en hård, skarp lyd mod asfalten.

Hvis jeg trak mine negle over asfalten, ville det måske være det tætteste, jeg nogensinde kommer på at forstå en lille sten, der skurrer mod fortovet. Og måske er det ikke.

Mellem kontrol og kollaps

"To be listening is always to be on the edge of meaning," skrev filosoffen Jean-Luc Nancy (2007, 7). I en økologisk krise skal vi finde nye måder at forholde os til verden og dens kompleksiteter på. Nye måder at være nærværende på, med omsorg for en verden i langsom forandring.

Vi kan kun forholde os til de snigende kriser – altså dem, som eksisterer langt ud over vores egen levetid og geografiske udsyn (Boin, Ekengren & Rhinard 2021) – hvis vi accepterer langsomheden som et vilkår (Schmidt 2023). Og måske begynder det med vores lytning. Lytter vi med en intention om kontrol og effektivitet? Eller lytter vi med en anerkendelse af omverdenens rod og skrøbelighed? Med en tålmodig lytning kan vi (genop)træne en stille lydhørhed over for dét, som vi ikke forstår. Og måske kan vi derigennem erkende, at forståelse ikke er en forudsætning for at lytte.

Jeg kunne godt udføre hverdagens gøremål uden at stoppe op for verden. Men lyden af, at stenen skurrer mod fortovet, minder mig om, at jeg sætter et aftryk på verden, ligesom verden sætter et aftryk på mig. Vi er altid i relation til noget. Og det er værd at stoppe op for.

Det er værd at lytte tålmodigt til.

Om det så er en sten, en blomst, en tabt vinterhandske eller et andet menneske.

For vi kan ikke adskille vores interaktion med verden fra den måde, vi lytter til den på.

LITTERATUR

Abram, David. 1997. *Spell of the Sensuous – Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Random House.

Boin, Arjen, Magnus Ekengren og Mark Rhinard. 2021. *Understanding the Creeping Crisis*. Cham: Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-3-030-70692-0

Bureau for Listening, Daniela Medina Poch og Yuri Tuma. 2025. *A Manifesto for Applied Ecological Listening*. https://bureauforlistening.com/a-manifesto-for-applied-ecological-listening/ (sidst tilgået 24. februar 2026).

Estok, Simon C. 2014. "Information Fatigue, Environmental Fatigue: Producing Affect in Ecomedia". *Journal of English Language and Literature/Yongo Yongmunhak* 60, nr. 3: 441-459. http://dx.doi.org/10.15794/jell.2014.60.3.003

Hagood, Mack. 2019. *Hush – Media and Sonic Self-Control.* Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9781478004479

Haines-Eitzen, Kim. 2022. “A Way of Silence in a Noisy World”. I *Sonorous Desert: What Deep Listening Taught Early Christian Monks—and What It Can Teach Us*, 1-58. Princeton: Princeton University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv269fw4c.7

Hallnäs, Lars og Johan Redström. 2001. “Slow Technology – Designing for Reflection”. *Journal of Personal and Ubiquitous Computing* 5, nr. 3: 201-212. https://doi.org/10.1007/PL00000019

Hallnäs, Lars. 2015. “On the Philosophy of Slow Technology”. *Acta Universitatis Sapientiae, Social Analysis* 5, nr. 1: 29-39.

Højlund, Marie K. og Morten Riis. 2016. “Inconsistent Transduction: Not-knowing Through Sounding Art in Artistic Research”. *Quadratura – Skrifter i dansk kunsthistorie* 4: 1-10.

Koepnick, Lutz. 2021. *Resonant Matter: Sound, Art, and the Promise of Hospitality*. London: Bloomsbury Academic & Professional. https://doi.org/10.5040/9781501343407

Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Oversat af Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

Morton, Timothy. 2021. *All Art is Ecological*. London: Penguin Books.

Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. Oversat af Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.

Oliveros, P. 2005. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice.* Lincoln, Nebraska: iUniverse.

Riis, Morten. 2016. *Machine Music: A Media Archaeological Excavation*. Aarhus: Aarhus University Press. https://doi.org/10.2307/jj.608224

Rosa, Hartmut. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Oversat af Jonathan Trejo-Mathys. Chichester, New York: Columbia University Press. https://doi.org/10.7312/rosa14834

Rosa, Hartmut. 2019. *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World.* Oversat af James C. Wagner. Cambridge: Polity.

Rosa, Hartmut. 2020. *Det Ukontrollerbare.* Oversat af Hanne Sander. København: Eksistensen.

Schmidt, Emilie L. 2023. *En langsom hastesag: Tålmodig lytning i en krisetid*. Specialeafhandling, Aarhus Universitet.

Schmidt, Emilie L. 2024. *CONTAMINATION SITE*. Performance og installation. https://emilielykkegaard.com/contamination-site/

Schmidt, Emilie L. 2024. *To Care for a Rock*. Lydværk. https://emilielykkegaard.com/to-care-for-a-rock/

Scottländer, Nana Francisca. 2024. *HEAVY KINSHIP vol. 10: Rock Bonding Sessions.* Performance. https://nanafrancisca.wixsite.com/nanafrancisca/heavy-kinship-vol-10.

Stathopoulos, Angelica. 2022. *To Listen as if Already Listening*. https://bureauforlistening.com/phase-xii-to-listen-as-if-already-listening/ (sidst tilgået 24. februar 2026)

Varkøy, Øivind og Hanne Rinholm. 2020. “Focusing on Slowness and Resistance: A Contribution to Sustainable Development in Music Education”. *Philosophy of Music Education Review* 28, nr. 2: 168-185. Bloomington: Indiana University Press. https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.28.2.04

Weintrobe, Sally. 2021. *Psychological Roots of the Climate Crisis: Neoliberal Exceptionalism and the Culture of Uncare.* New York: Bloomsbury Publishing. https://doi.org/10.5040/9781501372902

MATILDE LU ETTRUP

Barken og medicinen på museet: Et møde med kinabark og Liv Bugges videoværk *The Other Wild* (2018)

Efter at den autoimmune sygdom lupus er kommet til mig,[1] er mine morgener et ritual formet omkring 200 mg hydroxychloroquin. Ritualet er en gentagelse af et synk og en pille, som glider fra min mund, til min hals, til min mavesæk; som opløses, flyder ud i mit blod, til mine organer, forplanter sig i min sved, min urin, mine tårer, og som derfra flyder længere ud og udvisker grænserne for min krop. Pillen er solgt og produceret på markedet som *Plaquenil* og er bedst kendt for at helbrede malaria. Pillen er antiparasitisk, antibakteriel, og uden at videnskaben helt kan forklare det, begrænser dens indhold mine autoimmune udbrud og mindsker niveauet af infektion i min krop. Plaquenillen har fundet vej til denne tekst, til dette kunsthistoriske tidsskrift, fordi medicinen forbinder mig med en samling af lægemiddelplanter på Statens Naturhistoriske Museum; og fordi forbindelserne mellem Plaquenillen, museets samling og sygdommens historier også træder frem gennem kunsten. Med afsæt i videoværket *The Other Wild* (2018) af den Oslo-baserede kunstner Liv Bugge (f. 1974) møder jeg kinabarken i samlingen på Statens Naturhistoriske Museum og spørger, hvordan medicinens og sygdommens forbindelse til kinabarken kan forstås i en ramme af berøring, sensibilitet og hud.

[1] 200 mg Plaquenil på tallerken. April 2026. Privat Foto: Matilde Lu Ettrup.



Hænderne og kroppen forbinder sig til sten

I den næsten 30 minutter lange video *The Other Wild* (2018) følger Liv Bugge flytningen af en geologisk samling på Naturhistorisk Museum ved Universitetet i Oslo. Over en treårig periode (2015-2018) blev samlingen pakket ned, flyttet og organiseret igen ved en ny placering på Universitetet i Oslo. Værket foregår i museets magasiner og udstillingsrum og følger sten, mineraler og fossiler, mens

de pakkes forsigtigt ned eller kasseres. Videoen begynder ved museets tomme montrer, hvor stenene engang, men ikke længere, blev udstillet. Vi fornemmer en tomhed og noget, som er fjernet. Billeder af montrerne og det geologiske materiales fravær skifter til langsomme nærbilleder af mineraler og fossiler. Vi er helt tæt på. Sten er placeret i skuffer eller kasser, andre forsigtigt holdt af museumsarbejdernes hænder. En blid voiceover inviterer til en kropslig øvelse og forestiller sig kroppen som et værktøj, der kan producere billeder og forbinde os til stenene og steder, hvor de engang var.

> *Billeder strømmer gennem øjnene, og billeder kan strømme ind gennem huden og bringes frem i kroppen. Det behøver ikke at være dine egne billeder, men kan være noget, som er kommunikeret til dig fra en anden eller noget andet.* (Liv Bugge, *The Other Wild*, 2018)

Stemmen taler her om de billeder, som kan blive synlige fra stenene og gennem kroppen, om "[b]jerge med navne, floder og åer og tidspunkter i tiden" (Liv Bugge, *The Other Wild*, 2018). Bugges værk er bygget op om de efterladte montrer, om de sten, som engang blev fragtet fra deres oprindelige landskaber til museet og



[2] Liv Bugge, The Other Wild (stillbillede), 2018, video 30 minutter. © Liv Bugge.

nu forflyttes igen, og om de arbejdende hænder, som vurderer, hvad der skal bevares, og hvad der skal videre. Vi ser sten, som smides væk i store containere, og sten, som kategoriseres, pakkes forsigtigt ned i syrefrit papir, og som fortsat vil blive bevaret på museet. Mens de tomme montrer peger på den måde, museet normalt organiserer og formidler viden på, viser sorteringen, at samlingen ikke er statisk, men derimod ændrer sig med tidens viden og erfaringer og med de mennesker, der passer den. Værket går helt tæt på hænder – på hænder, der rører ved noget, der flytter på, tager hånd om, der mærker – og på fossilernes aftryk af gamle insekter, som et billede og en overflade af noget eller nogen, der engang var. Det kan umiddelbart virke, som om stenene er det absolutte fokus i Bugges værk, men hurtigt mærker jeg, at hænderne (kroppene) og montrerne og kasserne (beholderne) også er det.

Medicinen, samlingen og koloniale forbindelser

En tidlig forårsdag i 2025 træder jeg ind som gæst i den farmakognostiske samling, som i 2023 overgik til Statens Naturhistoriske Museum. Ligesom stenene i den geologiske samling i Oslo skal plantedelene her snart flyttes, sorteres og kategoriseres på ny. I dag findes planterne i en kælder ved det farmaceutiske fakultet på Københavns Universitet, hvorfra de vil blive flyttet til museets nyopførte bygninger, når et nyt naturhistorisk museum står klar i 2027.

I dag bevares flere hundrede tørrede eksempler af kinatræets bark i den farmakognostiske samling på Statens Naturhistoriske Museum. Samlingen blev etableret i 1892 og består i dag af 723 forskellige arter af medicinske planter, som alle i forskellige perioder siden 1619 har indgået i helende eller lindrende behandlinger i Danmark (Rørdam 1994, 57). Her er tørrede rodstokke, blade, rødder, bark og urter samlet og bevaret på grund af deres forbindelser til medicinens og sygdommens historier. Plantedelene er kategoriseret i en bevægelse fra plantens rod og op; flest bevaret i tætlukkede beholdere af glas, andre omsluttet af plastik, trækasser eller papir.

I samlingen møder jeg flere hundrede eksempler af bevaret kinabark, mens morgenens Plaquenil er ved at opløse sig i min krop. Jeg forestiller mig pillen som et medie, der får barken til at findes i mig. Samlingens kinabark har aldrig, modsat medicinen, kendt laboratoriets sterile rum. Alligevel er samlingens tørrede bark forbundet til kontrol, videnssystemer og industri. Kinabarken vokser naturligt i Andesbjergene og blev anerkendt som lægemiddel for flere hundrede år siden. Kort efter at barken blev "opdaget" af jesuitterne som et effektivt middel mod visse former for feber, blev den tørrede bark et handlet og



[3] Kinabark i den Farmakognostiske Samling, Statens Naturhistoriske Museum. Marts 2025. Foto: Matilde Lu Ettrup © Statens Naturhistoriske Museum.

udbredt lægemiddel i europæiske hovedstæder. I samme periode forhindrede spredningen af malaria i Andesbjergenes skovområder imperialistiske magter i at bevæge sig længere ind i landet. Derfor blev kuren, kinabarken, hurtigt anerkendt som et forebyggende middel mod den såkaldte "jungle feber" og et nødvendigt værktøj til at kolonisere lande med magt (Deb Roy 2017). Som en del af et omfattende globalt netværk af handel, indsamling og medicin fik kinabarken en dobbelt betydning: Den var både et helende lægemiddel for alvorligt syge og samtidig et vigtigt redskab for kolonimagterne til at udvide og fastholde

deres magt. I 1946 udviklede man det moderne stof, hydroxychloroquin, som er baseret på kinin, der findes naturligt i kinatræets bark.

Berøring som metode

Man kan forestille sig kinabarken udstillet bag glas i museumsmøbler, som ligner montrerne i Bugges *The Other Wild*. Ordet *glasmontre* kan føres tilbage til det franske *montrer*, at vise, og det latinske *monstrare*, at udpege eller afsløre. Her er altså noget, vi skal kigge på, noget, der skal *afsløres* til os via blikket. Montren har været brugt som udstillingsinventar på museer siden 1600-tallets raritetskabinetter; samme århundrede som kinabarken første gang blev beskrevet som medicin og bragt til Europa. I samme periode adskilte dualistiske logikker bl.a. manden fra kvinden og kroppen fra sjælen, og skabte en opdeling mellem naturen og mennesket.[2] Kønsforsker og teoretiker Donna Haraway (f. 1944) kritiserer med afsæt i et posthumanistisk og nymaterialistisk perspektiv de naturhistoriske museer for at have produceret det, hun beskriver som skadelige forsøg på at fremstille "naturens sandhed" gennem hierarkiske systemer for klassifikation og en prioritering af det visuelle, blikket (2014, 24). Synet er, ifølge Haraway, i museets struktur ophøjet som den primære og mest sande erkendel-



[4] Liv Bugge, The Other Wild (stillbillede), 2018, video 30 minutter. © Liv Bugge.

sesform, mens kropslige, relationelle og sanselige erfaringer udelukkes (24). I sin fremstilling af det taktile, porøse og erfaringsbaserede inviterer *The Other Wild* til en mere situeret og kropslig erkendelse, der åbner for andre måder at sanse og forholde sig til det udstillede på.

Bugge underviser i dag som lektor ved Det Nationale Kunstakademi i Oslo og har udstillet internationalt på bl.a. Venedig Biennalen i 2022 og Gøteborgs Internationale Kunstbiennale. Med udgangspunkt i queer og feministiske perspektiver er hun i sin praksis især interesseret i, hvordan samfundets normer og institutioner former forståelser af mennesket og naturen. Med sit udgangspunkt i det taktile, kroppen og levet erfaring indgår *The Other Wild* i Liv Bugges kunstneriske ph.d.-projekt med titlen *The Other Wild: touching art as confrontation*, som hun færdiggjorde ved Det Nationale Kunstakademi i Oslo i 2019. Projektet udfolder sig gennem samtaler, tekst og billeder, bl.a. i publikationen *Structural Magic* (2021) samt i en række udstillinger i 2019.

Som paralleller til fossilerne på museet præsenterer ph.d.-projektet aftryk lavet på fængselsmure af dømte personer i Ullersmo-fængslet i Norge. Gennem fotografi og bronzeafstøbninger viser Bugge fængselsmurenes aftryk og inviterer, ligesom på museet, kroppen til at træde ind i en relation med de historier af berøring, som aftrykkene bærer på. Bugge møder murene i Ullersmo som en membran og som "fængslets hud" (60), der bærer synlige aftryk af berøring fra de mennesker, som ellers er forsøgt skjult af fængslets grundlæggende struktur. Bugge beskriver en "strukturel magi", som i fængslet fungerer ved at usynliggøre mennesker og deres subjektive, kropslige erfaringer. Gennem berøring som metode og metafor forbinder Bugge stenene og fængslets aftryk som vidnesbyrd om noget eller nogen, der er flyttet fra deres oprindelige steder på tværs af steder og tid. Disse forskydninger er særligt spændende for mit møde med kinabarken, fordi det giver en konkret ramme for at tænke kinabarken og Plaquenillen som forbundne materialer, der bevæger sig mellem udvinding, sygdom og videnskab.

Med afsæt i Bugge opstår der muligheder for at undersøge, hvordan en metode for både berøring, metaforisk og bogstavelig, kan lede efter de hænder, som har dyrket, høstet, transporteret og senere solgt kinatræets bark. Er barken høstet i danske koloniale plantager på Jomfruøerne, dyrket af slavegjorte mennesker i Indien eller sejlet med hollandske handelsskibe fra det besatte Java? På samme måde kan berøringen bringe institutionens arbejdende hænder i fokus: Hvem har flyttet, konserveret og bevaret denne bark? Hvis hænder har passet på det og bragt det ind i samlingens bevarende struktur? Samtidig kunne en mere taktil tilgang til Plaquenillen forsøge at forbinde sig til de maskiner, som har fremstillet, fragtet og solgt den. Et fokus på berøring er også et fokus på hud: på kroppens



[5] Kinabark i den Farmakognostiske Samling, Statens Naturhistoriske Museum. Marts 2025. Foto: Matilde Lu Ettrup © Statens Naturhistoriske Museum.

hud og stammens ydre, træets hud og yderste membran, ligesom fængslets mure også er det, ifølge Bugge (2021). I *Thinking Through the Skin* (2013) beskriver queerteoretikerne Jackie Stacey og Sara Ahmed huden som et sted for kropslige erfaringer af intimitet og samtidig som en offentlig markør for race, sygdom og køn. På trods af, at huden er en synlig overflade og et organ, som berører, røres ved og forbinder, er huden, bemærker Ahmed og Stacey, ofte blevet fetisheret som et "grænseobjekt", der gør det muligt for "kroppens konturer at fremstå som givne" (3). Selvom kinabarken i flere hundrede år har været omsluttet af tætlukkede beholdere af glas, lader Bugge (2021) os forstå barken som et levende og transformerende materiale, der stadig er i berøring med syntetiserede piller, hænder, handelsruter, værktøjer og landskaber på tværs af sygdomme og tid.

Epilog: Jeg forlader universitetskælderen med et sidste blik på en af samlingens hylder, hvor flere lange stykker kinabark presses sammen under et tyndt, gennemsigtigt lag plastik. Jeg stopper op for at mærke den fastholdte bark under plastikkens skinnende ydre i en næsten erotisk oplevelse af at blive fyldt op indefra. Jeg forestiller mig pillen fra i morges, og hvordan den er ved at opløse sig i min krop. Jeg forestiller mig pillen, barken og mig i berøring, lader indre billeder træde frem og får en stærk lyst til at lade mine hænder glide hen over de stramt bundne og omsluttede stykker af barken.

LITTERATUR

Ahmed, Sara og Jackie Stacey. 2001. *Thinking Through the Skin*. London: Routledge.

Bugge, Liv. 2021. *Structural Magic*. Oslo: Torpedo.

Deb Roy, Rohan. 2017. *Malarial Subjects: Empire, Medicine, and Nonhumans in British India, 1820–1909*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation.* New York: Autonomedia.

Haraway, Donna. 2014. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936". I *Grasping the World: The Idea of the Museum*. London: Routledge.

Hedva, Johanna. 2019. *Syg Kvinde Teori*. København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.

Rørdam, A.M. 1994. "Den Farmakognostiske Samling ved Danmarks Farmaceutiske Højskole". I *Theriaca: Samlinger til farmaciens og medicinens historie*, bd. XXIX. København: Dansk Farmacihistorisk Selskab.

NOTER

1. Se Johanna Hedva, *Syg kvinde teori* (2016). Min formulering er inspireret af Hedvas måde at beskrive sygdom som noget, der kommer til kroppen, snarere end noget, kroppen er, herunder hendes henvisning til oprindelig amerikansk Cree-dialekt.
2. Se Silvia Federici, *Caliban and the Witch* (2004), hvor hun beskriver kartesiansk dualisme som central for fremkomsten af en kropslig fremmedgørelse, der muliggjorde kapitalismens arbejds- og vidensformer. Adskillelsen mellem krop og sind bidrager her til en bredere opdeling mellem menneske og natur, som også præger tidens videnskabelige og institutionelle praksisser.

MARIE INGE MALBERG

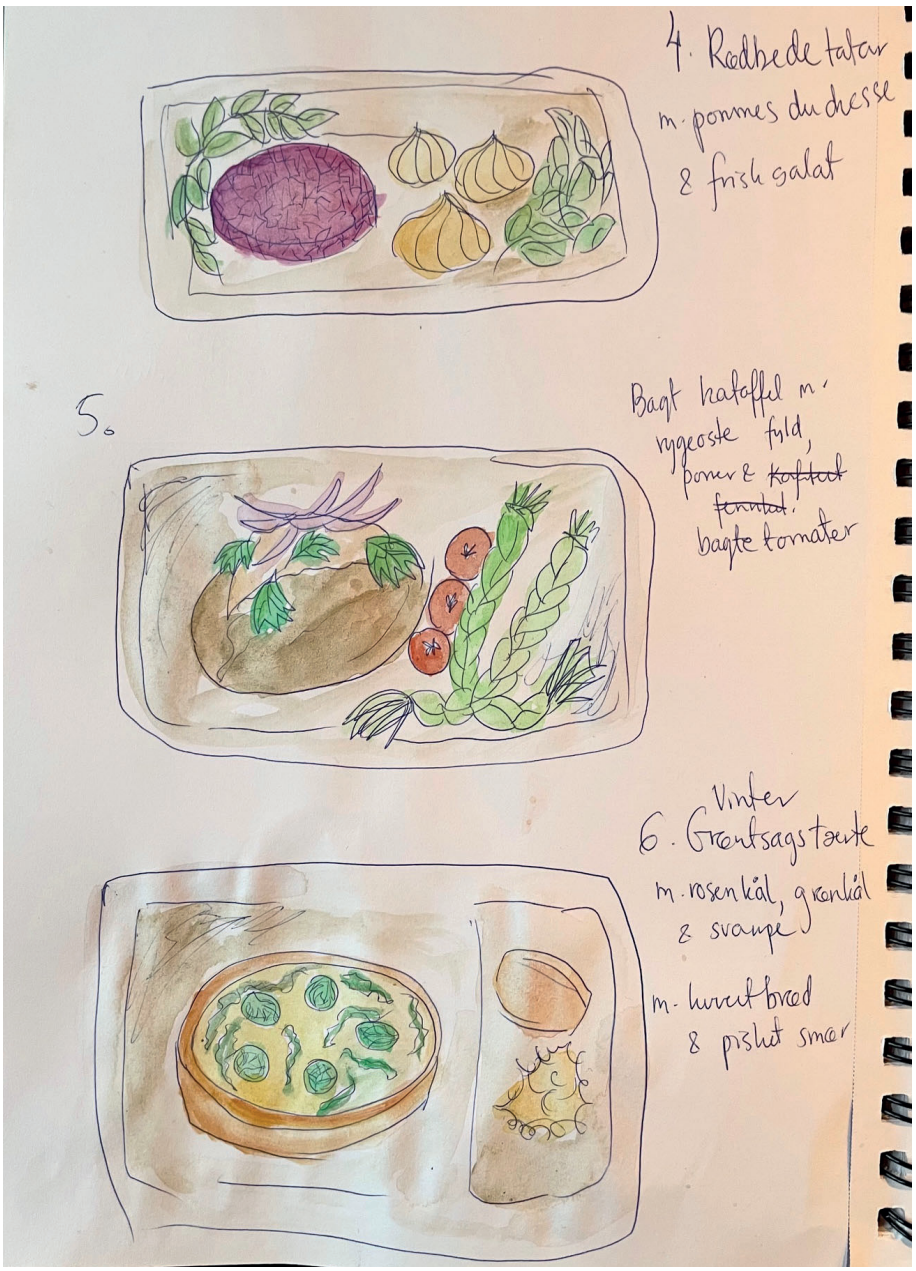
Madens omsorg: Interview med Johanne Anastasia Stoffersen om *Måltidet*

I februar 2025 fik beboere på 34 plejehjem kunst på menuen. Bogstaveligt talt. Her serverede billedkunstner Johanne Anastasia Stoffersen (f. 1994) i tæt samarbejde med køkkenpersonalet fra Madservice Aalborg og Kunsthal Spritten en kunstnerisk, vegetarisk frokost til omkring 1700 personer. I begyndelsen var skepsissen over eksperimentet tydelig hos personale og plejehjemmenes beboere, men med åbenhed og omsorg påtog Stoffersen sig opgaven som brobygger mellem generationer, land og by.

Masseproduktion af omsorg

Johanne Anastasia Stoffersen er kulinarisk kunstner, ikke kok. Det vil sige, at maden er centrum for hendes kunstneriske virke, og hun skaber relationelle performanceværker, hvor deltagerne inviteres til at spise. Hendes mission er at kreere unikke spiseoplevelser og facilitere fællesskab, uanset om performancen foregår i et kunstrum, på et plejehjem, i det private hjem eller på en festival. Fællesskabet om maden er kernen i *Måltidet* (2025), der blev udført på plejehjem i og omkring Aalborg.

Her blev kunsten et middel til at give både beboere og personale en uforglemmelig oplevelse og starte samtaler. "Det var i starten svært for nogle at se, hvor værket var. Der var nogle, der spurgte, om der kommer til at være en kæmpestor frikadelleskulptur." Men samtalen vendte sig hurtigt til en forståelse af, at "det i virkeligheden er samtidskunstens metoder, der bliver brugt, og ikke et værk, der bliver skabt". Hun uddyber: "Jeg tænker ikke *Måltidet* som et værk på den traditionelle måde. Jeg tænker det i højere grad som et greb til at undersøge, om man



[1] Skitser til tre måltider: Det første består af rødbedetatar med pommes de duchesse og frisk salat. Det næste består af bagt kartoffel med rygeostefyld, flettede porrer og bagte tomater. Det sidste er en vintergrøntsagstærte med rosenkål og svampe, serveret med kuvertbrød og pisket smør.

kan producere omsorg og masseproducere den omsorg. At undersøge og sørge for, at omsorgen når ud til alle." I den forstand spejler værket en central funktion i velfærdsstaten, hvor omsorg ikke blot er en handling mellem få individer, men noget, der organiseres og distribueres til mange. Stoffersen fortsætter: "Æste-



[2] Masseproduktion af pommes duchesse hjerter, der skal serveres til rødbedetatar.

tikken var en del af denne undersøgelse, men ikke det vigtigste, det var på en måde bare cherry on top."

Spiselig kunst

Måltidet og Stoffersens praksis skriver sig ind i en tradition af relationelle og sociale kunstværker, hvor spisningen er i centrum. Rirkrit Tiravanija (f. 1961), ofte omtalt som kunstverdenens kok, er eksempelvis kendt for sine deltagerbaserede performances, som han startede med at udføre i 1990'erne, hvor han serverer thairetter til besøgende på museer og gallerier. Intentionen er, at maden

skal fungere som barrierenedbryder over for de usynlige regler og normer, der hersker på kunstinstitutionerne, og samtidig sætte spørgsmålstegn ved, hvad et kunstværk er.

Forud for Tiravanija har særligt avantgarde- og neo-avantgardekunstnere eksperimenteret med rammerne for kunsten og madens rolle heri. Blandt kunstnere, der har serveret spiselig kunst, er eksempelvis Méret Oppenheim (1913-1985) med performancen *Festino di primavera* (1960) og Daniel Spoerri (1930-2024) med hans Eat Art-eksperimenter samt kunstneriske galleri og restaurant *Eat Art Gallery* og *Restaurant Spoerri*, hvor blandt andre Joseph Beuys (1921-1986), César (1921-1998) og Roy Lichtenstein (1923-1997) har kokkereret.

Maden er ligeledes central for Fluxus-kunstneren Alison Knowles (1933-2025), der inviterer til fællesspisning med sin performance *Proposition #2: Make a Salad*, som blev opført første gang i 1962. Værket har det simple mål, at kunstner og deltagere i fællesskab laver en salat, ofte i enorm skala, som de slutteligt spiser sammen. På den måde ophøjer Knowles en simpel hverdagshandling og danner fællesskab gennem en anderledes og delt spiseoplevelse, hvilket Stoffersen også stræber efter.

I Stoffersens arbejde trækkes spisningen ind som en velkendt hverdagspraksis for at danne udgangspunkt og ramme om en kunstnerisk situation. Maden fungerer her både som kulturbærer og som et socialt afvæbnende element, der gør det lettere for deltagerne at træde ind i værket og interagere med det. Netop fordi måltidet er en genkendelig og sanselig oplevelse, er det Stoffersens erfaring, at den kan gøre mødet med samtidskunsten mere umiddelbart for deltagere, der ellers ikke nødvendigvis opsøger kunstinstitutioner.

Fra leverandør til medskaber

Et måltid handler ikke kun om dem, der spiser. Det handler også om dem, der laver maden, og her blev samarbejdet med Madservice Aalborg helt centralt.

Fordi Stoffersen kun kunne besøge to af de 34 plejehjem, var hun i direkte dialog med få af værkets modtagere. Men intentionen var heller ikke, at samtalen skulle foregå mellem hende og beboerne, men blandt beboerne selv. "Det er meget sparsomt, hvad jeg selv har haft af samtale med de ældre, ud over at jeg har hørt, at de synes, det smagte godt, og at den generelle oplevelse var god. Jeg hørte, der blev spist op, og de synes, det var lækkert. Det var faktisk også det vigtigste for mig. Så ved jeg, at der har været en åbenhed for projektet."

I udformningen af projektet var det oprindelige fokus på de spisende og deres oplevelse. Men undervejs blev relationerne i køkkenet afgørende. Madservice Aalborg gik fra at være leverandører til at blive centrale medskabere. I begyndelsen

var flere blandt køkkenpersonalet skeptiske over for projektet: Hvorfor skulle en københavnerkunstner komme og blande sig i frokostordningen? Hvad vidste hun overhovedet om beboernes ønsker? Så før samarbejdet kunne blomstre, måtte der foregå et omsorgsarbejde i køkkenet:

"Jeg tænkte: De behøver ikke at kunne lide mig, men jeg var nødt til at få dem over på min side, og jeg havde også brug for, at de fik mig over på deres. Så i dét gik der også et omsorgsarbejde i gang. Det handler i meget høj grad om at tilpasse sig, men også om at være meget opmærksom på de sociale dynamikker, der opstår."

Det betyder for Stoffersen at møde folk i øjenhøjde og inddrage sig selv som person, snarere end at træde ind i en kunstnerisk rolle. Hun beskriver madlavningen som en sårbar proces: "At planlægge og få lov til at lave frokost til nogen er et kæmpe privilegium for mig. Det føles, som om der er noget på spil i det. Man sætter sig også selv på spil, når man viser omsorg. Jeg synes, det kommer fra et meget privat sted."

Der var meget på spil for begge parter: Stoffersen som kunstneren fra København (selvom hun er født og opvokset nord for Aalborg), der ville gennemføre sin hidtil største performance og introducere vegetarisk mad i en sammenhæng, hvor deltagerne ikke selv havde valgt at deltage. Og Madservice Aalborg, som i forvejen arbejder under stor offentlig bevågenhed, fordi maden på plejehjem ofte gøres til et symbol på kvaliteten af velfærdsstatens omsorg og derfor er genstand for medieopmærksomhed og kritik.

Intentionen med værket var dog ikke at rette kritik mod Madservice Aalborg, men at skabe rammer for samtale og fællesskab, og den agenda kunne Madservice Aalborg spejle sig i. "Jeg har lidt en politisk agenda, men jeg ved ikke, om jeg tænker projektet som en kritik, for det er ikke en kritik af maden på plejehjemmene eller af Madservice Aalborg. Deres madproduktion er meget imponerende. Det er mere en omfavnelse af en måde at tænke omsorgsarbejde i mødet med samtidskunsten." Og hun tilføjer: "Man kan bruge de her måltidsprojekter til at danne fællesskaber, som er inkluderende, og det er en kæmpe politisk agenda."

Tilgængelighed og genkendelighed

Madens evne til at åbne for fællesskab og samtale er, hvad der inspirerer Stoffersen til at arbejde med den kunstnerisk. "For mig handler det om at bygge broer og skabe fællesskab omkring kunst. Oplevelser, som er konstruerede, men som foregår lige nu og her, og som man kan dele."

Derfor var det vigtigt i materialevalg og sammensætningen af menuen til *Måltidet*, at ingredienserne og måltiderne ikke skulle afskrække, men invitere deltageren ind i værket. Stoffersens udgangspunkt er derfor retter fra det danske



[3] Anretning med bagt blomkål, æg, ærter, tomater og urtecreme.



[4] Johanne Anastasia Stoffersen forbereder blomkål i køkkenet hos Aalborg Madservice.

folkekøkken, som den ældre generation typisk kender til. Derfra videreudvikles disse til vegetariske og æstetiserede retter.

Hun forklarer: "Jeg lavede for eksempel pommes duchesse formet som et hjerte. Det er en meget lille ting, men det skaber både en billedlighed, og så ser det smukt ud, når det ligger sammen med rødbedetataren. Det er grøntsager, plejehjemsbeboerne kender rigtig godt, og samtidig bliver de opmærksomme på visualiteter, de små gestusser og det genkendelige i retten."

Planetær omsorg som hverdagskost

Alle retterne, der blev serveret på plejehjemmene, var vegetariske. Stoffersen arbejder altid med grønt som udgangspunkt, som en form for planetær omsorg:

"Jeg synes ikke, at det ville ikke være forsvarligt at servere kød i store mængder. Der er flere ting i det, for der er både omsorg for planeten, men der er også omsorg i læring. Når man kommer til et sted, som eksempelvis et plejehjem og en madfabrik, hvor der bliver tilberedt så meget kød, er det oplagt at lave noget grøntbaseret og vise dem, hvordan man kan gøre det, hvor det ikke 'bare' er bælgfrugter." Og hun fortsætter: "For mig handler det om at give oplevelser med ikke-kødbaseret mad

til nogle, der ellers på papiret ville foretrække kødet. Når man giver dem gode oplevelser, så er det også med til at skabe mindre afstand til den grønne omstilling."

Danmarks forbrugsudledninger er blandt verdens højeste, og ifølge Tænketanken Concito udgør fødevarer omkring 20 % af danskernes samlede forbrugsudledninger, hvor kødet står for en stor andel, oksekødet alene for 55 %.* Så at vise vejen til en mere grøn hverdag på institutioner, hvor kød dagligt er på menuen, kan give rigtig god mening. For Stoffersen er den grønne mad ikke kun et politisk projekt om en mere bæredygtig hverdag, men også et kunstnerisk benspænd:

"Jeg synes, det er fedt at arbejde med grøntsager, og det kommer jo fra en politisk grøn tanke. Jeg prøver at tænke bæredygtighed ind i rigtig meget af mit arbejde. Jeg synes nogle gange, det er svært, men det er så rigtig fedt, når det lykkes. I forhold til materiale i det hele taget arbejder jeg på at genanvende så meget af det, jeg laver," fortæller Stoffersen og fortsætter: "Det er svært på den fede måde. Jeg tror, det er en slags positivt benspænd, fordi der nogle gange ophober sig rigtig mange materialer, når man arbejder som kunstner. Det er ligesom at åbne køleskabet og se, hvilke materialer der står inde i det. Og hvad kan vi så lave til aftensmad med det? Det kan styre værkerne på en ret nice måde, når man bruger, hvad man har."

Kunst til aalborgenserne

Projektet er initieret og koordineret af Kunsthal Spritten, der i skrivende stund er i gang med at bygge deres kunsthal i de gamle spritfabrikker i Aalborg. Indtil udstillingsstedet åbner, har de igangsat blandt andet dette projekt, så kunsten og Spritten kan komme ud til Aalborgs borgere. Udgangspunktet var frokost, så værket forbinder sig til Sprittens historiske bygning, der er en tidligere snapsefabrik.

Måltidet er delt i to: 1. del til plejehjemmene, der foregik i februar 2025, og 2. del, der foregår, mens denne artikel bliver skrevet i september 2025 og finder sted på en folkeskole i Aalborg. Formålet med projektet er at undersøge, hvordan samtidskunsten kan bidrage til en stærkere madkultur med betydning for fællesskaber, trivsel og ernæring. For Johanne Anastasia Stoffersen handler arbejdet med *Måltidet* ikke om at give svar, men om at stille bordet til rådighed for dialog. Det er i mødet mellem mad, mennesker og situation, at værket finder sin form, og samtalerne starter.

NOTE

* "Danskerens forbrugsudledninger | CONCITO". https://concito.dk/klimapakker/forbrug/danskerens-forbrugsudledninger. (Sidst tilgået 25. september 2025).

ANNE KØLBÆK IVERSEN OG ANNE THOMASEN

Omsorg som transformativ kuratorisk praksis

En samtale mellem Anne Kølbæk Iversen og Anne Thomasen

PROLOG

I efteråret 2025 påbegyndte vi en skriftlig udveksling i forlængelse af en række samtaler om omsorgens tilstedeværelse i kuratoriske praksisser. Det dialogiske format, som vi anvender her, er en metodisk tilgang, der tillader refleksion, forskydning og ambivalens. Vi ønskede at skabe plads til proces frem for konklusion, til relation frem for position. Vores stemmer flettes ikke sammen til én, men er bevaret i deres forskellighed i et forsøg på at gøre både ligheder og forskelle til bærende elementer i tekstens undersøgelse af omsorgens mangesidede natur og transformative potentiale.

Udvekslingen bunder i en fælles overbevisning om, at omsorg er et begreb, vi ikke kan forholde os til uden samtidig at udøve den. Udsagnet lyder enkelt, men rummer en dyb kompleksitet: For hvordan integrerer vi omsorg i kuratoriske og institutionelle processer bygget op omkring en repræsentationslogik, hvor der ofte indtænkes diversitet i udstillingsprogrammerne, men ikke nødvendigvis følges op med strukturelle og organisatoriske ændringer?[1] Og hvordan kan vi via den kuratoriske praksis skubbe til arbejdsformer og -processer, så de efterlader plads til menneskelige forskelle og sårbarhed?

Med udgangspunkt i to igangværende kuratoriske projekter reflekterer vi over vores erfaringer med radikale tilgængelighedspraksisser. Gennem dialogen præsenterer vi, hvad vi ser som projekternes potentiale for at generere nye erkendelser gennem relationelt engagement, der ikke alene muliggør en informeret udvikling, men også forankrer institutionel handling i konkrete, omsorgsbaserede samarbejdsformer og -processer. Et håb er, at omsorgen som affektiv modstand over for institutionelle strukturer kan åbne for nye praksisser, der angiver veje til varig institutionel forandring.

Anne Kølbæk Iversen: Jeg har set meget frem til denne udveksling, fordi det for mig bliver en anledning til at reflektere over min egen praksis som kurator og praksisforsker.[2] Mit nuværende forskningsprojekt har titlen *Crip Time: Art of Impairment, Withdrawal, and Impatience* og er huset på hhv. O – Overgaden – Institut for Samtidskunst på Christianshavn samt Kunsthistorie på Københavns Universitet. Projektet udfolder sig som en undersøgelse dels af kunstneriske artikulationer af kronisk sygdom, funktionsvariation og handicap, dels af kunstinstitutionens egne svækkelser i form af manglende

tilgængelighed, med kunsthallen O – Overgaden som case. Som del af projektet kuraterer jeg gruppeudstillingen *IN PROTEST AND IN CARE* (2026), der viser værker af 19 danske og internationale kunstnere, som på forskellig vis tematiserer kropslig og mental kompleksitet og sårbarhed. Nogle af værkerne tager afsæt i levet erfaring med kronisk sygdom, funktionsvariation eller handicap, mens andre sætter fokus på de strukturer, der skaber forskelle mellem det såkaldt "normative" og varierende, det syge og det sunde. Overordnet er udstillingen blevet til ud fra en opfattelse af, at kunstneriske udtryk kan bidrage til at udvide og forhandle vores forståelse af selve kategorierne sygdom, funktionsvariation og handicap, ligesom den udspringer af en bestræbelse på at tænke sårbarhed, omsorg og gensidig afhængighed som et vilkår.[3] Processen med at udforme udstillingen har samtidig været en anledning til at overveje, hvordan man implementerer tilgængelighed i udstillingspraksis. Og det er også gennem det løbende arbejde med at indkredse, hvordan man som kurator kan arbejde med tilgængelighed og omsorg, at vi er stødt på hinanden.

Anne Thomasen: Det er en særlig oplevelse, når vi møder andre praktiserende, der er optaget af samme spørgsmål, som vi selv har bevæget os ind i. Vores respektive praksisser har udfoldet sig sideløbende, formet af forskellige kontekster, og i denne udveksling mødes vores erfaringer. Gennem mit arbejde med Malmö Konstmuseum har jeg blandt andet haft fokus på udviklingen af nye kuratoriske tilgange relateret til museets igangværende transformation og kommende relokalisering fra Malmöhus til et tidligere kasino i Kungsparken i Malmø. Arbejdet har omfattet både kuratoriske, pædagogiske og organisatoriske aspekter, herunder udvikling af radikale udstillingsformater og udvekslinger med vores offentligheder, institutionelle kollektiver og netværk samt uendelige samtaler om institutionel tilgængelighed, inklusion og forandring, herunder anslaget til projektet *Through Our Dialogue (TOD)*.

Anne Kølbæk Iversen: Jeg synes, det er spændende, hvordan museets fysiske flytning til Kungsparken har været en anledning til at gentænke jeres institutionelle position – herunder arbejdet med inddragelse af forskellige grupper. Min egen vej ind i arbejdet med omsorg og tilgængelighed i kunstfeltet, som har en foreløbig kulmination med projektet på O – Overgaden, kommer i første omgang fra en interesse for at forstå, hvad kunst kan som henvendelse – både for den, som henvender sig, og for en modtager – og måske også særligt i situationer, hvor man befinder sig i en svækket og tilbagetrukket tilstand.[4] Når det er sagt, er jeg blevet tiltagende optaget af ikke at romantisere den marginaliserede eller tilbagetrukne position, sådan som det fx finder sted i betegnelsen "outsider art",[5] men i stedet insistere på at se enhver tilbagetrækning, isolation og svækkelse som del af større strukturer og infrastrukturer – noget, jeg ved, du også har arbejdet med.

Derfor tænkte jeg på, om du kan sige noget mere om, hvordan du arbejder med omsorg som del af din kuratoriske praksis med fokus på Malmö Konstmuseum?

Anne Thomasen: Måske kan jeg svare på dit spørgsmål gennem en dybere introduktion til *TOD*, som jeg, udledt af et større fokus på omsorg i min praksis, har taget initiativ til. *TOD* er et kollektivt udviklingsprojekt, som undersøger den institutionelle tilgængelighed og skaber grobund for, hvordan omsorg kan aktiveres i praksis. I 2023 formulerede jeg det første koncept til denne dialo-

giske udveksling i regi af mine erfaringer fra museet, som havde til formål at bringe flere stemmer ind i kunstinstitutionerne. Da vi et halvt år senere modtog den første finansiering, forstod jeg, at jeg havde opbygget projektet omkring nogle af de strukturer, som jeg ønskede at gøre op med.

Jeg blev blandt andet opmærksom på problematikken i fastetablerede roller og de hierarkier, som ofte følger med dem. Processen med at udvikle *TOD* har fået mig til at forstå betydningen af den læring, som vi gradvist erhverver os, og hvordan vores evne til at ændre på forhold, og på os selv, i forlængelse af denne er essentiel i vores praksis. Efter at have gentænkt projektet flere gange, primært i samarbejde med personer med levet erfaring, kom jeg i fællesskab med andre frem til det projekt, som vi i dag kalder *TOD*.

I projektet *TOD* skabes rum for en dialogbaseret proces for en gruppe unge kunstnere og kunstarbejdere, som alle lever med fysisk eller mental normbrydende funktionsvariation. Gennem deling af erfaringer samt kollektiv refleksion vil gruppen udvikle et tilgængelighedsværktøj rettet mod kunstinstitutioner, som har til formål at generere en mere nuanceret forståelse af, hvordan det er at have og leve med en funktionsvariation, og hvordan kunstinstitutionerne gennem omsorg kan imødekomme dette i både samarbejder og over for publikum. Værktøjet indskriver sig i en international bevægelse, der arbejder for at skabe større opmærksomhed omkring tilgængelighed både inden for og uden for kunstverdenen, i tråd med

[1] Julie Falk, *Stationary,* 2024.



initiativer som *Access Tool Kit for Art Workers* af Iaraith Ní Fheorais (2024) og *Accessibility in the Arts: A Promise and a Practice* af Carolyn Lazard (2019).

Ved at udvikle nye, kollaborative, pædagogiske tilgange kan kunstinstitutionerne skabe en større indsigt i, hvordan deres indhold, formidling og kommunikation kan udfordre generaliseringer, og dermed bidrage til at gøre kunstens rum mere tilgængelige og inkluderende. En central erkendelse i udviklingen af projektet *TOD* har været, at omsorg ikke er en universel størrelse, men at den må tilpasses den konkrete sammenhæng. Denne tanke knytter sig til en mere intim tilgang til tilgængelighed, der insisterer på værdien af relationelle, situationsbestemte former for nærvær.

Hvordan oplever du kompleksiteten i omsorgen gennem din praksis samt i relation til den udstilling, som du har skabt rammerne for?

Anne Kølbæk Iversen: Der er flere aspekter i det, du siger, jeg kan genkende, også selvom de institutioner, vi arbejder inden for, og projekternes sigte er forskellige. En af målsætningerne for mit forskningsprojekt har helt fra begyndelsen været at skabe en udstilling, som afspejler og diskuterer såvel de spørgsmål som den indsigt, jeg er kommet frem til i forskningen.

Mange spørgsmål har rejst sig undervejs i mit arbejde, til dels teoretisk og praktisk, herunder også spørgsmålet om omsorg. Jeg synes, det er inspirerende, hvordan du har ladet dit projekt, *TOD*, forme sig gennem en åben invitation og løbende dialog. For mig har det i sig selv været en udfordring at definere kriteriet for, hvilke kunstnerskaber og værker der skulle inddrages i den konkrete udstilling på O – Overgaden, når ønsket er at undersøge, hvordan kunst artikulerer og forhandler oplevelser og forståelser af funktionsvariation, sygdom og handicap. Er det vigtigst, om værket i sit indhold og sin form tematiserer og forhandler disse positioner, eller i stedet at lægge vægt på at sikre ordentlige vilkår, synlighed og en platform for kunstnere, der lever med funktionsvariation, sygdom eller handicap, uanset om de identificerer sig med disse kategorier eller ej, og uafhængigt af, om det er omdrejningspunktet for deres praksis? Den problematik berører også diskussionen af, om det at have en sygdom, en funktionsvariation eller et handicap er en identitet, man har, eller noget, man identificerer sig (eller ikke identificerer sig) som og med – en affinitet, sådan som fx "crip"-termen i høj grad er det (Kafer 2013; McRuer 2006). I sidste ende er jeg endt med en udstilling, som kombinerer disse kriterier og derfor har omsorg og sårbarhed som både gennemgående tematisk optik og kuratorisk princip.

Anne Thomasen: *Kan du uddybe, hvordan omsorgen manifesterer sig mere specifikt i dit tilgængelighedsarbejde?*

Anne Kølbæk Iversen: Som jeg ser det, bliver omsorgsbegrebet i udstillingsprocessen en treleddet størrelse, som dels omfatter en omsorg for de personer, der er del af et samarbejde, dels en omsorg i repræsentationen af værkerne, og dels en omsorg for at imødekomme et mangfoldigt publikum. Det afspejler, som jeg ser det, den overgang, omsorgsbegrebet har foretaget, fra at betegne kuratoren som en, der udviser omsorg for værker og samlinger, til en, der udviser omsorg for de personer, der er involveret i både produktionen og præsentationen af kunst, samt for processerne omkring det arbejde (Krasny & Perry 2023).

Omsorgen hænger, som jeg ser det, tæt sammen med idéen om tilgængelighed og med, hvordan man sikrer adgang og deltagelse for alle. Der ligger en omsorg i at se behovene og sætte sig ind i, hvordan man kan imødekomme dem, som sammenfattet i begrebet "access intimacy"[6]. Samtidig ligger der en omsorg i at være lyttende og imødekommende og ikke gå ud fra, at man allerede har svar og viden om den person, man står over for – en indsigt, som ligger til grund for professor i engelsk og forsker i kritiske handicapstudier Margaret Prices (2001) kritik af "accommodations", dvs. imødekommelse af specifikke, såkaldt 'særlige' behov. Som jeg ser det, er der en spænding mellem på den ene side at formulere og følge speci-

fikke retningslinjer for tilgængelighed og deltagelse, som fx tjeklister for fysisk adgang, kommunikation og formidling eller gennem udformningen af en *access/care rider* (alle sammen værktøjer, jeg mener er vigtige at have og anvende i institutioner) – og på den anden side at være åben over for de behov, der kan opstå undervejs i et samarbejde og i en proces, som ikke er defineret på forhånd eller passer ind i prædefinerede kategorier.[7] Det er min overbevisning, at alle har behov, men at nogles behov bliver mere automatisk imødekommet og så at sige er usynlige, mens andre skal kæmpe for at synliggøre, beskrive og få mødt deres behov. Det skaber en ulighed i forhold til, hvem der afkræves transparens og "disclosure", og hvem der kan få lov at forblive usynlige og private omkring deres behov og dermed "passere" i et stadig grundlæggende ableistisk samfund.[8] Det kræver derfor både finføling, lydhørhed, fleksibilitet og resiliens at finde frem til måder at indrette samarbejder på, der tager højde for forskellige behov, uden samtidig at reducere den enkelte til fx en diagnose.

Anne Thomasen: Jeg genkender din erfaring med omsorgens relation til både værk, kunstner og offentlighed samt kompleksiteten i de dynamikker, som strømmer på tværs. For mig tager omsorgen i kuratorrollen ofte form som et modererende led mellem kunstinstitutionen og dens omverden. Kuratoren befinder sig i et krydsfelt, hvor sensibilitet skal balanceres, og hvor åbenhed og forståelse er afgørende kvaliteter. Kuratorens arbejde er derfor ikke blot konceptuelt, men i høj grad også relationelt. Omsorgen eksisterer ofte som en form for usynligt arbejde gennem en vedvarende opmærksomhed på det følelsesmæssige rum, der opstår i vores samarbejder og interageren med offentligheden. Kuratoren *kan* være med til at skabe et fundament, der understøtter og muliggør, snarere end ensretter og begrænser. For mig findes omsorgen blandt andet i at skabe rammer, hvor institutionelle forhold og menneskelige behov kan sameksistere, og hvor der er plads til usikkerhed, dialog og proces.

Anne Kølbæk Iversen: *Kan du sige lidt mere om kuratorens – og din – rolle som den, der medierer mellem de forskellige sfærer, der mødes i kunstrummet? Hvordan er det kommet til udtryk i dit konkrete projekt?*

Anne Thomasen: Rigtig gerne, for jeg synes, det er vigtigt, at kuratoren betragter sig selv i lyset af de skæve magtforhold, der ofte eksisterer mellem kunstinstitution og offentlighed. Gennem vores kuratoriske arbejde former vi forestillinger om betydning via fravalg, tilvalg og tilgange, da de narrativer og diskurser, vi vælger at løfte frem i en institutionel kontekst, og ikke mindst den måde, vi gør det på, er med til at skabe forståelser af verden. Derfor ser jeg det som en central del af den kuratoriske omsorg at styrke institutionernes integritet over for offentligheden samt at udfolde institutionernes demokratiske potentiale som steder, hvor viden skabes kollektivt, situationsspecifikt og er i konstant forandring.

Jeg forstår den kritik, der ofte rettes mod kunstinstitutionerne, når det gælder deres reproducerende epistemologiske strukturer og ekskluderende magthierarkier (Bourdieu 1993; Ahmed 2004). Samtidig oplever jeg også det pres, som mange i institutionelle rammer arbejder under. Der findes et reelt paradoks i arbejdet med at være åben og foranderlig og samtidig have behov for nogle etablerede rammer, som man kan støtte sig op ad, særligt i en tid, hvor de neoliberale krav til institutionerne om besøgstal og konkurrenceevne vokser, mens budgetterne bliver mindre. Men det er ofte gennem arbejdet med at finde metoder og formater, som fungerer inden for en konkret organisatorisk og økonomisk kontekst, at de ensrettende og begrænsende strukturer opstår.

Omsorgen i projektet *TOD* udspringer af et ansvar for at opbygge erfaring gennem dialog, udvikle andre praksisformer og arbejde for radikal forandring inden for den institutionelle tilgængelighed. Den er en insisteren på at skabe nye tilgange, som yder modstand over for de institutionelle strukturer på vegne af de mange usynlige kroppe i vores samfund, som den amerikanske kunstner og forfatter Johanna Hedva (2022) beskriver i "Sick Woman Theory". Og her er kuratorens evne til at finde og



[2] Anna Walther, *The Buff,* 2024



[3] Anna Walther, *The Buff,* 2024

forme nye måder at praktisere på essentiel i dannelsen af nye kulturer, som rummer en balance mellem det organiske og statiske, og hvor mennesket altid er i centrum. *TOD* har for mig været den mest radikale måde at skabe transformativ omsorg i min praksis.

Anne Kølbæk Iversen: Jeg er meget enig i det, du siger. Det er måske en vigtig tilføjelse, at når jeg taler om tilgængelighed og adgang, så handler det ikke kun om at agere og navigere på andres vegne, men i høj grad også på egne vegne. Price har udtrykt det meget rammende, at adgang er noget, vi giver hinanden. Den hollandske filosof Annemarie Mol (2006) formulerer noget lignende i sin analyse af en omsorgens (eller plejens) logik (*logic of care* på engelsk), når hun skriver, at vi for ofte forudsætter, at såvel afsender som modtager er raske (13). Ifølge Mol er det vigtigt ikke at antage et blik eller en position, der står uden for et omsorgsbegreb, men anerkende, at man også selv har behov for omsorg – enten i form af selvomsorg eller i form af omtanke og hensyn fra andre – og derfor indtænke det i sine arbejdsprocesser.

Anne Thomasen: *Det lykkes mig sjældent at opretholde selvomsorgen i praksis. Men selvomsorgen handler ikke kun om os selv – der er et større billede?*

Anne Kølbæk Iversen: I min optik handler det om at bevæge sig væk fra projektarbejdets logik, der fokuserer på, hvad der skal leveres, hen mod et fokus på, hvordan vi arbejder mere hensigtsmæssigt. Det kan også indebære at skære noget fra. Personligt ligger der for mig også en fortsat øvelse i at acceptere, at jeg selv er sårbar og har behov, som jeg må tage højde for i mit daglige arbejde, eftersom jeg lever med en autoimmun, kronisk sygdom og et høretab, som gør mig handicappet i visse sammenhænge. Jeg forhandler dog samtidig på andres vegne ved at sætte mine erfaringer i spil i tilpasningen af de måder, vi som institution arbejder på. I forlængelse af det har det været spændende at udfordre mig selv i forbindelse med kurateringen af *IN PROTEST AND IN CARE* ved også at forestille mig, at der i nogle tilfælde måske ikke kommer til at være et værk at præsentere – at der kan gives plads til processer, som ikke nødvendigvis munder ud i et objekt, der kan betragtes og opleves af et publikum.

Omsorg bliver en måde at udvise ansvar på, både over for sig selv og andre, i en proces ved at udvikle sin evne til at lytte og respondere i situationen, inspireret af filosoffen Donna Haraways (2016) begreb om "response-ability". Helt konkret kan jeg se vigtigheden i at skabe bredere fundamenter for forskellige dele af arbejdet, så det ikke står og falder med den enkelte person, men at institutionens krop kan tage over, når den individuelle krop bryder sammen.

Anne Thomasen: Jeg sætter stor pris på, at du bringer aspekterne omkring selvomsorgen ind i vores samtale, da den fortsat er en tabubelagt størrelse. Mine refleksioner over omsorgen startede gennem oplevelsen af manglende omsorg. At udøve omsorg i en kollektiv kontekst har været afgørende i mit kuratoriske arbejde, især i projektet *TOD*, men idéen om at have omsorgsarbejdet tilknyttet enkelte personer er ofte ikke bæredygtig og kan føre til spændinger gennem manglende gennemsigtighed, udfordrende hierarkier. Jeg lever også selv med en autoimmun sygdom og i kølvandet på stress, som har bragt angsten ind i mit liv. Omsorgen skal, trods at der er en institutionel forankring, omfatte alle.

For at opnå dette har jeg formuleret en kollektiv *care rider*, da jeg ønsker at undersøge, om det er muligt at praktisere omsorg ud fra et fælles udgangspunkt. Formålet er at adressere omsorgen kollektivt og skabe et fælles sprog, som kan understøtte den interne kommunikation og arbejdsproces. Den gensidige indsigt i og forståelse for hinandens arbejde og behov, tror jeg, er nøglen til, at omsorgen kan eksistere, og derfor har alle i en given kontekst en grad af ansvar for at sætte sig ind i de andres situation og bidrage til, at der bliver etableret et omsorgsfuldt arbejdsmiljø.

Idéen om en kollektiv *care rider* er ikke tænkt som en erstatning for individuelle *access riders*, men snarere som et redskab til at samle og synliggøre personlige behov i en fælles ramme. Ved sammen at identificere og forholde sig til både muligheder og udfordringer er ønsket at generere en kultur præget af indbyrdes empati og solidaritet, selv i større, institutionelt regi.

Anne Kølbæk Iversen: Det lyder som et virkelig vigtigt værktøj. Jeg har selv arbejdet med *care* og *access riders* i mit arbejde og er rigtig glad for, at BKF (Billedkunstnernes Forbund) nu har stillet skabeloner til rådighed for kunstnere og institutioner. Det understreger vigtigheden af disse dokumenter som et redskab i processen med at forventningsafstemme, hvad de forskellige aktører i et samarbejde hver især bidrager med, og hvilke dele af processen der evt. kan være udfordrende. Det kan handle om lavpraktiske ting som foretrukne mødeformer eller -tidspunkter, behov for hjælp til at skrive ansøgninger eller assistance ved installering, men også indebære ønsker til særlig sprogbrug om værker. Det er endnu et vigtigt skridt i retning af at opbygge et sprog for, hvordan vi taler om indretningen af arbejdet – herunder også det kunstneriske – sådan som feministisk marxistisk teori og institutionskritiske praksisser også historisk har gjort opmærksom på (Bailer 2024; Schmidt 2023). Det indebærer bl.a. en redefinering og udvidelse af værkbegrebet og kunstnerrollen i en anerkendelse af, at kunstneriske processer oftest sker i samarbejde med og i kontekst af udstillende institutioner.

Anne Thomasen: Det er en interessant tanke med redefineringen af både værkbegrebet og kunstnerrollen i regi af kunstinstitutionen. Det får mig til at tænke på, hvad der konkret skal til for at realisere de forandringer, som ICOM's nylige redefinering af museets samfundsmæssige rolle lægger op til.[9] Jeg er overbevist om, at vores kunstinstitutioner *kan* udvikle sig til at blive centrale steder, der aktivt understøtter samfundsmæssige omstillinger, da kunstens rum har et særligt potentiale til at forme nye måder at forstå og være i verden på, på trods af vores forskellige menneskelige udgangspunkter. Men denne form for kuratorisk og institutionel praksis kræver i mine øjne en aktivering af performative metoder, der fremmer levede erfaringer og omfavner tvetydighed i kontekster, hvor kunst ikke kun er et objekt for betragtning, men en åbning for dialog, genforhandling og fælles læring. Som den græske socialantropolog Athena Athanasiou (2022) skriver: "In other words, it is about defending, imagining, and performing not only what already exists but also what is yet to come, what is to be reclaimed from existing civic practice and institutions, and what is to be instituted anew" (120).

EPILOG

Vi ser en voksende erkendelse af nødvendigheden af at åbne kunstens rum for flere mennesker – både som medskabere og som publikum – og spørgsmålet om tilgængelighed fylder stadig mere. Mange nationale og internationale tilgængelighedsprojekter demonstrerer en stor forståelse for at indtænke omsorgen i de forskellige aspekter af kuratoriske processer, som vi også har reflekteret over i denne udveksling. I både Malmø og København, hvor vi arbejder, er der flere aktuelle eksempler på, hvordan såvel kunsthaller som museer arbejder med deltagelse og tilgængelig formidling af forskellig art,[10] ligesom der også er et tiltagende fokus på tilgængelighed i kunstneres arbejdsforhold, som bl.a. BKF's støtte til assistenttimer og *care rider*-initiativ samt det støttede atelierfællesskab Studio KOAS i Malmø er eksempler på.[11]

Hvis diversitet og tilgængelighed skal integreres etisk, hvis det skal udvikle sig til bæredygtige måder at arbejde på, må det indtænkes i alt fra budgetter, kommunikation og formidlingsformater til samarbejder, processer og organisering. Det forudsætter, at arbejdet foretages gradvist, i fællesskab og forgrener sig på tværs af institutionens afdelinger. Det kan ikke blot være en sidste tilføjelse, når alt andet er gjort.

Hvis vi kan efterlade jer med en afsluttende tanke om, hvor vi ser omsorgens tilstedeværelse tydeligst i kuratoriske praksisser, så bliver det, at:

Omsorgen kan mærkes, når vi sikrer, at den ikke forbliver i enkelte projekter, men skaber mulighed for, at den kan slå rod i og forandre alle vores arbejdsformer og -processer. Først når omsorgspraksisser deles, oversættes og gentænkes i forskellige sammenhænge, kan de udvikle sig til en fælles orientering, der kan understøtte en mere vedvarende institutionel transformation samt nye måder at tænke og tale om, hvad kunst er, og hvilke potentialer den rummer.

Vores samtale er startet her, en samtale blandt mange. Men vi håber, at den kan bidrage til den videre udvikling...

Kollektiv Care Rider

En kollektiv care rider er et redskab, der kan anvendes på tværs af forskellige sammenhænge til at skabe fælles refleksion om omsorg og udvikle et fælles sprog for åben kommunikation. Den danner et udgangspunkt for samtaler om, hvordan vi skaber tilgængelighed og plads til hinanden, giver rum til forskellige stemmer, tager vare på hinanden og udvikler mere omsorgsfulde og bevidste samarbejder.

Care rideren er ikke et fast dokument, men et levende arbejdsredskab, som kan tages op igen gennem hele projektforløbet. På den måde kan gruppen løbende forholde sig til ændrede behov, håndtere nye udfordringer og identificere, hvor der er behov for yderligere støtte eller justeringer.

Formålet med en kollektiv care rider er ikke at erstatte individuelle access- eller care ridere, men at skabe en samlet forståelse af de behov og forudsætninger, som hver deltager bringer ind i samarbejdet. Når gruppen i fællesskab anerkender både mulighederne og udfordringerne i den kollektive proces, styrkes den gensidige forståelse, gennemsigtigheden og det fælles ansvar.

En kollektiv bevidsthed om, at alle involverede i et projekt, har et ansvar for at kommunikere og handle med omsorg, skaber et mere helhedsorienteret samarbejde. Det fremmer empati, styrker solidariteten og giver bedre forudsætninger for at generere inkluderende og bæredygtige arbejdsprocesser.

Projektgruppe

- Hvem indgår i projektgruppen, og hvilke roller har de?
- Hvilke ansvarsområder har vi hver især? Er rollerne faste, eller kan de udvikle sig og overlappe undervejs?
- Hvilke kompetencer, erfaringer og ressourcer bringer vi hver især ind i samarbejdet?
- Hvilken samarbejdskultur ønsker vi at skabe? Hvordan understøtter vi nysgerrighed, gensidig læring, tillid og fælles refleksion?
- Hvordan prioriterer vi tid til at lære hinanden at kende – både som gruppe og én-til-én?

Planlægning

- Hvilke individuelle behov, ressourcer og begrænsninger skal vi tage højde for? (Fx tilgængelighedsbehov, arbejdskapacitet, andre projekter eller omsorgsforpligtelser.)
- Hvordan foretrækker vi at mødes? (Fysisk, digitalt eller en kombination.)
- Hvordan ønsker vi at kommunikere? (Fælles eller individuelt, hvilke platforme bruger vi, og hvornår kan vi kontaktes?)
- Hvordan tilrettelægger vi projektets tidsplan, så den tager højde for gruppens forskellige behov og arbejdsvilkår?
- Hvordan fordeler vi ejerskab, ansvar og kreditering?
- Hvordan beslutter vi projektets fælles mål og forventninger?
- Hvem har ansvar for projektet eller udstillingen efter lanceringen eller åbningen?

- Hvis projektet efterlader værker, produkter eller andre outputs, hvem har ansvar for dem, og hvem kan træffe beslutninger om deres fremtidige brug?

Rum

- Er alle rum fysisk, mentalt og sensorisk tilgængelige for hele projektgruppen?
- Har nogen i gruppen behov for at besøge eller blive introduceret til arbejds- eller udstillingsrummene på forhånd?
- Hvilke synlige eller usynlige magtstrukturer præger de rum, vi arbejder i? (Fx forholdet mellem værter og gæster eller institutionelle rammer.)
- Hvordan kan vi skabe mere ligeværdige rammer? Kan vi dele ansvar, skifte roller eller ændre måden, vi bruger rummene på?

Budget og honorar

- Er projektet non-profit eller kommercielt?
- Er budgettet gennemsigtigt og tilgængeligt for alle i projektgruppen?
- Hvordan dækkes udgifter til tilgængelighed og individuelle tilgængelighedsbehov?
- Hvornår udbetales honorarer, og er betalingsvilkårene tydelige for alle?

Opsætning, udstilling og arrangementer

- Hvem har mulighed for at deltage i installering, åbning og øvrige arrangementer, og er der forhold, der begrænser deltagelse?
- Er der adgang til et hvilerum under installering og arrangementer?
- Er der mad, snacks eller drikke til rådighed for alle?
- Er alle informeret om fotografering og filmoptagelse, og er samtykke indhentet?
- Har alle i projektgruppen mulighed for at invitere familie, venner eller andre nære relationer til åbninger og arrangementer?

Transport

- Har nogen behov for støtte til transport?
- Hvordan organiseres transporten?
- Hvordan dækkes udgifter til transporten?

Formidling og kommunikation

- Hvordan ønsker hver deltager at blive omtalt og krediteret i formidling og kommunikation?
- Hvordan ønsker vi at kommunikere om projektet?
- Hvordan forholder vi os til presse, interviews og offentlig kommunikation?

Evaluering

- Hvem deltager i evalueringen?
- Hvordan gennemfører vi evalueringen, så alle har mulighed for at bidrage?
- Hvem har adgang til evalueringen, og hvordan bruges den i det videre arbejde?

LITTERATUR:

Adams, Rachel, Benjamin Reiss og David Serlin, red. 2015. *Keywords for Disability Studies*. New York: NYU Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt15nmhws.

Ahmed, Sarah. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Athanasiou, Athena. 2022. "Performing the Institution 'As If it Were Possible". I "Instituting, space-making, refusal, and organizing in the arts and beyond", red. Gigi Argyropoulou in cooperation with Olga Schubert and Kostas Tzimoulis, 120. Berlin: Archive Books.

Bailer, Sascia. 2024. *Caring Infrastructures.* Bielefeld: transcript Verlag.

Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q.

Hedva, Johanna. 2022. "Sick Woman Theory". Topical Cream. https://topicalcream.org/features/sick-woman-theory/.

Hobart, Hi'ilei Julia Kawehipuaakahaopulani og Tamara Kneese. 2020. "Radical Care. Survival Strategies for Uncertain Times." *Social Text* 38 (1): 1-16. https://doi.org/10.1215/01642472-7971067.

Jensen, Anna Mølmer. 2026. "Hvordan bliver museer for alle?". Videnscenter om handicap. https://videnomhandicap.dk/nyhed/hvordan-bliver-museer-for-alle-ny-undersoegelse-giver-10-anbefalinger-til-styrket-deltagelse-af-gaester-med-handicap/

Kafer, Alison. 2013. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gz79x.

Kerschbaum, Stephanie L., Laura T. Eisenman og James M. Jones. 2017. "Introduction: Disability, Disclosure, and Diversity." I *Negotiating Disability: Disclosure and Higher Education*, red. Stephanie L. Kerschbaum, Laura T. Eisenman og James M. Jones, 1-2. Michigan: University of Michigan Press. http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.9426902.4.

Krasny, Elke, Sophie Lingg, Lena Fritsch, Birgit Bosold og Vera Hofmann, red. 2021. *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating.* Berlin: Sternberg Press.

Krasny, Elke og Lara Perry, red. 2023. *Curating with Care*. Oxfordshire: Routledge. https://doi-org.ep.fjernadgang.kb.dk/10.4324/9781003204923.

Lazard, Carolyn. 2019. *Accessibility in the Arts: A Promise and a Practice*. https://promiseandpractice.art.

Lopez, Lucy. 2024. "Instituting with Care – How Might Art Institutions Care *Well*?". Ph.d-afhandling. Birmingham School of Art & Eastside Projects, Birmingham City University. https://www.open-access.bcu.ac.uk/15316/1/Lucy%20Lopez%20PhD%20Thesis%20published_Final%20version_Submitted%20Oct%202023_Final%20Award%20Jan%202024.pdf.

Mingus, Mia. 2011. "Access Intimacy: The Missing Link". *Leaving Evidence*, 5. maj. https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/.

McRuer, R. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press. https://doi-org.ep.fjernadgang.kb.dk/10.18574/nyu/9780814759868.001.0001.

Mol, Annemarie. 2006. *The Logic of Care.* Oxfordshire: Routledge.

Ní Fheorais, Iaraith. 2024. *Access Tool Kit for Art Workers*. https://www.accesstoolkit.art.

Price, Margaret. 2024. *Crip Spacetime. Access, Failure, and Accountability in Academic Life.* Durham, NC: Duke University Press.

Price, Margaret. 2021. "Time Harms: Disabled Faculty Navigating the Accommodations Loop". *South Atlantic Quarterly* 120 (2): 257-277. https://doi.org/10.1215/00382876-8915966.

Scherr, Marion. 2022. *The Invention of 'Outsider Art'. Experiencing Practices of Othering in Contemporary Art Worlds in the UK*. Bielefeld: transcript Verlag.

Schmidt, Cecilie Ullerup. 2023. *Produktionsæstetik. En feministisk arbejdskritik mellem kunst og liv.* København: Laboratoriet for æstetik og økologi.

Siebers, Tobin. 2008. "Disability as Masquerade." I *Disability Theory*. Michigan: University of Michigan Press.

Vergès, Françoise. 2024. *A Programme of Absolute Disorder. Decolonizing the Museum*. London: Pluto Press.

NOTER

1. Denne skelnen mellem omsorg som tematik på den ene side og omsorgsfulde infrastrukturer på den anden ligger i forlængelse af en feministisk arbejds- og omsorgskritik, som den er blevet aktualiseret inden for kuratorisk og kunstkritisk tænkning i de senere år. Se fx Krasny et al. (2021) og Bailer (2024). I en dansk sammenhæng har Cecilie Ullerup Smidts udgivelse *Produktionsæstetik* givet anledning til lignende diskussioner af vilkårene for produktion og reproduktion med en opfordring til at fokusere på mulighedsbetingelserne for produktionen af kunstværker.

2. Forskningsprojektet *Crip Time: Art of Impairment, Withdrawal, and Impatience* er støttet af Ny Carlsbergfondet. Projektet løber fra april 2024 til marts 2027. Se også: https://overgaden.org/da/collaborations-and-research/research-project-crip-time-art-of-impairment-withdrawal-and-impatience.
3. Jeg bruger her betegnelserne "funktionsvariation" (*impairment*) og "handicap" (*disability*) som overlappende og beslægtede betegnelser, selvom der er en lille forskydning mellem et primært fokus på den individuelle krops funktionsevne og de variationer, der er på tværs af en gruppe, og så de udfordringer, der kan opstå i mødet med barrierer i omgivelserne. Med valget af "funktionsvariation" i stedet for "-nedsættelse" understreges det, at forskellige kroppe og sind kan variere fra en given norm, i stedet for at fokusere på, at der er tale om en manglende eller nedsat evne. Når kronisk sygdom også tages med på linje med funktionsvariation og handicap, er det ud fra en opfattelse af, at også visse sygdomme indeholder elementer af isolation og marginalisering pga. den svækkelse, sygdommen medfører.
4. Selv har jeg været optaget og inspireret af fx Frida Kahlos selvportrætter, der giver adgang til at leve sig ind i fysisk svækkelse, barnløshed og hjertesorg, eller Derek Jarmans både litterære og filmiske værker, der poetisk undersøger og formidler tabet af synet pga. HIV-relateret sygdom.
5. Jf. den franske kunstner og samler Jean Dubuffets term 'art brut', først introduceret i 1948 til at betegne kunst udført af personer med psykisk sygdom og senere overtaget som en betegnelse for kunst produceret af personer uden tilknytning til den konventionelle kunstverden. Se fx Marion Scherr, *The Invention of 'Outsider Art'* (2022).
6. "Access intimacy is that elusive, hard to describe feeling when someone else "gets" your access needs. The kind of eerie comfort that your disabled self feels with someone on a purely access level. Sometimes it can happen with complete strangers, disabled or not, or sometimes it can be built over years." Mia Mingus, "Access Intimacy: The Missing Link", *Leaving Evidence*, https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/ (sidst tilgået 23. september 2025).
7. Jeg har været inspireret af både Fiona Murphy – en australsk tilgængelighedskonsulent – og de engelske og australske kunstråd for kunstnere med handicap, som er langt fremme i formuleringen af konkrete tilgængelighedsværktøjer. Se fx: https://www.fimurphywriter.com/accessibility-consulting og https://aarts.net.au/arts-resources/.
8. For diskussioner af "disability disclosure" og idéen om "passing", se fx Price (2024), Kerschbaum, Eisenman & Jones (2017, 1-12), McRuer (2006) og Siebers (2008).
9. Den 24. august 2022, inden for rammerne af den 26. ICOM-generalkonference afholdt i Prag, godkendte ICOM's ekstraordinære generalforsamling en ny museumsdefinition. Afstemningen er kulminationen på en 18 måneder lang deltagelsesproces, som har involveret hundredvis af museumsfagfolk fra 126 nationale komitéer fra hele verden. Den nye tekst lyder: "A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing."
10. Af mere aktuelle eksempler kan nævnes Copenhagen Contemporarys samarbejde med Project Art Works i 2024-25, Statens Museum for Kunsts nye samlingsophængning med fokus på tilgængelighed og udstillingerne *Sorry, this Space is Reserved* på Nikolaj Kunsthal og udstillingen *Mythologies* af Bharti Kher på Thorvaldsens Museum, der har haft formidling på hhv. tegnsprog og i form af taktile modeller af de udstillede skulpturer for at imødekomme personer med sensoriske funktionsvariationer. Se: https://www.magasinetmuseum.dk/thorvaldsens-museum-synstolker/. BKF (Billedkunstnernes Forbund) har udformet skabeloner til en *access* og *care rider*, som kunstnere og institutioner kan anvende i samarbejder, og der er netop udkommet en rapport med konkrete eksempler på, hvordan man kan indtænke tilgængelighed i udstillingsproduktion, udformet af Videnscenter om handicap i samarbejde med ODM (organisationen Danske Museer). I Malmø har Malmö Konsthall åbnet det støttede atelierfællesskab Studio KOAS og produceret udstillingen *Speaking Volumes* (2025), hvor en gruppe kunstnere kunne præsentere deres praksisser frigjort fra de stereotyper, som kan følge med deres normbrydende funktioner. Skånes Dansteater har i en årrække skabt programmer, der har trodset den repræsenterende tilgang, ved at forankre diversiteten i alle aspekter af deres organisation.
11. BKF's tilgængelighedsdokumenter kan findes her: https://bkf.dk/om-bkf/det-arbejder-vi-for/ligestilling-og-mangfoldighed-i-kunstlivet/bkfs-tilgaengelighedsdokumenter/; rapporten fra Videnscenter om handicap ligger tilgængelig online: Anna Mølmer Jensen, *Hvordan bliver museer for alle?*, Videnscenter om handicap, februar 2026, https://videnomhandicap.dk/nyhed/hvordan-bliver-museer-for-alle-ny-undersoegelse-giver-10-anbefalinger-til-styrket-deltagelse-af-gaester-med-handicap/.

AF NANA BERNHARDT, UNDERVISNINGS- OG UDVIKLINGSANSVARLIG,
HILDE ØSTERGAARD, FORMIDLINGSINSPEKTØR
OG MERETE SANDERHOFF, INSPEKTØR & SENIORRÅDGIVER, ALLE FRA SMK

Omsorgsmøder med kunsten: Et praksiseksempel fra SMK

Omsorg er et eksistentielt behov, en værdi, en gave, en service. At få og at give omsorg er tæt forbundet, men ikke altid ligetil. I erkendelse heraf har Social- og Sundhedsuddannelsen i København (SOSU H) og Statens Museum for Kunst (SMK) samarbejdet om at etablere et udstillings- og læringsrum, der undersøger, hvordan omsorg kan forstås og finde sted i mødet med kunsten på museet – både for elever og undervisere fra SOSU og for publikum og borgere generelt. Med kunsten som resonansrum får SOSU H nye, berigende indfaldsvinkler til de store og undertiden svære emner, de arbejder med, som angst for sygdom, smerter, tab af evner og værdighed, døden og sorgen over at miste. Samtidig får SMK nye indsigter i, hvordan vores samling og rum kan anvendes på anderledes omsorgsfulde måder. Hvordan udvikler det museets relevans og værdi for forskellige grupper i samfundet? Og hvad kan vi som museum lære af andre faggruppers syn på og brug af kunsten? Det er spørgsmål, vi er gensidigt optaget af.

Dette essay beskriver udviklingen og de foreløbige resultater af det strategiske partnerskab mellem SMK og SOSU H og tænkes anvendt som pilotprojekt for inklusion af forskelligartede stemmer og kompetencer i de nye samlingsudstillinger på SMK – en opgave, museet arbejder med at realisere i de kommende år.

Museet som kontekst for omsorg

Ordet *omsorg* stammer fra det tyske *um + sorgen* og betyder at bekymre sig om eller tage vare på. Det engelske ord *care* kommer fra det latinske *curare*, der har givet ophav til ordet *kurator*, oprindeligt en finansiel term, der er vandret ind i

[1] Annika von Hauswolff, *Sad Memories of Pink,* 2002. SMK

kunstverdenen. Omsorg afspejles i kunstværker gennem alle de 700 år, SMK's samling dækker, fra de tidligste skildringer af Maria med Jesusbarnet fra 1300-tallet, over det moderne gennembruds malerier af udsatte mennesker på samfundets bund, til det triste minde om moderen og et mistet nærvær i Annika von Hausswolffs selvportræt foran et lyserødt gardin fra 2002 – et fotografi, der benyttes som nøgleværk i udstillingsrummet **[1]**. Omsorgsbegrebet bor i museets forpligtelse til at tage vare på kunsten, men også på relationerne til offentligheden.

Omsorg, eller mangel på samme, er et aktuelt emne i den offentlige debat. Forskning og nyhedsmedier fortæller os, at der finder en omsorgskrise sted, især blandt unge generationer, der kæmper med at finde vej i højhastighedssamfundet og en fremtid præget af accelererende klimakrise, geopolitiske krige og social ulighed. Men også ældre borgere og mennesker med mentale sundhedsudfordringer og med minoritetsbaggrunde er særligt udsatte for mistrivsel og ensomhed. Det er en prognose, der sandsynligvis forværres af en svag repræsentation og imødekommelse af netop deres identiteter og behov i offentlige dannelsesrum som fx museer. De fleste museer, også SMK, er stadig overvejende domineret af højtuddannede, heteronormative, vesteuropæiske mennesker og værdier, både i samlinger, programlægning, blandt personale og publikum. Det kan skabe en forstærket følelse af ikke at høre til, hvis man ikke lige passer til dette billede.

Som et demokratisk funderet nationalgalleri har vi imidlertid et ansvar for at forholde os til og være relevante for en mangfoldig



offentlighed. Med kunst og kunstværker som vores primære ressource kan vi bidrage aktivt til at modvirke omsorgskrisen. Mange års erfaring med projektbaseret brugerinddragelse og omsorgsdrevne initiativer har formet vores udgangspunkt og vist os, hvad vi lærer, når vi ser ud over vores egen faglighed. Det er besværligt, men værdifuldt. Det gør os klogere på, hvordan vi som nationalgalleri kan være stærkt forankret i samfundet, men også på udfordringerne i at skabe rum for omsorg i de monumentale og stærkt kodede rammer, museet *samtidig* er.

Brugerinvolvering og samskabelse i SMK's historie

SMK har i mange år været optaget af at kommunikere nationalt og lade museets store samling af især vesteuropæisk kunst fra de seneste 700 år skabe relationer og mening bredt i befolkningen. Ikke blot som en kulturpolitisk målsætning om at være "for alle", men også som et redskab til et situeret kulturelt demokrati, hvor relationerne er med til at forme meningen med kunsten og museet. En overvejende monologisk formidlingspraksis prægede endnu museet i 1990'erne, men i takt med bølgen af relationel æstetik[1] og *the educational turn*[2], som fra 2000'erne skaber en tiltagende osmose og ny diskurs mellem formidling og kuratering som museale discipliner, begynder også SMK at indhente erfaringer med samskabelsesprojekter og brugerinvolvering.

Museets brugerinvolvering har bevæget sig over mange niveauer, fra en mindre skala med brugerundersøgelser, brugertests og fokusgrupper til initiativer med mere rum til brugernes stemmer, og i enkelte tilfælde reelle samskabelsesprojekter.[3] De mange samarbejdsprojekter er vitale for en løbende tryktest af vores formidlings- og udstillingspraksis, dvs. hvad vi kan med og gennem kunsten, så den giver mening for flere og flere forskellige. Tilsammen udgør de et solidt fundament for museets nuværende partnerskab med SOSU H.

Begrebet omsorg i SOSU's kontekst

Omsorg er indlysende nok et helt centralt begreb på SOSU-uddannelsen. Som social- og sundhedshjælper og -assistent varetager man mange af sine arbejdsopgaver i en borgers og dermed et fremmed menneskes hjem. Som fagprofessionel må man udvise en særlig opmærksomhed og sensitivitet og indtage rollen som "professionel gæst", hvis relationen skal være tryg, og borgeren ikke skal føle sig umyndiggjort i sit eget hjem. Så en vigtig del af uddannelsen handler om at skærpe elevernes samtaler om tematikker som etik og empati – omsat i omsorg i fagprofessionelle relationer. Hvordan træder man omsorgsfuldt ind i et fremmed hjem og forholder sig til borgerens livshistorier, der også ligger gemt i de genstande, vi som mennesker omgiver os med?

En vigtig pointe i de undervisningsforløb og -materialer, vi sammen med SOSU H har udviklet, er den dialogiske tilgang til læring og til verden med kunsten som samtalepartner – et stærkt fundament i museets undervisningspraksis, dialogbaseret undervisning, som uddybes senere.

Samarbejdet med SOSU H – hvordan og hvorfor er det opstået?

SOSU-uddannelserne har i mange år benyttet sig af museets faste undervisningstilbud. Men SMK har, som mange andre museer, haft et primært fokus på grundskolen og de gymnasiale ungdomsuddannelser og derfor ikke udviklet målrettede undervisningsforløb til fx erhvervsuddannelserne. Netop mennesker med korte og mellemlange uddannelser er imidlertid blandt de målgrupper, der besøger SMK sjældent. De står for kun 4% af vores besøgende, men udgør på landsbasis 22-26% af befolkningen.

I 2022 etablerede SMK og SOSU H derfor et mindre samarbejde, der i første omgang havde som mål at justere eksisterende forløb og klæde museets undervisere bedre på til at modtage SOSU-hold. Nye potentialer viste sig dog hurtigt. For mange af de spørgsmål og behov, SOSU-eleverne og deres lærere gav udtryk for, lagde op til en fordybelse i svære emner med indlysende SOSU-faglig relevans, men også med eksistentiel resonans for mennesker generelt jf. SOSU-uddannelsens fundament af etik og empati.

Samarbejdet førte til to konkrete initiativer: en intervention med dertil hørende undervisnings- og formidlingsmaterialer i museets udstilling af Dansk og Nordisk kunst fra 1750-1900, i en sal med fokus på kroppen i kunsten, og udvikling af undervisningsmaterialet *Mødet med borgeren* på museets læringsplatform SMK Connect.[4]

Det er interventionen i museets faste samling, der i det følgende uddybes for at reflektere over, hvordan en sådan praksis kan skubbe til museets forståelse af sin kerneopgave og tilføre nye kuratoriske og formidlingsmæssige perspektiver.

Faglige og metodiske indgange til relationen og samarbejdet

Dialogbaseret undervisning er SMK's grundlæggende tilgang til læring. Det er samtidig titlen på den grundbog, som Nana Bernhardt har skrevet sammen med den norske professor i pædagogik Olga Dysthe og undervisningsansvarlig fra først Thorvaldsens Museum, siden Frederiksbergmuseerne, Line Esbjørn, i regi af Skoletjenesten (2012/e-bog 2025). Kort forklaret er det en undervisningsform, hvor elevernes perspektiver og viden sættes i spil og anerkendes, og hvor ny viden og mening kan opstå i mødet mellem elevernes og undervisernes stemmer. Vi bygger vores praksis på begreber som flerstemmighed, deltagelse og variation.

Det dialogiske rummer ikke blot mundtlige udvekslinger, men ligger også i de praktisk-æstetiske øvelser og i dialogen med rum, materialer og kunstneriske processer – en både refleksiv, kropslig og sanselig tilgang.

Flerstemmighed betyder ikke blot, at mange stemmer kommer til orde, men at stemmer eller visuelle udtryk også bruges kontrasterende og understreger, at et læringsfællesskab ikke er identisk med et meningsfællesskab. Kunsten som genstandsfelt taler ind i denne flerstemmighed med det, Martin Blok Johansen kalder for kunstens *uafgørlighed*, dvs. at genstandsfeltet i sig selv lægger op til en mangfoldighed af fortolkningsmuligheder.[5]

I denne tilgang til kunst forsøger vi at ramme en balance mellem *at begribe* – have brug for konkrete informationer og viden – og *at blive grebet* – refleksivt, følelsesmæssigt og sanseligt, lige der, hvor det giver mening for den enkelte, og ofte i en social kontekst. I en undervisningssituation vil en underviser rammesætte det dialogiske rum. Men udstillingsrummet skal også fungere uden det personlige møde. Her rammesættes dialogen først og fremmest gennem kuratering.

I partnerskabet med SOSU H har vi arbejdet med samskabelse med undervisere og elever og lænet os ind i relationelle eller ligefrem 'parainstitutionelle' kuratoriske diskurser, som kurator og professor i kunstpædagogik Nora Sternfeld har givet stemme i sin 'radikaldemokratiske' museumsvision.[6] Gennem projektets workshops har vi skærpet et fokus på omsorg, som *både* har gjort udstillingssalen brugbar som læringsrum i undervisningen af SOSU-elever *og* tilføjet et ekstra lag i mødet med kunsten for SMK's øvrige gæster. Vi har skrevet nye tekster til de seks udvalgte kunstværker i salen med afsæt i de deltagende SOSU-undervisere og -elevers konkrete, fagligt baserede oplevelser. Desuden har vi produceret seks lydspor, hvor de giver stemme til fagligt forankrede læsninger af værkerne. Fx vækker mødet med Vilhelm Hammershøis maleri *Stående nøgen kvinde* (1909-10) mindelser om som behandler at møde en patient, der, skræmt og skamfuld, afklæder sig sit tøj forud for en undersøgelse, mens Niels Hansen Jacobsens dramatiske skulptur *Døden og Moderen* (1892) får en sygeplejerske til at tænke på en situation, hvor hun gav omsorg til en ung mor, der netop havde født et livløst barn, som akut skulle genoplives. Endelig har vi udviklet en række trykte øvelseskort, der ligger til fri afbenyttelse i museumssalen og lægger op til en dialogbaseret interaktion med værkerne. Enten ved at tegne de spor af omsorg, man bemærker i mødet med værket, ved at leve sig ind i værket gennem en samtale med det eller ved at sætte ord på, hvilke tanker, følelser og minder værket vækker i én.

De faglige blikke og fortolkninger af kendte kunsthistoriske motiver giver SOSU-eleverne mulighed for at træne deres faglige sprog og evner, før de møder

borgerne i virkeligheden, mens de giver nye vinkler på værkerne og stof til eftertanke for museets gæster. Ud over tæt samskabelse med SOSU-undervisere og elever har omsorgsprojektet også bygget på et stærkt, tværdisciplinært samarbejde internt i museet mellem formidlere og undervisere, forskere og kuratorer, interaktionsdesigner og arkitekt.

Kuratoriske og formidlingsmæssige greb i rummet

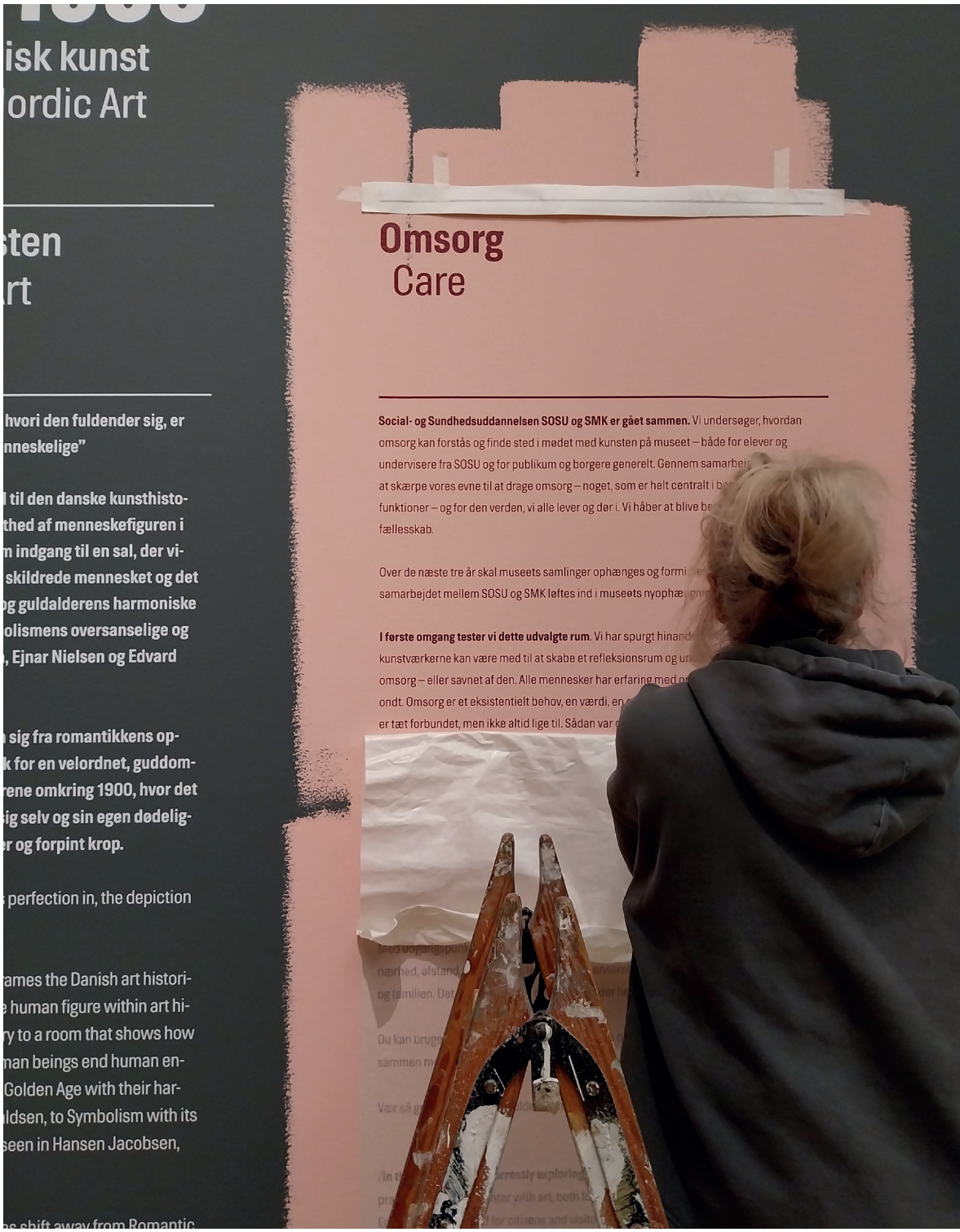
Interventionen er skabt i en sal, der indgår i SMK's faste udstilling, dvs. et rum, der allerede udgør en kurateret helhed og fortælling om kroppen i 1800-tallets danske og nordiske kunst, og som rummer oplagte, omsorgsrelaterede motiver: Sygdom, sorg, tab, tvivl og håb. Valget på sal og værker fandt sted gennem de nævnte workshops, i første omgang med undervisere fra SOSU H og dernæst med elever. Vi lagde ud med besøg på tværs af museets samlingsområder og diskuterede et bredt værkudvalg. Vi arbejdede med værkerne gennem forskellige kunstpædagogiske øvelser for at teste, hvad der kunne give mening i en undervisningskontekst. Interventionen udviklede sig til en pilot for de kommende samlingsophængninger, hvilket førte til valget af én enkelt sal som prøvesten.

En grundidé i interventionen blev at gøre plads til et kontemporært værk fra samlingen for at skabe en umiddelbar motivisk og æstetisk identifikation med reference til vores egen tid. Annika von Hausswolffs fotografiske selvportræt *Sad Memories of Pink* fra 2002 fik rollen som nøgleværk for de øvrige greb i rummet: et nyt bænkedesign i forskellige nuancer af rød og lyserød med afsæt i Hausswolffs palet samt markeringer på væggene ud for de udvalgte 1800-talsværker, projektet fokuserer på. Vægtekster om omsorgsbegrebet og samarbejdet med SOSU H på lyserød baggrund indrammer salen diagonalt. Og som nævnt har vi i tæt parløb med SOSU H udviklet nye værklæsninger og øvelser med fokus på omsorg samt lydspor med deres personlige, faglige beretninger – alt sammen knyttet til de i alt seks værker i interventionen, samlet i en trykt folder. En rolig hjerterytme strømmer fra en højttaler ved introduktionsteksten for at skabe et kropsligt nærvær i rummet. **[2]**

Erfaringer og læring

Samarbejdet med SOSU H har gjort os klogere på potentialerne og udfordringerne, og det har udvidet vores erfaring med den dialogiske praksis. SOSU-elever er en meget mangfoldig gruppe. De går på tværs af alder fra helt unge til mennesker i 60'erne, der ønsker et karriereskift. Mange elever har minoritetsetnisk baggrund, og en del er i gang med at lære dansk, så sprogbarrieren er også en

[2] Fra opbygningen af Omsorgsinterventionen i sal 221 på SMK, april 2024. Foto: Merete Sanderhoff, SMK.



faktor. Derfor har vi løbende fusioneret vores SOSU-forløb med museets tilbud til sprogskoler.

At arbejde dialogbaseret kræver stort nærvær, nysgerrighed og evnen til at skabe trygge rammer for alles medvirken på trods af eventuelle sårbarheder. Netop spørgsmålet om de trygge rammer står som en central læring. For kan det overhovedet lade sig gøre at skabe helt trygge rammer for alle, når emner og motiver omfatter fx nøgne kroppe, skam, angst for sygdom, aldring og død?

Sammen med vores partnere fra SOSU H har vi undervejs i projektets workshops og skriveprocesser haft vigtige diskussioner om, fx hvornår omsorg bliver omklamrende eller ligefrem til overgreb, og hvordan vi kan undersøge disse erfaringer gennem kunsten. På formidlingskonferencen *Caring for Audiences* på Nasjonalmuseet i Oslo i november 2025, som SMK deltog i, kom flere oplægsholdere ind på udfordringerne ved idéen om *the caring museum*. "Kan et museum udøve omsorg?" spurgte forsker og museumskonsulent Bernadette Lynch. Har deltagerne reel agens, eller bliver de blot modtagere af omsorg? Og hvornår bliver omsorg til voyeurisme og museet en manipulator af følelser? Lynch foreslog at udskifte omsorg med solidaritet. Også Mark Miller, tidligere formidlingschef på Tate Modern, adresserede de potentielt negative aspekter af omsorgsbegrebet og foreslog et alternativ: *practices of mutual empathy.*[7]

Når man arbejder med et emne som omsorg, bevæger man sig ind i et affektivt rum, som må varetages med omhu. Ikke alle har lyst til at dele private følelser og tanker i plenum – måske særligt ikke i et museumsrum, hvor arkitekturen kan skabe en overvældende ramme omkring samtalen. Som beskrevet tidligere skal de forskellige øvelser og tilgange til emnet understøtte forestillingsevnen, så det snarere handler om at placere det affektive uden for os selv – i kunstens "fælles tredje" eller, med Mark Millers ord, i "practices of mutual empathy". Det er netop det, eleverne lærer på SOSU-uddannelsen – at kunne sætte sig i en andens sted. At udvise empati. At kommunikere og gå i dialog.

Et eksempel på, hvordan det kan lykkes, er SOSU-eleven Silas' lydspor, hvor han taler med et gravmæle af Rudolph Tegner. Skulpturen forestiller en halvt afklædt kvinde, der vender sig bort fra os og synes at forsvinde ind i den stenblok, hun er hugget ud af:

> *Halløj! Hej! Nu kommer jeg lige her. Nu står jeg lige her bag dig, skal du vide. Jeg kan se, at du ikke har så meget tøj på. Har du brug for at dække dig mere til? Har du det koldt? Fryser du? Jeg får lyst til lige at spørge dig, om du er okay. Hvordan har du det der i alt det der kolde? Prøv at høre, er det ikke hårdt? Groft? Kantet? Jeg ser en hel masse nuancer og kanter og skygger omkring dig. Jeg*



[3] QR-kode til Silas Snebang Møllers lydspor i udstillingssalen.

bliver nysgerrig på dit liv og din historie. Og på, hvordan dit ansigt vil se ud, hvis jeg kunne se det. Har du lyst til at fortælle mig om dit liv? Eller lidt om dig selv? Jeg vil bare gerne forstå, hvad du gennemgår, og være hos dig. Kan jeg hjælpe dig med noget? Ja, jeg er her bare, hvis du har brug for det. Jeg venter, så står jeg her.[8] **[3]**

Silas tager mødet alvorligt og går med på præmissen om at etablere en undersøgende samtale, der udtrykker sårbarhed. Han tør stille svære spørgsmål, og han er samtidig meget værknær. Han ser kroppen i det hårde, det kantede og det kolde, og han forholder sig åbent, undersøgende og empatisk. Den æstetiske praksis, som rummer en sanselig og kropslig dialog, viser sig at tale direkte ind i SOSU-uddannelsen, hvor man bl.a. arbejder med at bodyscanne, første gang man møder en borger, og trænes i at møde og sanse borgeren i sit hjem med dets tilknyttede livshistorier.

Brugernes modtagelse af rummet

Omsorgsprojektet har som udgangspunkt haft et dobbelt mål: at skabe et rum for trygt at undersøge svære emner, både for en specifik uddannelse med SOSU-elever og undervisere – og i sidste ende for de borgere, der er i kontakt med omsorgsfagene – og for museets almindelige besøgende, den målgruppe, vi typisk omtaler som det generelle publikum. Interventionen er altså potentielt rettet imod de fleste af os på et eller flere tidspunkter af vores liv. Via såkaldt "universelle" design- og formidlingsgreb og et eksistentielt tema som omsorg forsøger vi således at adressere både specifikke og almene behov.[9]

SOSU-uddannelsens respons

På undervisningsområdet kan vi se en markant øgning i antallet af bookede forløb, ikke kun fra SOSU-uddannelsen, men også fra andre uddannelser og arbejdspladser som sygeplejeuddannelsen, pædagoguddannelsen og Diakonissestiftelsen.[10] Responsen på undervisningsforløbene har vist sig at understøtte vores oprindelige målsætninger. Eleverne udtalte bl.a., at undervisningsforløbet og interventionen "skaber et rum for fællesskab blandt os elever. Vi får et refleksionsrum og får talt sammen. Her kan vi tale om de svære ting." Én påpegede, at "det giver mening direkte ind i vores hverdag på uddannelsen", og mange fremhævede lydsporene, hvor elever og undervisere fra SOSU går tæt på værkerne. En underviser påpegede den signalværdi, der ligger i, at et museum som SMK forholder sig til og skaber noget sammen med en så samfundsrelevant, men samtidig underkendt uddannelse.

De øvrige gæsters oplevelser

I december 2025 bestilte SMK en publikumsundersøgelse af det uafhængige bureau Maples, som undersøgte, hvordan det omsorgsperspektiv og formidlingsgreb, vi har tilføjet i salen, påvirkede de såkaldt almindelige gæsters oplevelse. Resultatet var på én gang overraskende, opløftende og nedslående: Mange havde slet ikke bemærket eller tænkt over interventionen. Men når de blev gjort opmærksomme på projektet, var alle særdeles positive og syntes, der burde være en endnu tydeligere kommunikation om tiltaget. De ønskede, at flere sale skulle kurateres i samarbejde med mennesker med andre faglige baggrunde og erfaringer, der kan give vigtige tematiske indgange til kunstværkerne. Flere pegede dog på, at interventionen var ganske kompleks, at der var mange lag og formater, og at SOSU'ernes faglige virkelighed ikke fremstod tydeligt nok.

Evaluerende blik

SMK og SOSU H indgik et strategisk partnerskab for at styrke vores respektive evner til at drage omsorg – noget, der er afgørende for begge vores institutioner og professioner: SOSU H med sin viden om omsorg for mennesker, SMK med vores viden om omsorg for kunstværker og deres møder med besøgende. Desuden tog vi afsæt i den præmis og antagelse, at alle borgere vil møde SOSU-medarbejdere flere gange i løbet af deres liv, og at alle borgere vil kunne genkende omsorg som tema og motiv i museets kunst.

Med fokus på tænkningen i universelt design har vi gennem samarbejdet imødekommet behovene hos en underrepræsenteret målgruppe på SMK – mennesker med erhvervsfaglig uddannelsesbaggrund – og samtidig taget et eksistentielt emne op, som vil vække genklang blandt alle publikumsgrupper.

Resultatet er gensidigt berigende. Vi integrerer lærende møder med kunsten og museet i uddannelsen til omsorgsprofessionerne. Og samtidig får vi på SMK mulighed for at lære af SOSU-elevernes og deres underviseres faglige perspektiver på værker og områder i museets faste samlinger, hvilket giver stof til at aktualisere dem på nye måder.

Ud over at styrke den dialogiske praksis konkret i museets undervisningsarbejde såvel som vores kuratoriske arbejde, rejser partnerskabet med SOSU også det klassiske spørgsmål om kunstens instrumentalisering, fordi vi arbejder med tematisk vinklede læsninger, der ovenikøbet griber ind i rummet. En balance, der altid må søges afstemt, men som nok også altid vil tippe for nogle gæster og fagfolk.

Perspektiver

Så hvor bevæger omsorgen os hen? Projektet har åbenbaret et stort potentiale, som vi nu tager med os videre i arbejdet med nyophængningen af hele museets samling.

SMK er i de kommende år engageret i at skabe nye udstillinger af museets samlinger med bæredygtighed og dynamik som omdrejningspunkt. Bæredygtighed forstået på flere måder: klimatisk, økonomisk og socialt med fokus på en klogere ressourcestyring, stærkere repræsentation af hele befolkningen, større transparens omkring den viden og de udsagn, museet udkommer med, og en større tilgængelighed. Og dynamik forstået som en fleksibilitet og en situeret praksis, der medtænker forskellige gæsters behov og andre stemmer end vores egne.

Med udgangspunkt i universelt design er vi optaget af at indgå partnerskaber med mennesker og organisationer, der sammen med os kan identificere centrale



[4] Undervisning af SOSU-elever i Omsorgssalen på SMK. Foto: Merete Sanderhoff, SMK.

temaer, som er afgørende for dem og eksistentielt betydningsfulde for os alle, og som kan tjene som et strategisk formidlingsgreb i vores kuratoriske proces.

Den tværfaglige metode, vi har testet i samarbejdet med SOSU H, vil informere og inspirere vores videre arbejde. Vi eksperimenterer i øjeblikket med, hvordan nyophængningen kan være vært for forskellige partnerskaber og lade os samskabe på måder, der får flere nuancer og betydninger i spil for og med flere forskellige.

Det er ikke en ambition, vi er alene om. SMK har i 2026 etableret netværket *Nordic Commons* sammen med nationalgallerierne i de øvrige nordiske lande, som har beslægtede publikumsprofiler og deraf følgende strategier til at skabe større fodfæste hos borgere med forskellige forudsætninger og kompetencer. Sammen skal netværket undersøge erfaringer fra samskabelsesprojekter med brugere, vi sjældent formår at involvere, kurateret som interventioner i samlingerne i de respektive museer, og med en eksistentiel relevans for det brede publikum.

Er det en vej til at udvikle en stærkere repræsentation og leve op til forventningen om at blive mere mangfoldige, mere bæredygtige og mere dynamiske? Det håber vi. Men hvornår er vores nordiske identiteter som velfærdsstatens offentlige, demokratiske dannelsesinstitutioner en hjælp, og hvornår er de en bias, fordi vi måske overser de koder, som også hersker her? Spørgsmål som disse bliver afgørende at få svar på for at opretholde en legitimitet i samfundet og udvikle os kritisk og kontekstfølsomt med omverdenen – og de mere eller mindre omsorgsfulde processer, der former den.

LITTERATUR OG REFERENCER

Link til omsorgsprojektet: https://smk.dk/omsorg

Bernhardt, N. og L. Sattrup. 2024. "At begribe og blive grebet af kunst". Skoletjenesten.dk.

Bernhardt, N. og L. Esbjørn. 2020. "Praksisrefleksioner om dialogbaseret undervisning og kunst". I *Dialogisk pædagogik, kreativitet og læring,* red. Dysthe, Ness & Kirkegaard. Aarhus: Klim.

Dysthe, O., N. Bernhardt og L. Esbjørn. 2012 (samt e-bog i 2025 med nye introduktioner til tre kapitler). *Dialogbaseret undervisning: Kunstmuseet som læringsrum.* Skoletjenesten og Fakbogforlaget.

Engen, L. og B. Christensen-Scheel, red. 2022. *Et kunstmuseum i endring?: Nye formidlingspraksiser i Norden*. Trondheim: Museumsforlaget.

Johansen, M.B. 2018. "Kunsten som modstand – ansatser til en uafgørlighedspædagogik". I *Æstetik og pædagogik,* red. M.B. Johansen, 237-258. København: Akademisk Forlag.

Rung, Mette Houlberg og Louise Springborg. 2019. "Deltagelse som forstyrrelse og forandring". I *Kunst, kultur og deltagelse*, red. Eriksson, Rung og Sørensen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Sternfeld, Nora. 2022. *I det postrepræsentative museum*. Kunsten som forum. København: Billedkunstskolernes Forlag.

NOTER

1. Relationel æstetik betegner en kunstretning, som aktivt løfter kunsten ud af kunstinstitutionen og det private og ind i samfundets sociale områder med deres mellemmenneskelige relationer, fx byen, arbejdspladsen, virksomheden. Retningens manifest er Nicolas Bourriauds bog *Relationel Æstetik*, 1998.
2. Begrebet *educational turn* dækker over en bevægelse i samtidskunsten, som har været udbredt siden anden halvdel af 1990'erne, hvor forskellige former for uddannelsesstrukturer, alternative pædagogiske metoder og programmer er opstået i og som kuratoriske og kunstneriske praksisser.
3. Fra 2006-25 var ULK (unges laboratorier for kunst) en vigtig del af museets formidlingsstrategi. De involverede unge udviklede alternative formater i tætte partnerskaber med eksterne aktører som Headspace og Ungdommens Folkemøde, eller bidrog til kurateringen af særudstillinger som *Carl Bloch – forført*. Andre samskabelsesprojekter har haft karakter af delt værtskab: *Bydelsmødre* har overtaget scenen og holdt omvisninger i museets særudstillinger. I samarbejde med københavnske sprogskoler etablerede vi museets *OrdVærkSted*, hvor kursister har været del af et mindre ansættelsesprogram, *SMK Ansat*, og her udviklet formidling til andre gæster. I bogen *Museums, Immigrants and Social Justice* (Routledge 2017) undersøger forsker ved University of Kent, Sophia Labadi, museets samarbejde med sprogskoler. Endelig har projektet *Recovery Mentorer,* tilknyttet Center for Kunst og Mental Sundhed, udviklet og afholdt omvisninger for mennesker med levet erfaring fra psykiatrien (se Rung & Springborg 2019).
4. SMK Connect - Hvor kunst og undervisning mødes. https://connect.smk.dk/
5. Udfoldes i kapitlet "Kunst som modstand – ansatser til en uafgørlighedspædagogik" i Johansen, M.B. (red.) *Æstetik og pædagogik*. 2018.
6. Sternfeld argumenterer for det parainstitutionelle som en ønskværdig position, der fremmer dannelsesprocesser og kollektivitet, ikke i modstand til (*kontra*) museet, men *para* museet – i afvigelse fra, ved siden af, langs museet, "som på samme tid insisterer på kritikalitet og fremmer former for gentilegnelse".
7. Caring for Audiences - Nasjonalmuseet. https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/nasjonalmuseet/arrangementer/2025/11/caring-for-audiences-shifting-paradigms-in-art-museums-around-the-world/
8. Uddrag af lydspor med Silas Snebang Møller, elev på SOSU H i København.
9. Universelt design er et mindset og en metode, der kan bruges strategisk til at mindske afstande, både fysisk, mentalt og socialt, mellem mennesker med forskellige behov. Med universelt design tilgodeser man specifikke behov for nogle få mennesker, som samtidig gavner mange andre. Læs om principperne bag hos fx Bevicafonden og Rumsans.
10. Vi har siden projektets start i sommeren 2024 haft 1.215 SOSU-elever på besøg, fordelt på 875, som deltog i undervisningsforløb, og 340 på egen hånd. Vi har holdt workshops for 150 SOSU-undervisere på SOSU H. Vores materiale på SMK Connect bliver brugt ude på uddannelserne, og de kommer med hold på op til 90 elever på SMK og gør selv brug af det udviklede undervisningsmateriale.

ØMHEDSAKTIVISTISK MANIFEST

Af Anna Rieder, Sidsel Welden, Sebastian Nathan, Melanie Kitti, Ida Bencke, Dea Antonsen & Birgit Bundesen



Ømhedsaktivistisk manifest

I.

Ømhedsaktivisme er at forsøge at skabe ny plads til alle typer af kroppe og sind. At bygge et sted at tale fra selvom man er fysisk eller psykisk begrænset i at råbe.

Ømhedsaktivisme laver nye ventiler til følelserne. Det er ømhedsaktivisme at lave nye kanaler for vrede, sorg, desperation, frustration. Ømhedsaktivisme er ikke en modstand mod demonstrationer, råb, fysisk mobilisering, men en udvidelse af protestens metoder.

Ømhedsaktivisme er at være trætte, bange, sorgfulde sammen. At samle sig omkring disse følelser. Skabe og holde rum for hinandens hvile og trøst. At insistere på udmattelsens, angstens, sorgens politiske dimensioner og potentialer.

Ømhedsaktivisme er et forsøg at på genforhandle ideer omkring sygdom, aktivisme, kunst og helbredelse. Hvordan organisere sig, hvordan yde systemet modstand og arbejde kreativt, når man har svært ved at komme ud af sengen?

Vi er alle sårbare. Dette er et præmis, men vi lever i et samfund, der gør det skamfuldt at bede om hjælp. Når ømheden bliver almen, kan vi fjerne skammen om at bede om noget, om at bede om penge, støtte, omsorg, mere tid, bedre behandling.

At komme fra et ressourcefattigt sted er knyttet til skam, til forsøget på at skjule det.

Jo mere udsat og syg man er, desto sværere kan det være at få folks sympati.

Man kan være så syg og ude af stand til at deltage i samfundet at systemet stopper med at se på en, som om man er værdig til hjælp. For at modtage hjælp, støtte, penge, kærlighed fra systemet skal man helst opholde sig i den hvide middelklasse. Det er det sted, hvorfra systemet kan spejle og forstå sig selv. Os, der ikke er fra middelklassen må bruge tid på at assimilere os, hvis vi vil mærke at ømheden og omsorgen også er til os, at vi er den værdig.

II.

Øm har ifølge den store danske ordbog to betydninger.

1. "følelse af kærlighed, hengivenhed el. lign., ofte udtrykt ved en trang til at beskytte, hjælpe eller at kærtegne". Ord i nærheden: engagement, betænksomhed, kærlighed, omsorgsfuldhed

2. "let smerte". Ord i nærheden: underlig følelse i kroppen, værk, murren

Er det at føle ømhed eller det at ømme sig udtryk for svaghed? Er det et udtryk for at man ikke kan klare mosten, at ens krop ikke er disciplineret ind i den ønskede smertefri produktivitet, som dette samfund fungerer på?
Moderniteten har givet os muligheden for komfortable liv, vi har selv givet os rettighederne til den uhæmmede grådighed, der kræver et stort og varieret udvalg i supermarkederne, vi har også brug for biler, vaskemaskiner, opvaskemaskine, rengøringshjælp, skærme, det er en menneskeret for os borgere i den vestlige verden at have pæne og prydelige hjem.

Vi afleverer vores børn i institutioner for at tjene nok til at give dem de gode liv de har fortjent, vi hænger i med neglene for at få hverdagens entreprise til at give overskud.

Vi står på toppen af en kolonialhistories vold, vi pakker vores chokolade og kaffe ind i pænt papir, kører en ekstra mil for at købe det ekstra lækre, det har vi fortjent tænker vi, fordi vi løber så hurtigt, arbejder så hårdt, ofrer så meget, det er det vi tænker imens vi skyller de røde bøffer ned med naturvin.

Skovene brænder, havene flyder over af alt det raseri vi gemmer på. Mit tomme hul står og gaber, jeg fylder noget derned, prøver at glemme det, men indimellem melder den sig, den glubende tomhed, den retfærdiggør rovdriften på os selv, vores nervesystemer, vores kroppe, vores relationer, vores klima, vi udmatter det hele.

Den vestlige historie er historien om den handlende helt, hans mod hyldes og hans vrede er legendarisk. Vi ser ham stadig reproduceret som den ensomme helt der kommer og rydder op. Hans spyd dræber, drager og frelser prinsesser der venter i tårnene.

ANNA RIEDER, SIDSEL WELDEN, SEBASTIAN NATHAN,
MELANIE KITTI, IDA BENCKE, DEA ANTONSEN OG BIRGIT BUNDESEN

De mindre heldige kvinder i landsbyerne bliver bare derhjemme. Der venter dem ikke noget kongerige eller konfetti, de samler deres korn og bær, bærer deres børn, væver, mødes, kæmper, drømmer.

Vi kigger os over skulderen for vi har alle taget noget fra nogen, nogen der har mindre, vi har givet fattige børn, der farver vores lækre tøj hudkræft, fordi vi ikke vil betale for meget for det, vi har lemlæstet deres forældre der kaster sig ud i selvmordskaskader på de store fabrikker der producerer vores telefoner og tablets, der jo for pokker er en menneskeret for os i den vestlige verden, vi har brug for dem, vores nervesystemer er wired up sådan. Vi kan mærke når vi er for længe væk fra skærmene, det sætter sig som en uro i begæret, vækker den glubende rumsterende tomhed. Vi bliver også nødt til at gøre vores børn afhængige, så de kan sidde i denne parallelverden sammen med os.

III.

Ømhed er et ønske om at unde alle lige meget, uanset hvor vi kommer fra.

Hvorfor skal man straffes for at være psykisk syg?

På de psykiatriske afdelinger siger man: 'Det her er ikke et hotel'.

Men hvad hvis man som psykisk syg rent faktisk kom til et ømhedshotel, hvor man kunne få omsorg i form af terapi, afrusning, en god seng, god og sund mad, bevægelse, kundskab, hjælp til at rydde op i økonomi, hjælp til at finde tryg bolig, kontakt med andre mennesker, berøring, massage, et kram, alt efter hvad man kunne tåle af berøring, en sauna, et godt bad, en god film eller en god bog at drømme sig væk i.

Dem, der søger hjælp mangler omsorg. Har manglet omsorg i barndommen, mangler omsorg i deres voksne liv.

Ville det være helt galt at kunne komme et sted hen for at tanke op for at kunne klare sig bedre ude i denne her verden, som er ved at falde sammen?

IIII.

Ømhedsaktivisme er at stille spørgsmålet: hvad er omsorgen værd? Hvad er omsorgens økonomi?

Ømhedsaktivisme er at bedrive modstand mod et system, der efterlader de syge, de sårbare, de udsatte til sig selv, i randen af et samfund i konstant overproduktion, et samfund, der har mistet evnen til at forestille sig en mening og et mål, der ikke knytter sig til vækst. Et samfund bygget op omkring personlig og planetær udmattelse.

Hvad ville konsekvenserne for at sådan samfund være, hvis vi tog ømheden, omsorgen, hvilen alvorligt? Ikke som en lappeløsning, ikke som en måde at 'komme op på hesten igen', men som et kald på langsommelighed og fællesskab, et løfte om at læne sig ind i blødere former for samfund og liv?

IIIII.

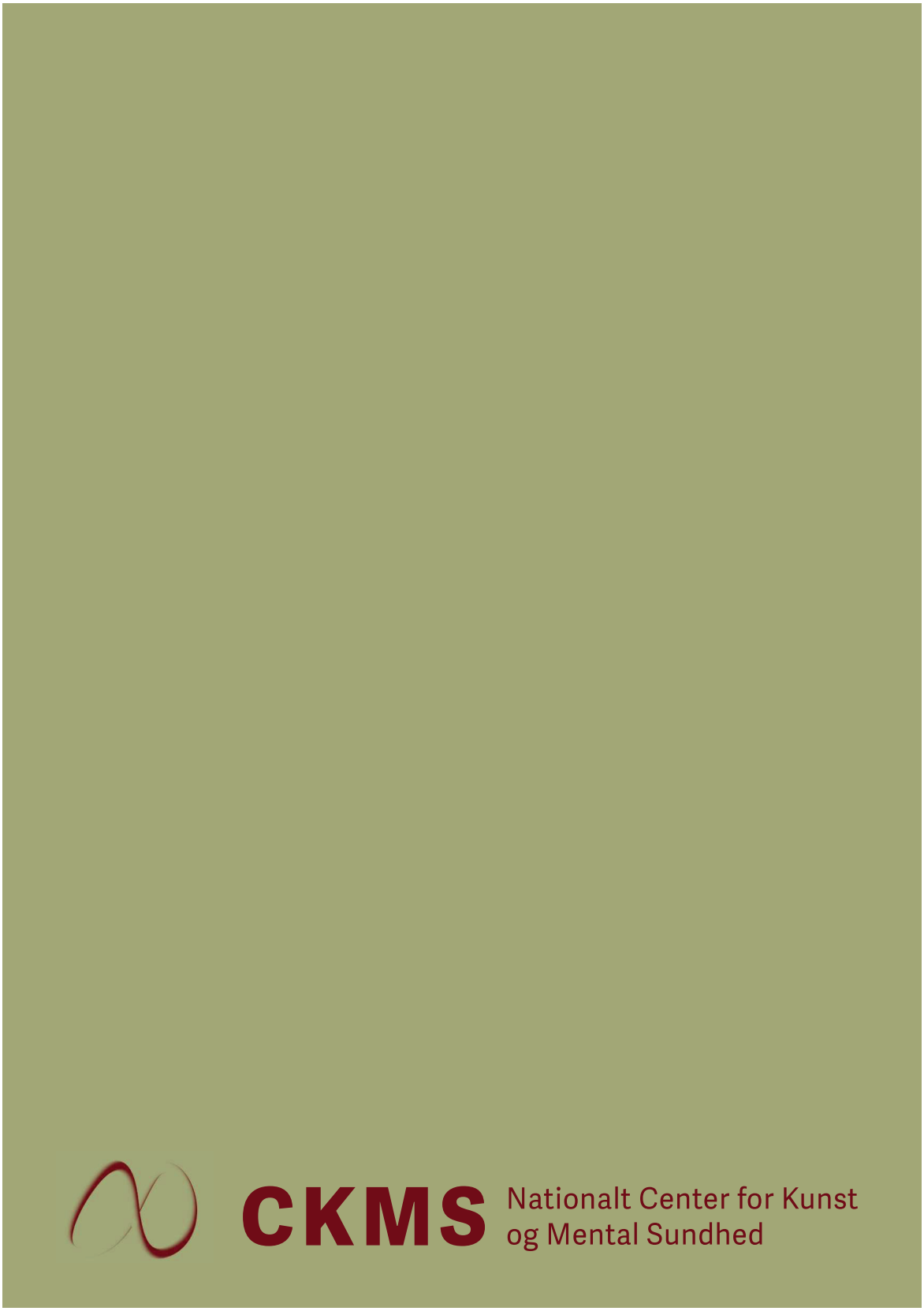
Vi må tro på muligheden for noget andet.

Ømheden forbinder os, det der gjorde én øm, flytter sig over i den anden, så er vi to, så er vi mange.
Øm er man ikke alene.

Vi må tro på den forbindelse, at vi er sammen i verden. Vi må tro på solnedgange, nye sange. vi må lade os bevæge og ryste af dem.

at stå op, tage sin rustning på, at gå ud i verden, se bladene falde på en måde, der gør at alting åbner sig. en sommerfugl i metroen. lad os tale sammen.

at åbne sit bryst for fuglene. de kommer med kviste, bygger rede i brystkassens hule rum. bære sig selv og hinanden. vende håndfladerne mod himlen. åbne panden for lyset. kalde ting ved deres navn.


CKMS
Nationalt Center for Kunst
og Mental Sundhed

Bidragydere

ALBERTE WEIHRAUCH ABRAHAMSEN er MA i Contemporary Art Theory fra Goldsmiths University of London. Hun er kurator og kunstformidler og tidligere udstillingsassistent på ARKEN Museum for Samtidskunst.

AMALIE SCHJØTT-WIETH er konservator på Medicinsk Museion. Hun arbejder med museets samlinger med særligt fokus på genstandsformidling i *Appendix*.

ANE SIGNE GREEN er kurator på Medicinsk Museion, hvor hun arbejder med program- og publikumsudvikling.

ANNE KØLBÆK IVERSEN, ph.d., er forsker, kurator, redaktør og skribent baseret i København. Bidraget til nærværende nummer udspringer af postdoc-projektet *Crip Time: Art of Impairment, Withdrawal, and Impatience*, tilknyttet Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet og O – Overgaden – Institut for Samtidskunst og støttet af Ny Carlsbergfondet. Projektet løber fra 2024 til 2027.

ANNE THOMASEN (hun/hende) er kurator, redaktør og skribent baseret i København. Hun undersøger i sin praksis kontekster gennem feministiske, queer og dekoloniale perspektiver med en særlig interesse for krydsfeltet mellem kunst, socialvidenskab og institutionel forandring. Thomasen arbejder i dag som Kurator for Nye Formater ved Malmö Konstmuseum, hvor projektet *Through Our Dialogue (TOD)* tager afsæt.

EMILIE LYKKEGAARD SCHMIDT er lydkunstner og cand.it. i audiodesign fra Aarhus Universitet. Hendes praksis undersøger særligt temaer som omsorg, tålmodig lytning, og hvordan mennesket lytter i en krisetid. Denne praksis er rodfæstet i en kunstnerisk aktivisme, bl.a. gennem samarbejder med Danmarks Naturfredningsforening, lokale grønne aktører og ungdomsbevægelsen FLOR.

HILDE ØSTERGAARD er kurator og kunstformidler på SMK og har været en del af museet siden 2021. Hun er medkurator på særudstillinger og nye ophængninger af samlingen og arbejder ofte med kreative og deltagelsesbaserede læringstilbud samt samtidskunstneriske fortællinger. Hilde Østergaard har en bachelor i kunsthistorie og en diplomuddannelse i kulturelt lederskab. Hun er særligt optaget af de steder, hvor undervisning, forskning og kuratering krydser hinanden.

IDA LODSGAARD. Cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet med specialet *En Jordbunden Praksis: Kunstens potentiale til at regenerere jordlige relationer* (2024). Kunstformidler, Copenhagen Contemporary.

JOACHIM AAGAARD FRIIS arbejder som forsker, skribent og kurator. Han har en kandidatgrad i kunsthistorie fra Københavns Universitet og en ph.d. i kuratorisk praksis fra Universitetet i Agder, Norge. I sit ph.d.-projekt *Embracing Ambivalence in Art-Work* (2025) udviklede han en økologisk tilgang til kuratering med fokus på ambivalente arbejdsstrukturer og prekære betingelser for bæredygtig kunstnerisk produktion.

MADS HILBERT (f. 1993) er uddannet fra Det Fynske Kunstakademi med en MFA. Det kunstneriske bidrag består af udvalgte skitser og papirværker, der kredser sig om intimitet, seksualitet samt omsorg.

MAJA BAK HERRIE er adjunkt i æstetik og kultur på Aarhus Universitet. Hun arbejder ud fra et æstetik-, medie- og vidensteoretisk perspektiv med emner som computationel billeddannelse, synsteknologier, fotografi og kunstnerisk forskning. Hun er desuden redaktør (sammen med Tobias Dias) af *The Nordic Journal of Aesthetics*.

MAJ ØRSKOV er adjunkt i æstetik og kultur på Aarhus Universitet. Hun arbejder med samtidskunst, primært fra SWANA-regionen, og især i krydsfelter mellem dekolonial og feministisk teori, globale sociopolitiske bevægelser, æstetisk analyse og eksperimentelle forskningsmetoder. Hun co-leder *Center for Research in Artistic Practices under Contemporary Conditions* med Jacob Lund og Tobias Dias.

MARIA NØRHOLM RAMOUK har en MFA og Minor i Kunst, Skrift og Forskning fra Det Kgl. Danske Kunstakademis Billedkunstskoler (2013–19). Hendes praksis er funderet i hendes marokkansk-danske arv, position og ansvar. Hun undersøger relationer mellem socioøkonomiske kontekster, sociokulturel arv, researchtilgange og diasporiske narrativer. Hendes arbejde er funderet i Indigenous Research Methodologies.

MARIE INGE MALBERG er cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet. Hun arbejder i krydsfeltet mellem kunst, mad og bæredygtighed, både som kurator med fokus på spiselige kunstværker, publikumsinddragelse og økokritiske praksisser. Derudover arbejder hun med kommunikation inden for miljøområdet.

MARIE VINTHER er uddannet cand.mag i Kunsthistorie fra Københavns Universitet (2022). Hun har bl.a. arbejdet som freelance kurator og kuratorisk assistent på Museet for Samtidskunst Roskilde, herunder med en række udstillinger på det tidligere psykiatriske hospital Sct. Hans.

MARTIN GRÜNFELD er ph.d. i filosofi fra University College Dublin. Igennem sig arbejde som adjunkt og kurator på Medicinsk Museion (2018-2023) og efterfølgende som adjunkt i kunstbaseret videnskabsformidling på Københavns Universitet (2023-2026) har han bl.a. beskæftiget sig med biokunst, omsorg, metabolisme og mere-end-menneskelige sammenviklinger.

MATHILDE HELNÆS er cand.mag. i kunsthistorie fra Aarhus Universitet. Siden 2018 har hun arbejdet som museumsinspektør på Sorø Kunstmuseum, hvor hun bl.a. har kurateret udstillingsserien *Naturen Taler* (2021-2023) om kommunikation med og i naturen gennem værker af danske og internationale samtidskunstnere.

MATHILDE TAMS JENSEN er cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet med specialet *En Jordbunden Praksis: Kunstens potentiale til at regenerere jordlige relationer* (2024). Studio Manager, Studio Ann Lislegaard.

MATILDE LU ETTRUP har en praksisbaseret kandidatuddannelse fra Malmö Universitet i Kultur og Forandring og har siden specialiseret sig gennem fagene *Art and Politics* og *Health and Contemporary Art* på HDK-Valand i Göteborg. Her har hun arbejdet med, hvilke muligheder og rum samtidskunsten kan skabe for at undersøge og gentænke relationer mellem krop, sygdom og samfund. Matilde arbejder i dag på Museet for Samtidskunst Roskilde som kuratorisk- og formidlings-assistent.

MERETE SANDERHOFF arbejder med strategisk udvikling og forankring af digital museumspraksis. Hun har siden 2007 været med til at udvikle SMK's digitale infrastruktur for aktiv brug af samlingen og er medlem af museets digitale styregruppe. Hun er mag. art. i kunsthistorie fra Aarhus Universitet (2005) og har udgivet flere debatbøger om kunstens og kulturens rolle i samfundsdebatten. PURE: https://pure.kb.dk/da/persons/merete-sanderhoff.

NANA BERNHARDT er leder af skoleprogrammerne på SMK. Hun er medforfatter til bogen *Dialogbaseret undervisning: Kunstmuseet som læringsrum*, har kurateret børneudstillinger og er en del af teamet bag den kommende præsentation af samlingen på SMK. Nana Bernhardt er mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet. PURE: https://pure.kb.dk/da/persons/nana-bernhardt.

DET ØMHEDSAKTIVISTISKE MANIFEST er skrevet af en gruppe kunstnere, forfattere, kuratorer og en psykiater: Anna Rieder, Sidsel Welden, Sebastian Nathan, Melanie Kitti, Ida Bencke, Dea Antonsen og Birgit Bundesen. Manifestet udspringer af et fælles arbejde med kunstneriske grupper, udstillinger og samtaler om, hvordan verden kan forandres gennem andre former for aktivisme end den vrede, voldelige og binære der skaber in- og outgroups. Arbejdet undersøger spørgsmål som: hvordan kan mennesker deltage i samfundsforandring, hvis de ikke har mulighed for at råbe højt, demonstrere eller indgå i den offentlige debat på de gængse præmisser? Ømhedsaktivisme foreslår ømhed som et aktivistisk greb. Fokus rettes mod det mellemmenneskelige, mod omsorg, sårbarhed og forbindelser mellem mennesker. Manifestet undersøger muligheden for politisk handling gennem den venlige gestus, viljen til at blive i det vanskelige møde og troen på kunsten som et sted, der kan bære og udfolde disse former for fællesskab og modstand. Det skal ikke forveksles med svaghed eller fejhed, men kræver sin egen form for styrke og mod.