

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 5 / 2012



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

5 At fiske kranier og ben ud

Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research
Anmeldt af Ann-Sofie Nielsen Gremaud

12 Katalogofili, katalogitis eller katalogofobi?

Himmelgåder: Dansk kunst og astronomi 1780-2010
Anmeldt af Hans Dam Christensen

25 Warhol & Basquiat

Warhol & Basquiat
Anmeldt af Peter van der Meijden

35 Om Naturen & Kunsten

John Erichsen og Luise Skak-Nielsen, *Naturen & kunsten - landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830*
Anmeldt af Margrethe Floryan

40 Kuratering af samtidskunst

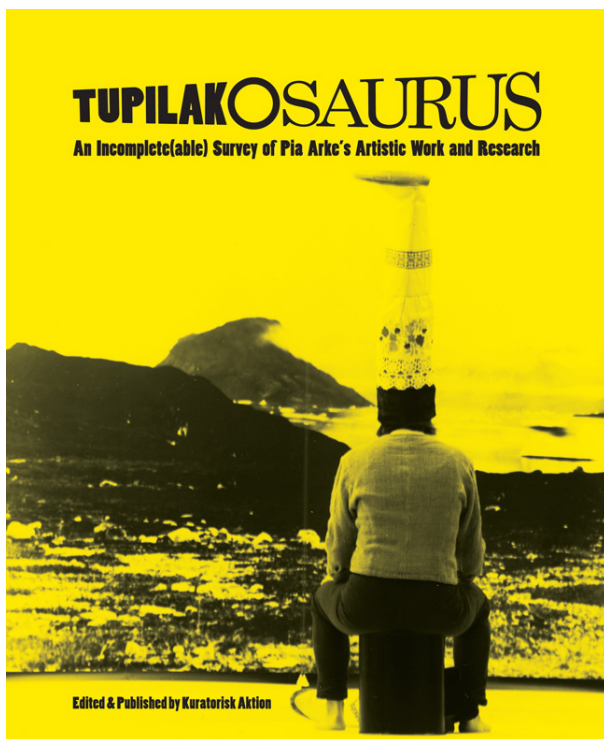
Kuratering af samtidskunst
Anmeldt af Jens Tang Kristensen

Farvel til kataloget?

Et forslag til lov om ændring af museumsloven er aktuelt under behandling i Folketinget. En af forudsætningerne for forslaget er et ønske om at styrke museernes forskningsindsats. Reaktionen på det konkrete forslag har været af blandet karakter, ikke mindst har høringsparterne peget på en række potentielle problemer angående finansiering af fremtidig forskning. Forslaget giver dog også anledning til at overveje, hvad der er god og dårlig kunsthistorisk forskning? Hvordan forskningen finder sted, og hvordan resultaterne af forskningen gøres tilgængelige?

Hvad angår det sidstnævnte, har kataloget traditionelt været en populær måde af dokumentere og formidle kunsthistorisk forskning på, skønt ikke uden indbyggede problemer. KUNSTHISTORISK BOGLISTE har tidligere lagt sider til en diskussion af det ræsonnerede katalog som form (#3) og fortsætter i dette nummer, hvor Hans Dam Christensen spørger, om der i den danske museums-verden ligefrem har bredt sig en katalog-syge, en *katalogitis*? For kunsthistorie kan netop antage mange former, hvilket dette nummers øvrige boganmeldelser bevidner. Læs med og bedøm selv.

Redaktionen



Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research. Redaktion: Kuratorisk Aktion. København: Kuratorisk Aktion, 2012. 398 sider.

At fiske kranier og ben ud

*Et åbent monument, der udfordrer historieskrivningens
tavse konsensus*

.....

Af Ann-Sofie Nielsen Gremaud, ph.d. visuel kultur

.....

Så er den her endelig, Kuratorisk Aktions forsøg på en kommenteret oversigt over den dansk-grønlandske kunstner Pia Arkes (1958-2007) værker. Og at der aldrig kan blive tale om andet end et forsøg, er en central tematik i dette store og imponerende værk.

At tage historien personligt

”At fiske kranier og ben ud” er Pia Arkes egen metafor for det, som lægges frem, det, som kan fremkalde erindringer og glemsel, ligge hulter til bulter, danne mønstre, minde om folk og steder og lyse hvidt og gråt som billederne fra Arkes hul-

kamera. Denne tilgang har kendetegnet Arkes praksis, men også den måde hvorpå forfatterne Frederikke Hansen og Tone Olaf Nielsen (tilsammen *Kuratorisk Aktion*) har behandlet kunstnerens mange hel- og halvfærdige værker. Bogen fremstår som en indbydende, men samtidig også ærefrygtindgydende bedrift begået af *Kuratorisk Aktion*, og læseren fornemmer forfatterens dybe beundring og respekt for Arkes oeuvre hele vejen igennem det monumentale værk. Såvel de to hovedforfattere som de mange bidragydere formår at bibeholde den åbenhed og nysgerrighed, som har

været omdrejningspunkt for Arkes bemærkelsesværdige praksis.

Pia Arke, der blev født i 1958 og døde i 2007, havde en grønlandsk mor og dansk far, og tilbragte sit liv i både Grønland og Danmark. Hendes baggrund og position som det, hun selv har kaldt "både og eller hverken eller" i relation til de to lande, har været udgangspunktet for hendes kunst. Arke blev uddannet fra Kunstakademiet i København i 1995 med afgangsskriftet *Etnoæstetik*, som særligt efter udgivelsen i tidsskriftet ARK var med til at sætte gang i diskussionen af postkoloniale aspekter i dansk historie. Som udfordrer af den sejlivede tavse konsensus, som synes at eksistere imellem Grønland og Danmark, om at ikke at tage livtag med fortidens og nutidens problematikker, samt i kraft af sin insisteren på at udforske hybridpositionen, var Pia Arke en unik og vigtig kunstner.

Det nyligt udkomne 398 sider lange illustrerede oversigtsværk, som er konklusionen på et årelangt arbejde med og kuratering af Arkes værker,

består af en lang række optryk af Arkes værker, en dvd med udvalgte videoværker fra 1996-2005 samt en introduktion, samt af fem hovedkapitler med engelsksprogede tekster om Arkes kunst. I introduktionen af *Kuratorisk Aktion* placeres Arkes værker i krydsfeltet imellem det nationale og det personlige. De mange simultane niveauer i værkerne, fra imperialismen og den neokolonialistiske verdensorden som overordnet ramme til den fælles dansk-grønlandske kolonihistorie til det personlige niveau for erindring, glemsel og kropslige traumer, som giver Arkes værker universel relevans, skitseres her for læsere, som ikke kender kunstneren. I introduktionen præsenterer forfatterne deres tilgang til værkerne som værende præget af sammenstillinger, interventioner og krydsninger af private og videnskabelige arkiver. Det er et formuleret mål at bidrage med en samling, som kan fungere som grundlag for en fuld påskønnelse af kunstnerens betydning. Det er denne anmelders overbevisning, at arbejdet i høj grad har båret frugt og vil kunne afføde

flere nødvendige diskussioner på et gennearbejdet, oplyst og engagerende grundlag.

Termen *tupilakosaurus* er hentet fra palæontologien, men approprieret og omskabt af Arke i en installation fra 1999. Sammensat af *tupilak* (et grønlandsk monster) og det græske suffix *saurus* tematiserer ordet en hybridposition imellem en mytisk og videnskabelig forståelsesmodus. Visse tekster i bogen sås også i en tidligere udgivelse af samme navn, som fungerede som tresproget udstillingstekst i forbindelse med en omfattende udstilling i Danmark, Grønland og Sverige i 2010. Det første hovedafsnit i den aktuelle udgivelse *Exhibition* handler netop om arbejdet med denne første retrospektive udstilling. Det følgende hovedafsnit *Facsimile* indeholder arkivmateriale bestående af forskellige fragmenter, værker, fotos og breve, efterladt af Arke.

Redaktørerne lader i det tredje hovedafsnit *Analysis* forskellige stemmer komme til orde i form af en

række artikler fra forskellige faglige perspektiver af blandt andre Irit Rogoff, Kirsten Thisted, Mette Sandbye og Lars Kiel Bertelsen. Hovedafsnittet *Context* består af et engelsk genoptryk af Arkes *Ethnoæstetik* (Ethno-aesthetics) og en tekst af Erik Gant om den dansk-grønlandske relation. Det femte og sidste hovedafsnit *Data* indeholder en bibliografi og udstillingsoversigt samt information om bidragyderne. Den omfattende samling kalder redaktørerne selv med rette "incomplete(able)", men bogen er en understregning af Arkes værkers vigtighed for den dekolonialisering, som sker igennem historiefortolkning og potentialet i en ikke-binær identitetsforståelse.

Relationen imellem det personlige og det geopolitiske

Det første underafsnit *pushing history around* er en revideret udstillingstekst fra den ovennævnte retrospektive udstilling kurateret af *Kuratorisk Aktion* blandt andet som bemærkelsesværdige interventioner i de etnografiske udstillinger på nationalmuseerne i Danmark og

Grønland. I dette afsnit er der fokus på Arkes interessere for den lille (mod)histories relation til den store historie. Hendes praksis beskrives som en skubben og masen med genstande og historier, som med kunstnerens egne ord tages personligt. Arkes værker var ofte kombinationer af egne fotografier og undersøgelser af eksisterende fotosamlinger med et fokus på krop, erindring og rødder. Forfatterne påpeger her, at Arkes ofte humoristiske opgør med vestlige billeder af Grønland og grønlandere, samt hendes insistensen på at blande personlige og globale spørgsmål, langt fra altid har været populært, og at Arke ikke har været meget eksponeret i Danmark før de seneste par år. Her kan det tilføjes, at den stigende opmærksomhed i høj grad er forfatterernes fortjeneste.

Afsnittet er også en refleksion over den kuratoriske vægtning af polyfoni, hvormed man søgte at efterligne kunstnerens egen tilgang. Mere end 100 værker som tematiserer geopolitik, etnografi, krop, køn, erindring, glemsel, steder, kortlægning, iden-

titet, historiografi og hybriditet blev på udstillingen inddelt i ni sektioner med titler hentet fra værkerne. De følgende hovedafsnit udgøres af tekster og katalog over værker fra de ni sektioner. Vanen tro drager *Kuratorik Aktion* desuden det postkoloniale perspektiv ind i de kuratoriske refleksioner og positionerer sig selv som værende "på den forkerte side" som danske, hvide, akademikere etc.

Kunstnerens tredje position

Afsnittet *Analysis* indeholder diverse essays og papers om forskellige aspekter af Arkes kunst. Lektor i kunsthistorie Lars Kiel Bertelsen (pp. 260-261) beskriver sit møde med Arke i midten af 1990'erne som et skelsættende møde imellem det postkoloniale perspektiv og dansk kunsthistorie. Mødet affødte udgivelsen af *Etnoæstetik* om det, i en etnisk kontekst, hybride subjekt i 1995. Bertelsen fremhæver netop det etnoæstetiske, frem for det postkoloniale, som Arkes centrale dagsorden, idet det muliggjorde en ny diskussion af æstetiske og identitetsmæssigt spørgsmål.

I en længere artikel spørger lektor i minoritetsstudier Kirsten Thisted (pp. 279-292) "What happens when one part in the cultural encounter has the power to define and represent the other? And what happens when we change these conditions?" (Thisted, p. 280). Artiklen beskriver, blandt andet via Arkes videoværk *Arktisk Hysteri* (1996), hendes store betydning i bearbejdelsen af dominerende og udtalte narrativer i det dansk-grønlandske forhold. Thisted diskuterer de forestillinger, som har præget eksterne skildringer af det grønlandske folk, som har været "assumed to be 'lost in translation' between tradition and modernity, always assumed to be victims of modernity rather than producers of it" (Thisted, p. 280). Hun peger samtidig på at Arkes svar ikke kan associeres med den grønlandske nationalisme, men snarere er en dannelse af det tredje rum, Homi Bhabha taler om, hvilket navnet Arke (en modificering af det grønlandske Arqe) er et eksempel på. Hun dekonstruerede således med sin hverken-eller-position traditionelle positioner og relationer.

De fotografier, Thisted analyserer, tematiserer relationen imellem individ og sted - i dette tilfælde arktiske landskaber - og en udfordring af eksisterende konventioner i grønlandsk kunst som Arke også kommenterer i *Etnoæstetik* (1995).

Lektor i Moderne Kultur Mette Sandbye, som har skrevet adskillige tekster om fotografi og repræsentation, bidrager med en artikel (pp. 299-308) om netop fotografi i relation til erindring og sted i Arkes bog *Scoresbysundhistorier* (2003). Bogen indeholder arkivmateriale og fotomontager fra området. Den konstruerede by Scoresbysund eller Ittoqqortoormiit, hvortil en gruppe inuit blev flyttet i 1925, blev løsnin-gen på den dansk-norske strid om Nordøstgrønland. Sandbye diskuterer Scoresbysundhistorier igennem en humangeografisk og visuel antropologisk optik og fremstiller bogen som en genåbning af den undergangstruede bygds kollektive erindring. Artiklen er samtidig en diskussion af den rolle, fotografiet, som et medie associeret med autenti-

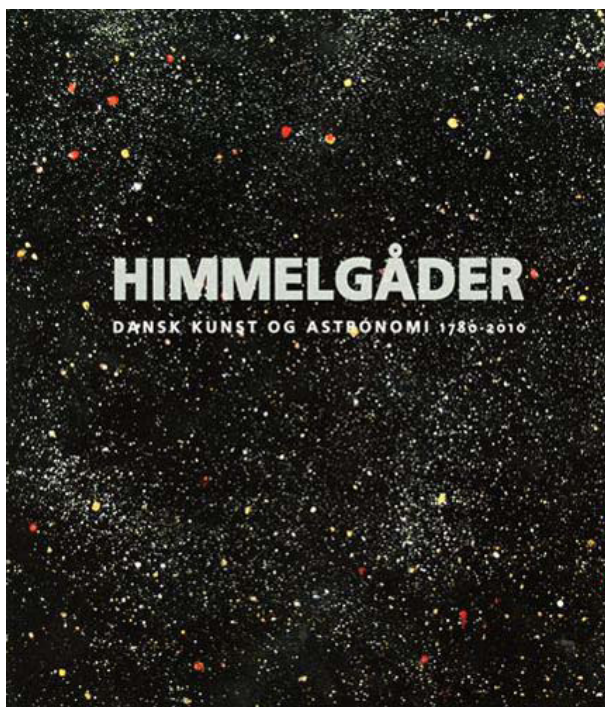
citet og sandhed, men også kortlægning og etnografisk dokumentation, får i samspil med mundtlig tradition og personlig erindring. Sandbye påpeger værkernes potentiale som en rekonceptualisering af fotografiet som sandhedsmedie, idet stedet (Scoresbysund) fremstilles som værende i proces - en proces som fotografierne er med til at definere.

Bogen fremstår alt i alt som et monument over Pia Arkes og *Kuratorisk Aktions* forventninger til fremtidens behandling af fortidens relationer. Og som Arkes værker fremstår denne bog som et nødvendigt og længe akkumuleret brud på tavsheden omkring den fælles (koloni)historie.



Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research indeholder bidrag af:

Pia Arke, Lars Kiel Bertelsen, Tine Bryld, Erik Gant, Søren Jønsson Granat, Mirjam Joensen, Stefan Jonsson, Carsten Juhl, Anders Jørgensen, Mette Jørgensen, Inge Kleivan, Kuratorisk Aktion, Jan-Erik Lundström, Iben Mondrup, Sara Olsvig, Søren Bro Pold, Irit Rogoff, Mette Sandbye, Kirsten Thisted og Finn Thrane.



Himmelgåder: Dansk kunst og astronomi 1780-2010

Udstillingskatalog. Redaktør: Gertrud Hvidberg-Hansen, Gertrud Oelsner, Theis Vallø Madsen, Charlotte Dyrberg Lassen og Charlotte Lund. Odense: Fyns Kunstmuseum/Toreby: Fuglsang Kunstmuseum, 2011. 217 sider.

Katalogofili, katalogitis eller katalogofobi? Om Himmelhåder og andre kataloger

.....

Af Hans Dam Christensen, ph.d., forskningschef ved Det Informationsvidenskabelige Akademi

.....

Himmelhåder - Dansk kunst og astronomi 1780-2010 er det seneste udstillings samarbejde mellem Fyns Kunstmuseum og Fuglsang Kunstmuseum. I førsteleden af det følgende anmeldes udstillingens katalog som en selvstændig publikation. Det er urimeligt i den forstand, at det jo er udgivet i forbindelse med en særudstilling, men omvendt lukker udstillingen snart, og så står kataloget, ligesom mange andre udstillingskataloger, alene tilbage. I anmeldelsens anden del diskuteres "særudstillingskataloget" sammen med især "samlingskataloget" og "det ræsonnerede

katalog" med henblik på at udpege forskelle og ligheder samt overveje katalogers digitale fremtid.

Fra meteorologi til astronomi

Tilbage i 2002 samarbejdede Fyns Kunstmuseum og det daværende Storstrøms Kunstmuseum om udstillingen *Himlens spejl - Skyer og vejrlig i dansk kunst 1770-1880* med tilhørende katalog (Hvidberg-Hansen, 2002). Næsten ti år efter er samme museer, hvor sidstnævnte nu bærer navnet Fuglsang Kunstmuseum, fælles om *Himmelhåder - Dansk kunst og astronomi 1780-2010*. Den gang blev himlens fænomener tillagt

en åndelig dimension i foreningen af kunst og meteorologi i guldalderens landskabsmaleri. Med *Himmelgåder* udvides blikket og tidsrammen. Meteorologen er udskiftet med astronomen. Blikket stopper ikke ved skyerne og nære atmosfæriske forhold, men ser videre ud til forestillinger om himmelrum og stjerner, der i en stribe af kunstværker tolkes meget forskelligt.

De danske kunstmuseer er i sagens natur storleverandører af de kataloger, som *Kunsthistorisk Bogliste* har som et af sine mål at kaste lys på, og som denne anmeldelse vil diskutere mere omfattende i sin anden halvdel. Inden skal *Himmelgåder* underkastes et kritisk blik, fordi trykte kataloger til særudstillinger ofte udsendes med en "katalogofilisk" nødvendighed, men hvorfor egentlig? Der var en tid før denne type kataloger, så hvorfor skal der ikke også komme en tid efter? Ikke mindst, fordi der i forvejen findes gode alternativer, og fordi de nuværende ikke altid er kataloger i dette ords oprindelige forståelse, for eksempel i sammen-

ligning med samlingskataloger og ræsonnerede kataloger, men snarere udgør en samling spredte tekster, der kan miste den indre sammenhængskraft, når udstillingen slutter.

Himmelgåder i nærblik

Redaktørerne bag *Himmelgåder*-kataloget, Gertrud Oelsner og Gertrud Hvidberg-Hansen, er i disse år en vigtig tandem, fordi de sammen og hver for sig indgår i vigtige relationer med andre danske kunstmuseer og herigennem udvikler rammer og ideer for nye fællesskaber. I årenes løb har de to ovennævnte museer arbejdet sammen om flere udstillinger, og tandemmen har i stigende grad været det bærende led i dette samarbejde, som fortjent gav Oelsner og Hvidberg-Hansen Bikubens Museumslegat i 2009.

Alle samarbejdsrelationer kan dog ikke være lige vellykkede, især ikke i en ofte urimelig sammenligning med noget andet. Eksempelvis er *Himmelgådernes* 230 år på lidt over 200 sider slet ikke lige så imponerende som Oelsners og Hvidberg-Hansens

Livslyst-katalogs dækning af 50 års dyrkelse af sundhed, skønhed og styrke i dansk kunst på cirka 470 sider (Hvidberg-Hansen og Oelsner, 2008). Sidstnævnte har et facetteret udsyn til sit emne, der mange steder trækker lange tråde ud til periodens bredere (ofte visuelle) kultur og kun få steder er forudsigeligt som kunsthistorisk udstillingskatalog. *Himmelgåder* er nok mere det sidste end det første.

Det betyder ikke, at indholdet så kun er "kunsthistorisk", eller at det er et dårligt katalog. Til genren "særudstillingskatalog" hører gerne et par litterære indslag. Det er der her. Når tidsrammen går helt frem til nutid, ja, så indflettes gerne en kunstkritisk jargon. Det sker også. Og skal man være nuanceret, ja, så inddrages viden uden for det kunsthistoriske domæne, nemlig Thore Bjørnvigs interessante, men i denne sammenhæng skæve artikel "Rummets paradisi: Himmelskibet mellem astronomi og åbenbaring", der til sidst belyser den danske stumfilm *Himmelskibet* (1918).

Inden man når så langt, indeholder kataloget først en længere artikel af de to redaktører, som opridser de kunst- og astronomihistoriske præmisser tilbage fra - hvis man nøjes med illustrationerne - Giottos *Hellig tre konger* i Scrovegni-kapellet over Dürers *Melencolia I* og samme kunstners kort over den nordlige stjernehimmel videre frem til månelandingen i 1969 og afslutningsvis et par samtidskunstværker med stjernekølv og rumdans. De to redaktører bidrager tillige med et par længere artikler til katalogets to hoveddele "Observatorium" og "Himmeldybet", hvor de eksemplarisk og kompetent holder sig inden for udstillingens tidshorisont med tyngde i henholdsvis 1800-tallets og 1900-tallets kunst.

Omkring redaktørernes artikler er der meget mindre og lidt mindre artikler af litterat Klaus P. Mortensen, forhenværende kulturredaktør Henrik Wivel, kunstkritiker Lisbeth Bonde og førnævnte Bjørnvig. Lidt firkantet sagt kommer man omkring Ingemanns og Heibergs forskel-

lige astronomiopfattelser, Johannes Jørgensens dyrkelse af det kosmiske samt nyere kunsts forhold til naturvidenskab, før man ender med *Himmelskibet*. Undervejs er der enkelte såkaldte "zoom", det vil sige korte nærlæsninger af udvalgte kunstværker og kunstnere, skrevet af en række forskellige skribenter.

Positivt set kan man sige, at emnet til dels har en så stor fascinationskraft, at artiklerne aldrig er uinteressante. Bredden medfører, at de fleste efter endt læsning nok vil have svært ved at komme på velkendte danske kunstværker med stjernebillede, nordlys, planeter, UFOer og lignende, som *ikke* nævnes undervejs. Mere kritisk kan indvendes, at denne type udstillingskatalog ofte er en blandet landhandel, og som det måske er antydnet, kommer bredde og overflade til at fylde mere end dybdegående analyse. Som en selvstændig platform uden udstilling (og det er præmissen for denne anmeldelse) lider kataloget af *antologitis*, en lidt nedladende diagnose, der anvendes om antologier, hvis bidrag stritter for

meget i forskellige retninger. Det er udstillingen, som i øvrigt er firdelt (foruden "Observatorium" og "Himmeldybet" også "Stjernernes dans/klodernes kamp" og "Månen tur-retur"), som binder katalogteksterne sammen. Måske kan man sige, at der er tale om en variant af *antologitis*, nemlig *katalogitis*? Det er en sygdom, som kan vise sig, når kataloger skal stå alene. Den bryder med andre ord ud, hvis et katalogs forskellige bidrag ikke har en tilstrækkelig sammenhængskraft.

Risikoen for udbrud er større, hvis en selvstændig katalogdel ligefrem mangler. I modsætning til tidligere indeholder denne type særudstillingskataloger således ikke længere med samme stringens en typisk katalogdel. Når samtlige udstillingsværker i *Himmelgåder* illustreres på tværs af kataloget, indsættes den traditionelle kataloginformation (for eksempel kunstnernavn, titel, årstal, medie, mål og ejerskab) ved illustrationerne i stedet for i en selvstændig del. Tungen skal derfor holdes lige i munden for at skelne mellem de

86 katalognumre med den angivne information og de øvrige 56 illustrationer, som nok har angivelsen "Fig." i stedet for "Kat.", men ellers kun adskiller sig ved at mangle oplysninger om medie og mål. Det kan desuden – som i *Himmelgåder*-kataloget – ske på bekostning af de enkelte kunstners fødsels- og eventuelt dødsår, der indsættes i de enkelte artikelbidrag. På denne måde ligner udstillingskataloget snarere andre formidlings- og forskningsantologier end de øvrige typer af kataloger, og så skal det måske også vurderes efter andre kriterier, for hvor går grænsen for at anvende den i denne sammenhæng beskyttende betegnelse "katalog" og ikke blive vurderet som en selvstændig antologi?

Diagnosen lyder mere kritisk, end den er i dette tilfælde. *Himmelgåder*-kataloget er, som nævnt, slet ikke værre end så mange andre, og de to ambitiøse redaktører har bevist, at de kan levere kvalificerede resultater. (Kataloget skæmmes dog tillige af overfladiske skrammer, for eksempel når en illustration mangler katalogin-

formation og et dobbeltopslag med illustrationer bytter om på information til to kunstværker). Derimod peger diagnosen hen imod forholdet mellem særudstillingskataloger og andre typer af kataloger.

Samlingskataloger

"Traditionel kataloginformation" – hvad er det egentlig? Ordet "katalog" udspringer af det græske *katalogos* i betydningen "liste", "optælling" eller "fortegnelse", og i en kunsthistorisk sammenhæng er de første eksempler på trykte særudstillingskataloger vel de franske *livrets*, der kendes tilbage fra det franske *Académie royale de peinture et de sculpture's* salon i 1673. Dengang var det et katalog over udstillingens 150 udstillede kunstværker med oplysninger om kunstner, værktitel og enkelte koncise værkbeskrivelser (Gosselin, 1881). En *livret* orienterede med andre ord om, hvad betragteren så og til dels kunne købe, og minder således om et "auktionskatalog". Allerede inden eksisterede inventarier over indhold i kirker og private kunstsamlinger, det vil sige forløbere for

museers trykte "samlingskataloger". I løbet af 1800-tallet fik især det trykte "samlingskatalog" en særlig betydning, fordi det handlede om at systematisere samlinger og distribuerer viden om de enkelte kunstværker. I en kritisk optik handlede det også om at etablere et system, kunstens historie, samtidig med, at systemets bærende vidensorganiserende struktur blev usynliggjort under dække af at være en universel struktur, hvilket den kan siges at være lige så lidt som de allerfleste andre strukturer, taksonomier med mere (Ørom, 2003).

Selv om grundformen til et videnskabeligt samlingskatalog synes mere eller mindre indlysende i dag, er der alligevel tale om en "naturalisering". På den første internationale kunsthistorikerkongres i Wien i 1873 forhandlede deltagerne om denne grundform (*Sitzungsprotokolle*, 1874). En professor fra Karlsruhe præsenterede et udkast til katalogisering af malerisamlinger ud fra en præmis om, at en rigtig katalogisering var en af "der vigtigsten

Verpflichtungen" for et museum. Professoren opstillede derfor en række betingelser. Efter forhandlinger og afstemning besluttede forsamlingen en række punkter, der i overvejende grad også virker bekendte i dag. Overordnet var det ikke afgørende, om kataloger organiseredes alfabetisk, kunsthistorisk efter skoler eller styret af lokalitet. Det måtte afhænge af den enkelte samlings særkende. Dog skulle et katalog for hvert værk indeholde kunstnerens navn (alternativ skole) og år for værkets skabelse, kunstnerens fødsels- og dødsår samt fødsels- og dødssted, læremester med mere i kortfattet form. Man skulle ikke nøjes med ofte tilfældige titler, men tilføje karakteristiske og kortfattede beskrivelser samt oplysninger om materiale, teknik, mål, påskrifter i form af for eksempel navn, monogram, datering, oprindelse, erhvervelsestidspunkt, indkøbspris og billedets egen historie, for eksempel restaurering og proveniens. Endelig skulle der dengang være oplysninger om ikke blot litteratur, hvor værket blev omtalt, men også henvisninger

til reproduktioner af det pågældende værk. Selv om sidstnævnte er mere eller mindre forsvundet fra kataloger i dag, har punkterne samlet eller delvist vist sig så levedygtige, at man ikke længere spørger til deres nødvendighed; beskrivelser var eksempelvis affødt af katalogernes manglende reproduktioner, og materialer, teknik og mål er slet ikke lige så enkle kategorier som dengang.

Diskussionerne på 1873-kongressen var til tider meget detaljerede, blandt andet i anvendelsen af "højre" og "venstre" i beskrivelser, om metermål skulle anvendes og for- eller bagside skulle måles, samt i overvejelser om katalogets fysiske form. Det skulle være i et håndterbart format med blanke sider til betragterens egne noter. Kataloger skulle desuden trykkes i mindst mulige oplag, så reviderede oplag med uundgåelige rettelser hurtigt kunne udsendes. Det måtte ikke være en dyr publikation. Den skulle kunne købes af flest mulige, og museerne skulle under ingen omstændigheder få overskud på salget. Som en deltager slog fast: "Es

muss Ehrenpflicht der betreffenden Behörden sein, dafür zu sorgen, dass der Katalog in bester Form vorhanden sei. Man muss aber der Katalog so billig liefern, wie es die Herstellungskosten irgend ermöglichen, weil der Katalog ein Lehrmittel ist."

Det ræsonnerede katalog - igen

Begreber ændrer sig over tid. Og kataloger forandrer sig. Flere katalogtyper har nu været i spil i det forrige: "samlingskataloger", "særudstillingskataloger" og, med god vilje, "auktionskataloger". I Jens Tofts anmeldelse af *Fransk kunst på Ordupgaard* i et tidligere nummer af *Kunsthistorisk Bogliste* (Toft, 2011) anvendes en fjerde betegnelse, nemlig "det ræsonnerede katalog". Den pågældende publikation er et katalog over museets franske samling, så umiddelbart vil det måske være mere nærliggende at betegne det et "samlingskatalog". Toft nævner selv, at "et sådant ræsonneret katalog er ... et samlingshistorisk katalog og således et bidrag til den samlingshistoriske eller museologiske forskning", men det er stadig noget andet

end et "samlingskatalog" anno 1873. I den fyldige underoverskrift til Tofts anmeldelse beskrives publikationen desuden som "(l)ækker, smuk og indbydende med alle coffee-table publikationernes fascination. 388 sider med tekst på cirka hver anden side, farve-illustrationer med gengivelser af samlingens værker på den anden halvdel af siderne." Selv om prisen ikke nævnes, er det nok ikke forkert at hævde, at publikationen afviger fra 1873-deltagernes beslutninger om et samlingskatalog, selv om en hel del faglige greb, blandt andet med ovennævnte punkter, stadig er overlappende.

Ifølge Toft er der, så vidt han kan vurdere, tale om "en af fagets tunge og grundlæggende genrer". Men hvad vil det sige? Man kan spørge, om ikke også det ræsonnerede katalog har ændret sig undervejs, for eksempel med en skelnen mellem denne type katalog og et moderne samlingskatalog, men han har ret i den forstand, at allerede i 1807 udgav Hans West (1758-1811) sit eget *Raisonnéret Catalog over Consul*

West's Samling (West, 1807). I Chris Fischers meget nyere artikel, "En fragmentarisk beretning om kunst-kendere og ræsonnerede kataloger" (Fischer, 2004), skelnes heller ikke mellem samlingskataloger og ræsonnerede kataloger, men skal man være meget nøjeregnende, anvendes betegnelsen i dag oftest om et katalog over en enkelt kunstners værk, ligesom det fremgår af Tofts henvisning til en definition af kataloggenren undervejs i anmeldelsen. I regi af organisationer som *Catalogue Raisonné Scholars Association* (CRSA) såvel som *International Foundation for Art Research* (IFAR) handler det ligeledes primært om et katalog over en enkelt kunstners værk eller dele heraf.

Forskellen mellem et museums samlingskatalog og et ræsonneret katalog over en kunstners værk kan synes lille, men der er væsentlige distinktioner, som ikke blot kan skjules under en fælles betegnelse, uanset om det faglige arbejde et meget langt stykke af vejen er ens. Ligesom med kunstværker kan man heller ikke anskue dem som "irreduktible

grundenheder" (jævnfør Toft), ja, man kan ligefrem hævde, at katalogformens detaljerede, men også arbitrære registrering har været med til at skabe en udbredt forestilling om kunstværkets betydning for den kunsthistoriske disciplin. Værket indgår imidlertid i så mange relationer, som giver det betydning, at det kan være temmelig svært at udpege, hvor det holder op og noget andet begynder.

På samme måde må man se på de relationer, som et katalog indgår i, og i en sådan optik bliver forskelle synlige. Et ræsonneret katalog over en kunstners værker, der typisk går på tværs af både offentligt og privat ejerskab, indgår eksempelvis i et økonomisk kredsløb, hvor forskellige interessenter har noget på spil på en hel anden måde end i et museums samlingskatalog. Værker, som, firkantet sagt, ikke er med i et katalog over en kunstners værk, har ikke samme autenticitet som værker, der er med. Forfatteren har også sin faglige anseelse på spil på en anden måde, og i tilfælde af flere kataloger

over den samme kunstners værker bliver kampen om forfatterrenommé særlig aktuel; en forfatter bliver som kunstkender "ekspert" med de økonomiske implikationer, det kan få, for eksempel når man ligefrem udgiver "det officielle katalog", fordi det er sanktioneret af arvinger. Det er vel næppe nødvendigt at tilføje, at connoirsseurship-historien er fyldt med eksempler på, hvordan økonomiske interesser og diskutabile til- og fraskrivninger falder sammen? Tilbage i 1873 blev en væsentlig forskel på en universitets- og museums kunsthistorikere faktisk italesat i ovennævnte økonomiske spændingsfelt: Sidstnævnte skulle netop have kendskab til kunstnernes og værkernes markedsværdi for at kunne købe passende ind, mens man ikke kunne forvente, at en universitets kunsthistoriker havde tid til at sætte sig ind i disse forhold.

Digitale kataloger

I modsætning til auktionskataloger, hvis status som oplæg til de rene markeds kræfters spil samt indbyggede tidsbegrænsning er indly-

sende, er et fælles aspekt for trykte samlingskataloger og ræsonnerede kunstnerkataloger paradoksalt nok en hurtig forældelse, ligesom 1873-deltagerne var meget opmærksomme på. Ikke blot kan forskellige *stakeholders* have interesse i nye til- og fraskrivninger, men ny viden og information dukker op løbende, for eksempel når værker deltager i nye udstillinger eller omtales i nye publikationer, og nye, ukendte eller oversete kunstværker kan ligeledes dukke op og facettere en kunstners samlede værk; tidligere har det krævet supplementer til hovedkatalogerne. I dag kan en del af dette arbejde afhjælpes ved "autoriserede" databaser og *online* museumskataloger, som løbende opdateres. På the Arshile Gorky Foundation (AGF)'s hjemmeside kan man læse: "Unlike traditional printed publications, this web-based format will allow us to revise information as new data comes to light ..." I rapporten *Moving Museum Catalogues Online* fra Getty Foundation (2012) får man indsigt i ni, overvejende amerikanske kunstmuseers erfaringer, der ligeledes pe-

ger på økonomiske samt formidlings- og forskningsmæssige fordele. Selv om der blandt de deltagende museer endnu kun er tale om en spæd erfaring, åbner den digitale tilgang tillige for brugerinddragelse, det vil sige at information og viden kan indsamles i sociale processer i stedet for, at isolerede eller små grupper af forskere interPELLERES med en særlig autoritet inden for et begrænset område, som alligevel er vanskeligt, hvis ikke umuligt at dække, og hvor individuelle interesser i værste tilfælde kan præge ind- og fravalg.

Auktionskataloger, ræsonnerede kataloger og samlingskataloger kan let leve op til det fælles substantivs etymologiske kilde. Det gælder også mange særudstillingskataloger, mens publikationer som *Himmelgåder* betegnes et katalog, fordi det knytter sig til en særudstilling. Det indeholder, som nævnt, ikke en egentlig katalogdel, og uden en komplementerende udstilling er det i bund og grund en antologi og desværre en lidt flagrende af slagsen, når publikationen vurderes som selv-

stændig formidling og forskning. Digitale platforme integreres i stigende grad i det kunstformidlende arbejde. Måske kan de afløse denne type trykte særudstillingskataloger, inden *katalogitis* breder sig? Der er intet er i vejen for at udgive trykte publikationer som supplement til særudstillinger, og man kan tillige sagtens udelade den traditionelle katalogdel, men så skal publikationen kunne stå alene. Med fare for at blive betegnet katalogofob er der dog, omvendt, heller intet i vejen for at erstatte det traditionelle udstillingskatalog med andre publikationstyper, for eksempel digitale platforme, som allerede anvendes. Hvorfor ikke?



Litteratur

AGF. *The Arshile Gorky Foundation*, <http://arshilegorkyfoundation.org/> (sidst besøgt 27.04.12)

CRSA. *Catalogue Raisonné Scholars Association*, <http://www.catalogueraisonne.org/> (sidst besøgt 27.04.12)

Fischer, Chris, "En fragmentarisk beretning om kunstkere og ræsonnerede kataloger", in Hans Dam Christensen og Louise C. Larsen (red.), *Det kunsthistoriske studieapparat. Hånd- og debatbog fra den videnskabelige hverdag* (København: Multivers, 2004)

Gosselin, Théodore, *Histoire anecdotiques des salons de peinture depuis 1673* (Paris: E. Dentu, 1881)

Hvidberg-Hansen, Gertrud (red.), *Himlens Spejl. Skyer og vejrlig i dansk maleri 1770-1880* (Odense: Fyns Kunstmuseum, 2002)

Hvidberg-Hansen, Gertrud, og Oelssner, Gertrud (red.), *Livsløst. Sundhed, Skønhed, Styrke i dansk kunst 1890-1940* (Odense: Forlaget Odense Bys Museer, 2008)

IFAR. *International Foundation for Art Research*, <http://www.ifar.org> (sidst besøgt 27.04.12)

Sitzungsprotokolle, Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, in: *Mit-*

teilungen des Kaiserlich-Koeniglichen Oesterreichischen Museum, Heft 9, 1874
Moving Museum Catalogues Online. An Interim Report from the Getty Foundation (Los Angeles: The Getty Foundation, 2012)

Toft, Jens, "Fransk kunst på Ordrupgaard", in *Kunsthistorisk Bogliste*, nr. 3, 2011

West, Hans, *Raisonnéret Catalog over Consul West's Samling af Malerier med Indledning samt Liste over Haandtegninger, Figurer, Kobberstik og trykte Værker Samlingen tilhørende* (København, 1807)

Ørom, Anders, "Knowledge Organization in the Domain of Art Studies - History, Transition and Conceptual Changes", in: *Knowledge Organization*, 30(3/4), 2003

Himmelgåder indeholder følgende bidrag:

Klaus P. Mortensen, "Himmelgalleriet. Blik for astronomi"

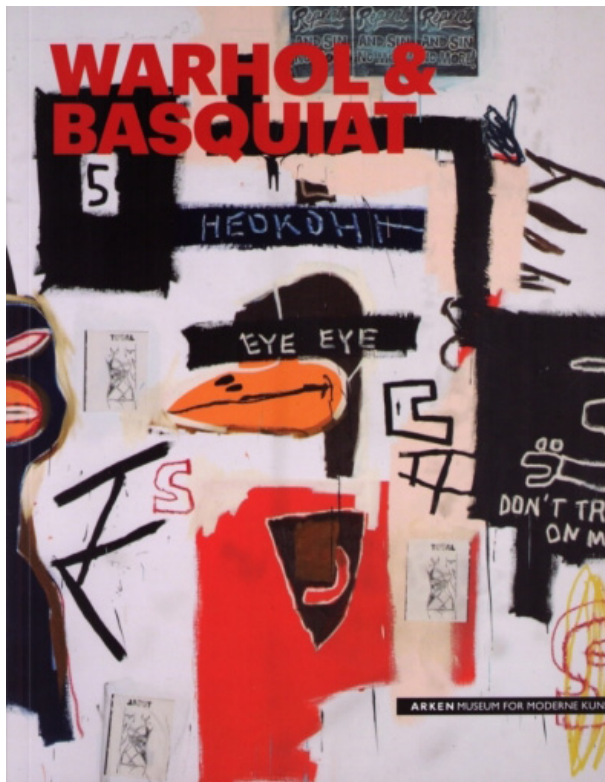
Lisbeth Bonde, "Månen tur-retur"

Henrik Wivel, "Ave stella"

Thore Bjørnvig, "Rummets paradis"

Gertrud Hvidberg-Hansen og Gertrud Oelsner, Zoom-tekster om J.C. Dahl, Kirsten Klein, Margrete Sørensen, Jakob Jensen, Mads Gamdrup, J.F. Willumsen, Oluf Høst, Carl-Henning Pedersen, Frede Christoffersen, Olivia Holm-Møller og Else Alfelt.





Warhol & Basquiat. Udstillingskatalog. Redaktion: Christian Gether, Stine Høholt og Camilla Jalving. Ishøj: ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2011. 106 sider.

Warhol & Basquiat

.....

Af Peter van der Meijden, kunsthistoriker ph.d.

.....

Udstillingen "Warhol & Basquiat" på Arken, 3. september 2011-11. januar 2012, og det medfølgende katalog koncentrerer sig om en periode på kun 22 måneder, fra december 1983 indtil september 1985. Det er inden for det begrænsede tidsrum, at de 100-120 malerier, Andy Warhol (1928-1987) og Jean-Michel Basquiat (1960-1988) skabte sammen, blev til.

Tallet er stort, men det drejer sig om cirka fem malerier per måned, så man kan spørge sig selv, om det er meget eller lidt. Flere steder i kataloget understreges det, at fællesbil-

lederne udgør hele 10% af Basquiats produktion, men den unge kunstner malede og tegnede fanatisk på hver overflade, han kom i nærheden af. Malerierne udgør kun en lille del af hans samlede produktion, der også omfatter en bred vifte af udtryksformer, fra graffiti til objekter til værker, der næsten umulige at artsbestemme, og man kan derfor ikke lade være med at være lidt skeptisk over for de 10%. Warhol, på den anden side, var en midaldrende herre, da han påbegyndte samarbejdet med Basquiat. Han kunne nok ikke matche hans energi, men til gengæld havde han i løbet af en lang karriere

lært at rationalisere sine arbejdsmetoder i så høj grad, at det umuligt kan have været en særlig stor kraftanstrengelse for ham at male fem ekstra billeder hver måned.

I stedet for "at male" burde man nok sige "at være med til at male". Warhol og Basquiat malede jo i fællesskab, selvom det er et ret mærkværdigt fællesskab, der er tale om her, og ét det er svært at sætte ord på. Det forsøg, der nok kommer tættest på, findes i kunstneren Keith Harings artikel "Om at male den tredje bevidsthed" (1988), som er reproduceret i sin helhed i kataloget. Haring (1958-1990) var af samme generation som Basquiat og havde som ham en baggrund i graffiti-kulturen. Faktisk har de to meget til fælles; ikke blot fordi Basquiat som sort og Haring som homoseksuel gjorde meget for at nedbryde den hvide heteroseksuelle mands dominans i kunstverden omkring 1980, men også fordi de begge to i så høj grad har givet anledning til skriverier om graffiti som en måde at tilegne sig den moderne metropol på og om byen som palimpsest. Med

deres subkulturelle rødder ignorerede begge forskellen mellem høj- og populærkultur, ligesom de med deres jetsettende liv ignorerede gamle ideer om kunstens ophøjede status og åndslivets overlegenhed over pengenes snavsede verden. Haring var på alle måder en meget egnet observatør; også på et mere jordnært plan, fordi han tit var på besøg i Warhols Factory, hvor maleriet mest forgik.

I sin artikel formår Haring frem for alt at sætte ord på de mange forskelle mellem de to kunstnere. "Jean-Michel og Andy var fra forskellige generationer og havde forskellig social baggrund", skriver han. "Deres malemåde og æstetik var helt forskellig. De befandt sig på forskellige stadier af livet og af deres egen udvikling". Lidt længere henne i teksten hedder det: "Jean var aggressiv og direkte, mens Andy var genert og høflig. Jean turde gøre alt, hvad han havde lyst til hvor som helst, mens Andy gerne så på." Og en tredje passage: "Jean respekterede Andys filosofi og var imponeret af hans

dygtighed og beherskelse af farve og billede; Andy var forbløffet over den lethed, hvormed Jean komponerede og konstruerede sine billeder, og blev hele tiden overrasket over den uendelige strøm af nye ideer". Det sidste citat er et forsøg på at finde frem til, hvad der binder de to kunstnere sammen, men det er især med sin opsummering af modsætningerne mellem de to kunstnere, at Haring har heldet med sig. Hans konklusion, at deres fælles værker er udtryk for deres venskab og at deres to bevidstheder smeltede sammen i en "tredje bevidsthed", virker tynd ved siden af. Det er de modsætninger, han ridser op, som gør hans artikel værdifuld.

Alligevel savner man nogle. En gammel og en ung mand. En sort og en hvid mand. En rig og en fattig mand. En etableret og en fremstormende kunstner. Figuren Andy Warhol er i forvejen omgivet med så mange historier om udnyttelse, at det er svært *ikke* at synes, at konstellationen er problematisk. Angiveligt har Warhol og Basquiat ikke selv haft det på den måde. Basquiat var blot en af

mange unge kunstnere, der gerne ville introduceres for Warhol (Keith Haring var en anden), men han var alligevel interessant nok til - så stærk en personlighed - at de kunne indlede et samarbejde, der varede i næsten to år. Basquiat var ikke helt tilfreds med Warhols indsats. "Han påbegyndte de fleste af malerierne", sagde han i et interview. "Han anbragte som regel noget meget konkret og genkendeligt på lærredet, f.eks. en avisoverskrift eller et firma-logo, og så lavede jeg om på det på en eller anden måde. Og så prøvede jeg at få ham til at arbejde mere på det. Jeg prøvede at få ham til at lave mindst to ting, ikke? [ler] Han kan godt lide bare at lave én ting og så lade mig gøre alt arbejdet bagefter"¹. Kender man de to kunstners måder at arbejde på, er dette dog ikke så mærkværdigt: Warhol var om nogen god til at vælge lige præcis dét tema, der siger det hele, mens Basquiat excellerede i barokke konfektioner, bygget op af talrige små, nervøse skitser. Det ser ud til, at Basquiat først blev mistroisk over for Warhol efter den første udstilling med deres

fælles malerier på Tony Shafrazi Gallery i New York fra d. 14. september til d. 19. oktober 1985, da pressen beskrev Warhol som en vampyr, Basquiat skulle tage sig i agt for.

Plakaten for udstillingen, i en skrigende gul farve, viser Warhol og Basquiat i boksetøj og med boksehandsker, som modstandere i en firestjernet boksekamp - igen en modsætning og igen én, der rammer ved siden af. Ser man på den måde, malerierne blev til på, med Warhol, der lægger ud med det første motiv, og Basquiat, der arbejder videre på det, er der ikke så meget tale om to kunstnere, der begge to har hver deres hjørne, som de forlader for at slå løs på hinanden i midten, men mere om to kunstnere, der kan udfordre hinanden, fordi de har og beholder deres eget ståsted. De kunne begge to noget forskelligt, og jeg ville selv mene, at det var netop ved at være forskellige, ved ikke at mødes, at deres samarbejde kunne være givende for dem begge. Og begge kunstnere havde allerede erfaring med netop denne form for samvær. Warhols

Factory var et mødested for skæve eksistenser, der optjente retten til at være der - og optjente den hver dag på ny - ved at være anderledes, ved ikke at gå på kompromis, mens Basquiats "industrial noise"-band *Gray* gjorde udpræget brug af bebop/jazz-improvisation og understregede de individuelle medlemmers stil og kunnen ad den vej.

Alligevel er der noget væsentligt, plakaten peger på, nemlig den institutionelle kontekst. Galleristerne Tony Shafrazis og Bruno Bischoffbergers navne nævnes øverst, som var de kunstnernes managere. Dette var 1980'erne, og når man tænker tilbage til det modsætningsfyldte årti, så er noget af det mest slående ved tiden den fuldstændig naturlige måde, anarki og de store penge rækker hinanden hånden på. For lige så let at hoppe over Atlanten, fra New York til London, så introduceredes årtiet på mange måder med filmen *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980) om bandet Sex Pistols, instrueret af Julien Temple. Skurken og hovedrolleindehaveren er bandets manager

Malcolm McLaren, der skildres som den person, der helt på egen hånd skaber Sex Pistols og manipulerer dem til toppen af poppen. Målet er at tjene så mange penge som muligt, men også - McLaren siger det helt tydeligt og eksplicit - "kaos". Penge og kaos, det var i krydsfeltet derimellem, at meget af det spændende i 1980'erne udspillede sig. Årtiet var de unge vildes, men også de store galleristers. Mary Boone, Basquiats daværende gallerist, er arketyperen, men også Lawrence Gagosian, for blot at nævne ét andet eksempel, grundlagde sit imperium i 1980'erne. Samarbejdet mellem Warhol og Basquiat blev til på initiativ af ovennævnte Bruno Bischofberger, en svejtsisk kunsthandler. Oprindeligt skulle et tredje 80'er-*hotshot*, Francesco Clemente, også være en del af samarbejdet, men den plan mislykkedes. I kataloget skriver Vincent Fremont, at "kemien" ikke var der, men dermed lægges ansvaret på kunstnernes skuldre. Man kunne godt spekulere over, om ikke der er tale om et mindre vellykket forsøg på at iscenesætte et samarbejde fra Bischofbergers side i stedet for.

Dette betyder ikke, at Bischofberger, som McLaren-figuren i Temples film, har været ud på at skabe kaos. Kaos var Sex Pistols' erklærede mål ("I wanna be ... anarchy!" skråler Johnny Rotten i "Anarchy in the UK"). Pointen er mere overordnet: i karakteristisk firserstil - kunstig, men alligevel betydningsfuldt - kobles en kunstnerisk og en kommerciel dagsorden sammen. Et kunstneriske mål bliver opfundet, fordi det kan formodes at være en kommerciel succes, eller et præeksisterende kunstnerisk mål indlemmes i en finansiel strategi, og dét med et vidende glimt i øjet. Denne tilgang til fænomenet samarbejde er markant anderledes end de andre eksempler, som udstillingens eksterne kurator Dieter Buchhart nævner i sit bidrag til kataloget; for eksempel samarbejdet mellem ekspressionisterne Franz Marc og August Macke, som skulle fungere som modvægt mod dyrkelsen af kunstnerindividet i deres samtid; samarbejdet mellem Hans Arp og Sophie Taeuber-Arp, som skulle føre til "kongruens" og "harmonii" mellem to individer; og surrealisternes *cadavres*

exquis, som var tænkt som eksempel på en kunstnerisk skabelsesproces uden for fornuftens (individets) kontrol. Samarbejdet, eller konfrontationen, i Warhols og Basquiats fælles værker ligner mere den blanding af stilarter og teknikker, som kendetegner den amerikanske kunstner David Salle's produktion. Salle nævnes i kataloget, fordi en anden amerikansk firserkunstner, Julian Schnabel, en gang lavede en tilføjelse til ét af hans værker, men det er snarere Salle's generelle arbejdsmetode, der antyder en brugbar forståelsesramme for Warhols og Basquiats samarbejde. Hvor Basquiat og Haring i firserne blev symboler på subkulturel generobring af byrummet, territoriumsafpisning og palimpsesten, blev Salle et af årtiets symboler på den postmoderne afsværgelse af personlig stil og signatur. Salle var et af kunsthistorikernes og kritikernes foretrukne eksempler på, at den postmoderne kunstner, og i hans forlængelse det postmoderne individ, uden problemer kunne kombinere de mest forskellige motiver og stilarter. På samme måde står Warhols og

Basquiats malerier tilbage som uforløste konfrontationer af forskellige i sig selv helstøbte stil- og emnemæssige helheder.

Et godt eksempel er det fælles maleri no. 5, med undertitlen "Pontiac", som pryder katalogets omslag. Undertitlen refererer til bilmærket Pontiacs logo, som er reproduceret på lærredet i umiskendeligt Warhol-silketryk. Basquiats mest iøjefaldende bidrag er to fugle i tegneseriestil og en slange, ledsaget af teksten "Don't tread on me ©". Slangen og teksten refererer til det såkaldte Gadsden-flag, et tidligt amerikansk flag fra frihedskampen mod englænderne, som den dag i dag er et symbol på amerikansk frihedssind og modstand mod autoriteterne. Fugle, i Basquiats oeuvre, har det med at referere til Charlie "Bird" Parker, den kendte jazzmusiker, som hos Basquiat står for sort kultur og de sortes marginalisering i det amerikanske samfund. Pontiac-logoet prydes af et indianerhoved i profil, og indianeren har hos Basquiat en lignende funktion som henvisning til stereotyperingen og marginaliserin-

gen af minoriteter i USA. Fra Warhol er der til gengæld et tredobbelt silketryk efter en plakat med tekst "repent and sin no more". I Warhols verden er det først og fremmest en plakat, ligesom Pontiac-logoet først og fremmest er et logo, men hos Basquiat er det nærliggende at forbinde teksten med religion, konservatisme og racisme i USA's sydstater. I Basquiats rablende verden bliver gaden og dens millioner af små *signifiants* et uudtømmeligt lager af poetiske billeder og symboler, mens Warhols oeuvre står som en fejring af hverdagens form - dens billeder, design og typografi. Det virker, så længe de to kunstneres måder at arbejde på holdes intakt, men ikke når de prøver at mødes. Fællesværket *Hellmann's Mayonnaise*, for eksempel, består af gengivelser af pakker, dåser og glas med madvarer, og Basquiats tilføjelse er - en banan. Måske er den tænkt som et portræt af Warhol, som jo er kendt for silketrykket af en banan på coveret af The Velvet Underground og Nicos første, titelløse plade, men alligevel en fødevarer blandt fødevarer, gnidningsløst, ligegyldigt.

Men hvad skal man så stille op med disse analyser? Hvad er det lige, man kan få ud af dem? Her kan det betale sig at aflægge et andet besøg til det tidligere nævnte tema med penge og kaos, Malcolm McLaren og Sex Pistols. Referencen til The Velvet Underground tilbyder jo en perfekt overgang. Modsat Basquiat, var Warhol ikke musiker. Hans rolle lignede mere en producers og en managers. Både som producer for The Velvet Underground og som det tavse centrum i The Factory bestod hans rolle først og fremmest i at udfordre andre mennesker til at folde sig ud. Hans enestående egnethed til lige præcis den rolle prægede også hans virke i 1970'erne, hvor han blandede sig i society-livet, væbnet med et kamera og en båndoptager og optog alt, hvad folk var villige til at vise og betro ham. Resultaterne blev offentliggjort i magasinet *Interview*. Basquiat, på den anden side, og her tænker jeg især på bandet *Gray*, giver indtryk af at have været et menneske, der overgav sig selv til øjeblikket og forventede af andre mennesker, at de gjorde det samme. Det gælder

bandets hang til improvisation, men også den kulturelle kontekst, det figurerede i, klublivet i de tidlige firserne, der i høj grad byggede på en involveret og involverende blanding af rockmusik, billedkunst, poesi og meget mere. Hvad vi kort og godt har at gøre med, er to kunstnere, der ikke blot engagerede sig i meget mere end billedkunst alene, men som oven i købet gjorde det ud fra en bestemt og genkendelig grundholdning, der i og for sig nok er vigtigere for en forståelse af deres virke end en tilbundsgående undersøgelse af for eksempel deres malerier. Med andre ord: det er interessant nok med en analyse, som den jeg præsenterede lige før, men analysen er først fuldt ud sigende, når man tager hele personen og hele hans måde at stå i livet på med i betragtning. Også dette aspekt, konteksten, savnes i kataloget og udstillingen.

Kataloget skal have ros, fordi det giver ordet til nogle af de mennesker, der bedst kan kaste lys over Warhols og Basquiats samarbejde. Ud over den allerede nævnte artikel ved

Keith Haring er der også interviews med Bischofberger og Shafrazi, der antyder mange af de tematikker, der er på spil. Desværre ekspliciteres de dog ikke. Emner som egenarten i de to kunstneres samarbejde, kunsthandlens indflydelse på både samarbejdet og kunstscenen i 1980'erne og de tidlige 1980'eres særlige kunst- og kulturliv kunne med fordel være blevet belyst mere eksplicit og mere indgående. Som det er, hænger både udstillingen og kataloget i en hårfin balance: på den ene side kan de nydes som en introduktion til en sær, skæv og alligevel repræsentativ episode i firserkunstens historie, men på den anden side virker de ufærdige, fordi de netop undgår de nævnte problematikker med galleriernes rolle i firserkunstens udvikling og udviklingen i kunstscenen i de tidlige firserne, der er så klart præget af en frugtbar vekselvirkning mellem billedkunst, populærkultur, subkultur osv.



¹Jean-Michel Basquiat interviewet af Becky Johnston og Tamra Davis, Beverly Hills, Californien, 1985: "I Have to Have Some Source Material Around Me", i: Dieter Buchhart og Sam Keller (red.), Basquiat, katalog, Fondation Beyeler (Ostfildern: Hatje-Cantz, 2010), p. XXI. Citeret i Warhol & Basquiat p. 54.



Warhol & Basquiat indeholder følgende bidrag:

Vincent Fremont, "Samarbejdets magi : Andy Warhol og Jean-Michel Basquiat"

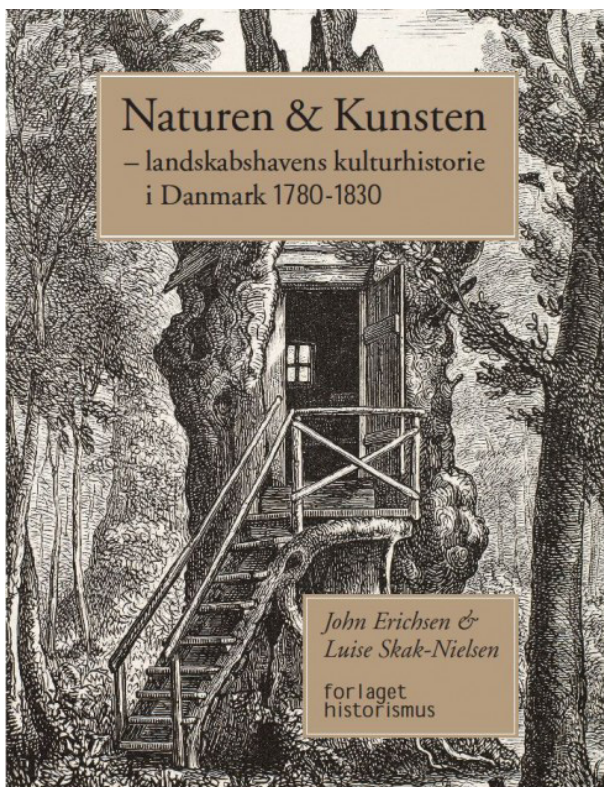
Keith Haring, "Om at male den tredje bevidsthed"

Dieter Buchhart, "Andy Warhol - Jean-Michel Basquiat: samarbejde som kropslig samtale mellem respekt og forskellighed"

Bruno Bischofberger i interview med Dieter Buchhart, 18. marts 2011

Tony Shafrazi i interview med Dieter Buchhart, maj 2011





Naturen & Kunsten

– landskabshavens kulturhistorie
i Danmark 1780-1830

*John Erichsen &
Luise Skak-Nielsen*

forlaget
historismus

John Erichsen og Luise Skak-Nielsen, *Naturen & kunsten -
landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830*

Vesterborg: Forlaget Historismus, 2012. 312 s.

Om Naturen & Kunsten

.....

Af Margrethe Floryan, museumsinspektør, ph.d., Thorvaldsens Museum

.....

“Ofte river jeg mig løs fra byen og flygter ud i ensomme egne; her fjerner naturens skønhed alt ondt fra min sjæl (...); her er jeg lykkelig som en hyrde i Guldalderen.”

Emnet er dansk havekunst 1780-1830 set i nær sammenhæng med et udvalg af de engagerede haveejere og liebhavere, som perioden var så rig på. Og mange af disse personer gjorde, som bl.a. den schweiziske digter Salomon Gessner (1733-88) her skriver. Ikke at de bosatte sig i Guds vilde natur og levede som eremitter, men de virkeliggjorde - som generationer før dem - drømmen om

et ‘vita suburbana’ eller ‘vita rustica’, med hus og have til. John Erichsen og Luise Skak-Nielsens *Naturen & Kunsten - landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830* leverer, efter en fyldig og velskrevet havehistorisk indledning, godt et dusin ‘vitæ’ og tilhørende haver.

Forfatternes baggrund er historie, etnologi og kunsthistorie, og begge har tidligere publiceret adskillige bøger og artikler inden for arkitektur og historisk havekunst. Deres fælles begejstring for sidstnævnte emne har været en vigtig drivkraft, og det - i kombination med omfattende

kildestudier og studierejser - er med til at gøre deres nye bog til en engageret, vigtig og vedkommende sag. Udstyret er i top med store mængder illustrationer - både historisk kilde-materiale og nye optagelser fra de udvalgte haver, suppleret med få, vel egentlig for få, komparative malerier, stik og fotografier fra de europæiske landskabshaver, som der refereres til. Flere af de tyske forudsætninger, herunder Wörlitzer Gartenreich og C.C.L. Hirschfelds forfatterskab, gøres der udmærket rede for. Det sker dog på nogen bekostning af de engelske kilder, der trods alt kom til Danmark, bl.a. via N.H. Jardins og J. Wiedewelts rejse i 1768, samt den som altid betydelige fransk-danske kulturdialog.

Bogens bedste afsnit handler om de to haver på Møn, Marienborg og Liselund, vi skylder Antoine de Bosc de la Calmette (1753-1803) - født i Lisabon, af reformert adelig fransk familie, bosat i Danmark, gift med Lisa, kammerherre og fra 1790 amtmand på Møn. Liselund anses med rette for at være om ikke den tidligste, da den fineste af vore landskabshaver. Og

her får vi, kildebelagt, velargumenteret og fint illustreret, historien om dette anlæg, - om dets placering i landskabet, de forudgående ganske omfattende terrænarbejder, de mange plantninger, havens arkitektoniske sætstykker, meget af den antik og eksotisme, borgromantik og badekultur, poesi og personallistorie, der knytter sig til Liselund.

Marienborg og Liselund udgør bogens 2.del, mens redegørelsen for de øvrige haver, deres genese og udformning er samlet i 1.del og her fordelt på elleve kapitler, hvor vi færdes mellem grever, officerer, storkøbmænd og præster. Vi kommer godt rundt på Danmarkskortet, fra Slesvig i syd til Ullevål i den nordligste del af tvillingeriget, fra det østjyske Serridslevgaard over Falsters frodige og moderigtige præstegårdshaver til gehejmeråd P.H. Classens have på Østerbro. Og vi kommer tilsvarende godt rundt i de mange karrierer, der knytter sig til disse anlæg. Kongefamilien bliver heller ikke glemt. Den tilkendes endda førstepladsen. De kongelige haver på Frederiksberg er bogens første case,

hvilket ikke giver så megen mening – hverken som paradigme, kronologisk eller på anden måde.

Den kulturhistoriske tilgang til stoffet kaster et utal af gode fortællinger af sig, og samtidig lykkes det forfatterne at give samtlige haver krop, idé og sjæl. At forfatterne virkelige force knytter sig til deres studier af haverne Marienborg og Liselund, forrykker noget af bogens indholdsmæssige tyngde til dens 2.del. Og så er der endda endnu mere stof at give af, når det kommer til Calmetterne og deres haver. En detailstudie mangler stadig, og den bør både rumme en komplet afskrift af Calmettes beskrivelse af Marienborg og en kildekritisk gennemgang af familiens rejsedagbog, inkl. præcis redegørelse for de konkrete lån Antoine og hans sekretær Detraz gjorde i tidens europæiske havelitteratur, herunder i Prince de Lignes *Coup d’Oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins en Europe* (1781).

Meget sporadisk omtales havernes aktuelle tilstand. Emnet falder, på

linje med overordnede restaureringshistoriske og -filosofiske betragtninger, uden for undersøgelsesfeltet, men en oversigt over havernes mulige tilgængelighed samt eventuelt større indgreb ville have været nyttig. Haverne repræsenterer, som engang formuleret af Steen Eiler Rasmussen, det langsomme skuespils kunst. De er i stadig forandring, – og ikke kun fordi de gror til. En væsentlig del af Liselund-anlægget og dets attraktioner er som bekendt blevet opslugt af havet, og når der som på Louisenlund bliver indrettet skole og på Dronninggaard firmadomicil, gør det i høj grad noget ved de tilhørende haver.

Naturen & Kunsten – landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830 rummer nye ord og begreber, såsom det flittigt brugte 'kanalhave', der imidlertid ikke er heldigt i nærværende kontekst. Som havekunstnerisk motiv hører kanalen så afgjort en anden tid, en anden ideologi til, ref. 1600-tallets Vaux-le-Vicomte, Versailles og Chantilly. En ekstra korrekturlæsning ville have klædt

det store og særdeles veludstyrede værk. Så havde vi som læsere undgået forvirringen omkring hans og sin, samt anden ortografisk støj, såsom vanderen for vandrereren, sejlads for sejlads, baggage for bagage, adskillelige for adskillige, picturesque for picturesque, m.v. Og vel eksisterer ordet kartoffelplante, men havefolk sætter eller lægger kartofler.

Med *Naturen & Kunsten - landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830*, der rundes af med et kort tysk resumé, har vi fået et værk, der lægger adskillige alen til tidligere publikationer om landskabshaven - eller stemningshaven, som den danske variant meget betegnende også er blevet kaldet. Men hverken Christian Ellings (1947/1979) eller Lulu Salto Stephensens (2000) oversigtsværker er dog overflødiggjort, endsige overhalet.

.....



Kuratering af samtidskunst

Redaktion: Sanne Kofod Olsen, Lotte Juul Petersen, Malene Natascha Ratcliffe og Malene Vest Hansen. Roskilde: Museet for Samtidskunst, 2011.

206 sider.

Kuratering af samtidskunst

.....

Af Jens Tang Kristensen, mag. art. i kunsthistorie

.....

Kuratering af Samtidskunst er en yderst informativ og velskrevet bog, der giver stor indsigt i emnet. Det er Museet for Samtidskunst i Roskilde, der står bag publikationen, og titlen kan da også implicit opfattes som en skjult reference til museets eget fokusområde og profil. Det er dog bemærkelsesværdigt, at redaktørerne og forfatterne er i stand til at udbrede og udvide forståelsesrammen for kurateringsbegrebet betragteligt, og det skyldes blandt andet, at begrebet også behandles som et historisk, metodisk og diskursivt fænomen. Bogen tager med andre ord kura-

teringsbegrebets kompleksitet og dets mange facetter alvorligt.

Ny bog - ny viden!

Kuratering af samtidskunst er på mange måder et pionerværk i dansk kunsthistorieskrivning. Det skyldes først og fremmest, at der ikke er publiceret meget om emnet i Danmark og dermed heller ikke på dansk. Alligevel har begrebet kuratering, også i Danmark, opnået en hidtil uset status blandt anmeldere og kunstkritikere, og det er endda også inden for de senere år blevet muligt at uddanne sig til professionel kurator. Kuratering er derfor

i dag en selvstændig fagdisciplin med et specialiseret og afgrænset forskningsfelt, hvorfor begrebet er blevet transformeret over tid, fra at være forbundet med en eksklusiv praksis og connoisseurship til i dag at være et teoretisk, strategisk og afgrænset vidensområde. Det er i forlængelse af disse betragtninger glædeligt og klædeligt, at Museet for Samtidskunst har påtaget sig rollen som udgiver af denne lille gule bog, der indeholder en mængde bidrag fra såvel kunstnere, kunsthistorikere som faguddannede kuratorer. Når det er sagt, må jeg dog tilføje, at de mange indslag både er bogens styrke og svaghed. Hvis man overhovedet kan fremhæve og indskyde en bemærkning om partikulære svagheder i bogen, så skal disse efter min mening findes i den anden halvdel, som er samlet under overskriften "Perspektiver på udstillingens praksis". Her gentager flere af forfatterne en række af de pointer, som allerede fremkom i bogens første halvdel, og flere af bidragsyderne sætter snarere fokus på beskrivelserne af enkelte og løsrevne kunstprojek-

ter frem for på kurateringen som teoretisk rammesætning; det mener jeg finder sted både i Jacob Lillemoes og Lotte Juul Petersens ellers nok så informative indslag. Jeg må påpege at det virker som fokusskred, som kunne være undgået, hvis redaktionen enten havde indskrænket mængden af bidragsydere, eller man kunne ekspandere sig ud af problemet ved for eksempel at udgive en hel publikationsrække, hvori det flertydige og bredspektrede emne kunne være udfoldet og behandlet mere indgående. Flere af bidragene i bogen består desuden af oversættelser og uddrag fra tidligere publikationer og foredrag, hvorfor man kunne overveje om ikke flere af de reducerede og omredigerede artikelbidrag havde fortjent lidt mere spaltepads i denne nye version. Dette skal dog ikke opfattes som en hård og rigid kritik af bogen, som den fremstår i sin nuværende form og helhed, for jeg vil understrege, at jeg på det varmeste kan anbefale den. Jeg mener, at der er tale om en ekstremt informativ og komprimeret publikation med mange gode og velunderbyg-

gede pointer. Min anmeldelse tager afsæt i tre af bogens artikelbidrag, hvilket paradoksalt nok skyldes min egen begrænsede spalteplass. Jeg nærer stor respekt for bogens mange bidragsydere, der på hver deres måde betræder nye stier i den ellers ofte dunkle skov af ubetydelige kunsthistoriske publikationer i Danmark.

Kurator, kurer eller kustode?

De tre begreber *kurator*, *kurer* og *kustode* hører alle til inden for kunsthistoriens begrebsapparat og terminologi. Selvom de hver især dækker over forskellige betydninger og funktioner, er de alligevel integrerede og beslægtede i den museale teori og praksis. Hvor kureren fragter værker mellem producenten og den institutionelle ramme, hvad enten denne er et museum, galleri eller biennale, er kustoden den, der bevogter og forankrer resultatet af denne fragt. Kuratoren er, som Sanne Kofod Olsen bemærker i sit tekstbidrag til bogen, derimod at betragte som "en fordanskning af den engelske jobbetegnelse 'curator', som slet og ret er en museumsinspektør." (Kofod Olsen, p. 67)

Endvidere får vi at vide, at ordet etymologisk set stammer fra latin, hvor "curare" betyder det at bevare og passe på noget. Begrebet dækker imidlertid, som forfatteren efterfølgende bemærker, samtidig over noget andet og mere komplekst i dag. Som en lang række af bogens forfattere pointerer, skal kuratorbegrebet, som det anvendes i dag, opfattes som et på én gang flertydigt og flygtigt begreb, fordi kuratorrollen, som det også er tilfældet i Kofod Olsens bidrag, kan sættes i forbindelse med såvel kritikerens og formidlerens, som den udøvende kunstners beskæftigelse og funktion. Kuratoren er således ikke længere blot en passiv og transparent formidler af et allerede eksisterende kunstnerisk udtryk. I dag kan kuratoren, som Kofod Olsen bemærker, også sammenlignes med den klassiske selviscenesatte og frie hero, som man i den ældre kunsthistorie ofte har knyttet sammen med forestillingen om, at der findes et særligt geniale, guddommeligt og autonomt kunstnersubjekt. Præmissen for dette argument begrundes med, at det er kuratoren,

der, i kraft af rollen som kritiker og formidler, er med til at fremme et bestemt kunstnerisk produkt og objekt, som hermed formes og naturaliseres gennem kuratorens egen subjektive diskursive praksisser og formidlingsstrategier. Som eksempler herpå fremhæves Hans Ulrich Obrist (f. 1968) og navnlig Harald Szeemann (1933-2005), der begge har opnået en selvstændig stjernestatus gennem deres kuratorvirksomhed.

Kuratoren i dag er på mange måder blevet en lidt traditionel kunstnerpersona, en skaber og mentor, til tider en fri fugl, der skaber sin egen virkelighed og på den måde definerer en psykologisk profil, der til forveksling ligner kunstnerens.

(Kofod Olsen, p. 75)

Opfattelsen af kuratoren som en særlig type formidler ligger i forlængelse af Søren Andreasen og Lars Bang Larsens overvejelser om kuratorens rolle som mediator og mellemmand. I artiklen "Mellemmanden: Tanker om mediering" foreslår de, at kuratoren repræsenterer et instabilt subjekt, og de trækker

således veksler på Fernand Braudels omfattende trebindsværk *Civilisation matérielle, économie et capitalisme* som er en yderst grundig afdækning af kapitalismens historie. Braudel beskriver i sit værk mellemmanden eller mediatoren som en person, hvis funktion består i at forbinde markedet med forbruget, hvorved han bliver i stand til at forvandle en genstands brugsværdi til bytteværdi. Denne læsning er meget tro mod Braudels tænkning, og den genfindes i øvrigt også i hans andet vigtige opfølgingsværk og efterskrift *Afterthoughts on Material Civilization and Capitalism*, hvori han skriver at:

Everything outside the market has only "use value"; anything that passes through the narrow gate into the marketplace acquires "exchange value".

(Braudel, 1976, p. 17)

På samme måde kan kuratoren opfattes som en mellemmand; en person som befinder sig i grænselandet mellem på den ene side kunst forstået som et 'rent' æstetisk objekt svarende til en nærmest kantiansk

interesseløs tilgang (kunsten skabes udelukkende her for kunstens egen skyld), og på den anden side kunsten forstået som et begærsobjekt, der kan tilpasses til markedskræfterne og senkapitalismens vareudbytningsstrategi. Takket være mellemmanden, mediatoren eller distributøren, om man vil, kan kunsten således forvandles til blot at udgøre en varefetich, hvilket betyder at dens statusværdi dybest set kan sammenlignes med alle mulige andre forbrugsgoder. Det er i denne kunstens transformationsproces at kuratoren indtager sin plads, idet han blandt andet gennem selektionen af værker er med til at forvandle kunsten til et investeringsobjekt. Fremstillingen af kuratoren som en mediator og mellemmand, er ikke Andreasen og Bang Larsens egen konstruktion. I artiklen fremhæver de også Hans Ulrich Obrist, der som kurator har været inde på samme tankespor, selvom Obrist selvfølgelig ikke selv opfatter denne mellemposition som noget negativt og problematisk.

I Hans Ulrich Obrists forelæsning "Everything is In-Between" taler han om, hvordan kuratorer tidligere rakte ud fra kunstsystemet og var banebrydende i at inkludere andre kulturelle felter i deres arbejde. I det, han kalder "kuratoriske mellempositioner", er det sigende, hvordan han underbygger sit argument med billeder på fart og ustabilitet. Han taler om elasticitet, transformation, dynamik, svingning, bevægelighed og mutation. At stå stille er umuligt.

(Andreasen og Bang Larsen, p. 59)

Kuratoren er således mere end blot en kurer og kustode, og han repræsenterer samtidig, ifølge Andreasen og Bang Larsens læsning af Orbrists tekst, mere og andet end blot et heroisk og stabilt kunstnersubjekt: "Hvad er en kurator?" Det er et spørgsmål, der ikke giver mening, fordi kuratoren ikke er, kuratoren gør." (Andreasen og Bang Larsen, p. 57)

I deres efterskrift til artiklen er de ikke helt præcise med hensyn til spørgsmålet om, hvad de mener, begreber som mellemmanden, medieringen og dermed kuratoren

kan siges at dække over. De synes tilsyneladende her at mene, at medieringen må tillægges en mere stabil og næsten reaktionær betydning, hvilket ikke helt harmonerer med det standpunkt, som de indtog i hovedartiklen, idet kuratoren her blev betragtet som synonym for mellemmanden, som netop var knyttet til det processuelle, performative og handlingsorienterede frem for til det stabile og forankrede subjekt. Denne påpegning af den indbyrdes forskydning, eller diskrepans, som finder sted mellem de to tekstbidrag, skal dog ikke opfattes som en kritik eller afsløring af eventuelle fejlslutninger. Derimod mener jeg, at de på eksemplarisk vis illustrerer, hvilke kompleksiteter kuratorbegrebet indeholder og konnoterer. I efterskriftet foreslår de to forfattere, at begrebet mediering er immunt over for forandringer, og de tilnærmer sig således fænomener som mægling og forsoning; begreber hvis betydning omhandler det at bygge bro mellem to ellers umiddelbart polære og uforsonlige parter. Denne analysedel medfører, måske overraskende for

nogen, at medieringen i efterskriftet artikuleres og accentueres som et overvejende negativt begreb, og det skyldes ifølge forfatterne, at den medierende og dermed kuratoriske praksisform ikke er radikal nok. De påpeger, dristigt nok, at kuratoren og medieringen ikke er i stand til at lade sig omstrukturere eller ændre af objektet. Kuratoren er dermed altid underlagt de allerede eksisterende hegemoniske og overdeterminerede diskurser, hvilket jeg personligt er enig med dem i.

Den medierende funktion er i sig selv imod forandring og transformation, for den kan ikke lade sig forandre grundlæggende af sin genstand.

(Andreasen og Bang Larsen, p. 64)

Og videre:

I medieringen kodificeres et objekt og gøres tilgængeligt inden for eksisterende, allerede anerkendte rammer for forståelse; og det er afgørende for den medierende funktion, at den kan gentage denne handling. Denne forventning er formentlig af det gode, når det drejer sig om f.eks. mæg-

ling mellem parter i en krig eller konflikt, men risikerer altid at blive uproduktiv, når det drejer sig om en merkantilt motiveret operation i forbindelse med kulturel eller kunstnerisk produktion.

(Andreasen og Bang Larsen, pp. 64-65)

I Malene Natascha Ratcliffes tekstbidrag med titlen "Hvor er vi på vej hen?" bliver kuratoren, ligesom mellemmanden hos Andreasen og Bang Larsen, opfattet som en form for mægler. I Ratcliffes udlægning opfattes mellemmanden/katalysatoren dog som en yderst positiv, aktiv og synlig transformator af den viden og information, som på klassisk hermeneutisk vis finder sted i informationsudvekslingen mellem værk og beskuer. Forholdet mellem kunst og kapital forskydes dog hos Ratcliffe, fordi kuratoren nu betragtes som en givtig samarbejdspartner for kunstneren. Den bemærkning bruger hun til at bringe en klassisk utopi på banen. Det handler for hende om at kuratoren og kunstneren sammen kan udvikle en helt ny kunst, der inkluderer og omkalfatrer hele befolkningen (hvordan en sådan identitet så kan

afgrænses og defineres). Grænserne mellem kunstneren som producent og kuratoren som mellemmand og agent udviskes og sløres derfor hos Ratcliffe, hvilket ikke ligefrem er med til at gøre hendes definition af kuratoren og dennes position samt rolle gennemskuelig og klar.

Jeg forventer, at det, fremtidens kurator producerer, ikke kun får betydning for det kunstneriske, kuratoriske eller det kulturelle felt; det får konsekvenser for hele samfundet. Ikke blot i form af politisk eller socialaktivistisk kunst, men også fordi det bliver mere og mere påkrævet, at kulturen skal inddrage alle borgere i projekterne og ikke kun eksklusivt henvende sig til særlige kulturforbrugere.

(Ratcliffe, p. 118)

Kuratoren som værende en katalysator minder samtidig meget om medieringsbegrebet, som vi finder det i Andreasens og Bang Larsens artikel, med den mærkbare forskel, at kuratoren ifølge Ratcliffe er bevidst om sin egen symbolske og magtpolitiske position i kulturfeltet. Katalysatoren/kuratoren skal således

opfattes som en ydmyg og nærmest uskyldig filantropisk formidler af kunst. Kuratoren fungerer derfor som en mægler, der giver plads, tid og rum til den enkelte beskuers egen fortolkning af kunstobjektet. Ligesom det var tilfældet i Kofod Olsen og Andreasen og Bang Larsens artikler trækker Ratcliffe veksler på Hans Ulrich Orbrists teorier, og hun konkluderer, at kuratoren er et åbent gemyt, der er i stand til ikke blot at:

(...) formidle én sandhed eller ét tema, men derimod, over for et meget blandet publikum, at skabe plads og rum til deltagerens egne forudsætninger i mødet med meget forskellig kunst (...)

(Ratcliffe, p. 113)

På den anden side fastholder Ratcliffe alligevel myten om, at kuratoren er en hero, og hun fremstår således splittet i spørgsmålet om, hvilken position kuratoren egentlig indtager på samtidskunstscenen. For på den ene side er kuratoren altid repræsentant for en kulturpolitisk magt.(Ratcliffe, p.112)På den anden side anser hun som sagt kuratoren/katalysatoren

for at være reflektiv og selvbevidst, hvorved han vedkender sig den magt, som han er blevet tildelt; ansvarsfuldt og selvbevidst. Kuratoren kan som følge heraf forvalte og besidde magten, og han bliver endda gradvist i stand til at eliminere den, fordi han besidder det privilegium, at han kan sætte sig i beskuersens sted. (Ratcliffe, pp. 112-13)

Kritikken af kurateringen

Bogen giver på eksemplarisk vis læseren et levende indblik i, hvordan kuratoren forstået som mediator, katalysator, mellemmand, formidler og/eller agent fortsat indtager nye roller og positioner alt afhængig af sammenhængen og konteksten, som denne indgår i. Bogen har således ikke én udlægning eller entydig begrebsafklaring, og den formår således, og heldigvis, heller ikke at af-dække kuratorens funktion i praksis. Der er således tale om en raffineret og samtidig uafsluttet bog (dette i en meget positiv forstand), idet den er med til at åbne for en række nye spørgsmål om, hvilken betydning kurateringen spiller.

Den appellerer til endnu flere diskussioner vedrørende afgrænsningen af det kuratoriske felt, og den påminder os om, at kuratering ikke længere kan betragtes som et transparent og naturligt fænomen, hvad der nok var en tendens til før i tiden. Bogens tematik er således efter min vurdering en tour de force ud i et endnu ikke fuldt afdækket og afsøgt grænseland, og publikationen befinder sig derfor, ligesom dens indhold, på befriende vis i et tværmedialt og åbent mellemrum på kanten af kunsten, kunsthistorien, filosofien, den visuelle kultur, læseren og publikummet.



Litteratur

Braudel, Fernand, *Afterthoughts on Material Civilization and Capitalism*, oversat af Patricia M. Ranum (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976)



Kuratering af samtidskunst indeholder følgende bidrag:

Malene Vest Hansen, "Kuratering af samtidskunst"

Simon Sheikh, "Mellem tanke og udtryk - kuratering som teori og objekt"

Maria Hirvi-Iljäs, "Om udstillingen som forskningsobjekt"

Julia Ault, "Med vide mellemrum i øjenhøjde"

Søren Andreasen og Lars Bang Larsen, "Mellemmanden: tanker om mediering"

Sanne Kofod Olsen, "Den indiskrete formidler: Kuratoren som postmoderne subjekt"

Teresa Gleadowe, "Kuratoruddannelse"

Helle Ryberg, "Fra performativ kunstpraksis til performativ kuratering: Om performativitetetsbegrebet, performative virkemidler og kuratoriske strategier"

Kirse Junge-Stevnsborg, "Kurateringsens etik. Forhandlingsbare relationer"

Malene Natascha Ratcliffe, "Hvor er vi på vej hen?"

Julia Aylt, "Udstilling som politisk rum"

Pelin Uran, "I am Certainly Looking at the Picture But I Myself Am in the Picture: Hvordan kan teori blive praksis"

Jacob Fabricius, "Fortolkende kuratierng"

Lotte Juul Petersen, "Kuratering som støtte: Wysing Arts Centre"

Jacob Lillemose, "På et eller andet tidspunkt vil det lykkes: praktiske og principielle bemærkninger til tre forsøg på at aghetoficiere computerbaseret samtidskunst"

Solvej Helweg Ovesen, "Solid ground makes you think about where you are going, unstable surfaces make you think what moves you: Kuratoruddannelse mellem vision og praksis"

Frederikke Hansen og Tone Olaf Nielsen, "Kuratering på tværs af nord-syd-skillelinjen: Sarat Maharaj i samtale med Kuratorisk Aktion"

Temporary Services: "Temporary Services"

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 5 / 2012

Redaktion:

Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

Dansk Kunsthistoriker Forening

www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:

Dansk Kunsthistoriker Forening
Att. Martin Søberg, ID 40 84 68 60
Døgnpost 637, 1704 København V

ISSN 2245-0092



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**