

## **KUNST I KONTEKST**

### **Udstillings- og forskningsprojekt med henblik på udvikling af nye principper for udstilling af billedkunst**

Projektets formål er at udvikle nye principper for præsentation af billedkunstneriske værker med henblik på at optimere udstillingsgæstens kunstoplevelser, at etablere kontakt til nye målgrupper og at styrke kunstmuseets position som kulturel institution i fremtidens samfund. Projektet bygger på den antagelse at en kunstoplevelse i særlige tilfælde kan være en konstituerende faktor i forbindelse med emotioner skabt af nye livsvilkår (Funch 1997; 2000, 2007) og derfor af stor betydning for personlig og samfundsmæssig integritet. Synliggørelse af kunstens psykologiske og samfundsmæssige betydning vil gøre kunstmuseet mere attraktivt uden at gå på kompromis med kunstens værdier.

Med dette mål for øje har Esbjerg Kunstmuseum på indeværende tidspunkt gennemført to ud af fire planlagte udstillingsprojekter hvor et antal værker udvælges i forhold til temaer inden for henholdsvis religionsvidenskab, samfundsvidenskab, naturvidenskab og humanvidenskab og præsenteres i overensstemmelse med videnskabsteoretiske principper inden for de pågældende videnskabsområder.

Hver udstilling som arrangeres i samarbejde med henholdsvis en kunstner og en videnskabsmand, repræsenterer et udstillingsalternativ til den traditionelle kunsthistoriske. Det er velkendt at billedkunst på samme måde som dens historiske forankring, står i gæld til både naturvidenskab, religionsvidenskab, samfundsvidenskab og humaniora. Ved at bringe temaer og principper fra disse videnskabelige orienteringer ind i organisering og præsentation af billedkunst, antages det at publikum får oplevelser

som ikke blot indholdsmæssigt er anderledes end ved de traditionelle kunsthistoriske temaer, men som også vil være mere eksistentielt vedkommende.

Projektets oplevelsesøkonomiske perspektiv er at definere kunstmuseet med dets udstillinger i en bredere kulturel ramme der henvender sig til et større publikum og samtidig sikrer kunstmuseet og dets samlinger en position med identitetsskabende relevans inden for fremtidens kulturelle liv. Med en sådan position vil ikke blot publikum, men også virksomheder og institutioner kunne definere deres interesser i forhold til billedkunsten og kunstmuseet som kulturel institution. En relation som vil fremme synergieffekten mellem kultur og det øvrige samfundsliv.

### *Samarbejdspartnere*

Følgende institutioner og personer har været involverede:

Billedkunstner, lektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, Per Bak Jensen.

Teolog og lektor ved Teologisk Pædagogisk Center, Løgumkloster, Povl Götke.

Billedkunstner, tidl. professor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, Claus Carstensen.

Professor i semiotik, Department of Cognitive Science, Case Western Reserve University, Cleveland Ohio, Per Aage Brandt.

Forskningspsykolog, lektor ved RUC, dr. phil. Bjarne Sode Funch.

Professor og dekan ved Universita□t der Ku□nste, Berlin, Kirsten Langkilde.

Lektor ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, Rune Gade.

Lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, Anders Troelsen.

Rektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, Mikkel Bogh.

### *Forskningsplan*

Projektet som helhed repræsenterer en forskningstilgang der forener det anvendelsesorienterede potentiale i en kulturinstitution med den humanistiske grundforskning. Projektets første to udstillingsarrangementer er gennemført efter følgende forskningsprogram:

(1) Planlægningsfase hvor kunstmuseet udpeger to kuratorer til at arrangere en udstilling over et bestemt tema.

(2) Realiseringsfase hvor kuratorerne udvælger værker, laver udstillingsdesign, forestår ophængning samt planlægger udstillingsformidling. Det kuratoriske arbejde registreres gennem observation, mødereferater og interview med kuratorer. Udstillingen registreres gennem optegnelser og fotografering.

(3) Publikumsundersøgelse hvor et antal besøgende interviewes om deres oplevelse af udstillingen.

(4) Projektevaluering i seminarform med deltagelse af museets akademiske medarbejdere, kuratorer og associerede forskere.

### *Forskningshypotese*

De formidlingsprincipper, der kan udledes af det kuratoriske arbejde med udstillingen *AN SIGT*, har ifølge de forskningsmæssige antagelser til hensigt at bringe kunsten i kontakt med publikums livsverden. Projektet Kunst i kontekst er med andre ord en forskningsmæssig bestræbelse på at udvikle nye udstillingsprincipper, der gør billedkunsten mere vedkommende for publikum ved at relatere de udstillede værker til publikums erfaringsverden. Denne formidlingsmæssige bestræbelse bygger på en antagelse om, at kunstens psykologiske funktion er at bidrage til en emotionel og personlig integrationsproces.

Det er en almen opfattelse, at en oplevelse af et kunstværk er emotionel. Det kan dreje sig om alt lige fra et let indtryk af visuel skønhed til et intenst emotionelt engagement. Under visse forudsætninger kan et sådant emotionelt engagement få varig psykologisk betydning i form af en emotionel integrationsproces, der ændrer betragterens emotionelle stemningsleje og handleberedskab.

Det menneskelige følelsesliv er ikke blot omfattende og komplekst, det er også meget vanskeligt at sætte ord på. I almindelig omtale refereres kun til ganske få følelses kvaliteter som frygt, vrede, glæde, sorg og kærlighed, men selv en flygtig selviagttagelse åbenbarer, at sådanne betegnelser hver især dækker over et rigt spekter af forskellige nuancer. Kærlighed, for eksempel, refererer ikke blot til kærlighed til en partner og alle de facetter, en sådan kærlighed kan have, men også til kærlighed til børn, forældre og kæledyr. Begrebet kærlighed refererer til så mange følelsesmæssige

kvaliteter og nuancer, at en dækkende beskrivelse vil blive meget omfattende. Det menneskelige følelsesliv er, som den amerikanske psykolog William James udtrykker det, lige så rigt og nuanceret som sten på en strand.

Det er velkendt, hvorledes en emotionel tildragelse påvirker vores bevidsthed. Får vi en trist meddelelse om sygdom eller død, påvirker det alt, hvad vi foretager os. Skal vi til eksamen eller en ansættelsessamtale, præger det vores tilstand i mange timer, måske dage forud. Har naboen igen spillet høj musik midt om natten, kan det give anledning til grænseløs irritation. Der kunne nævnes utallige eksempler. Den menneskelige bevidsthed er i det hele taget farvet af de skiftende emotioner, der enten pludselig fremprovokeres eller opstår som sindsstemninger gennem udramatisk omgang med verden.

Det er kendetegnende for emotioner, at de altid knytter sig til bestemte forhold og hændelser. I bevidstheden fremtræder en følelse således altid i følgeskab med noget sanset eller forestillet. Ofte vil der være tale om de forhold, der har været anledning til følelsen. Uden sådanne sanseindtryk eller forestillinger kan vi hverken fastholde eller genkalde emotioner i hukommelsen, og vi kan af samme grund heller ikke reflektere over de forhold, der har været deres anledning. I den daglige tilværelse har vi ofte emotionelle tilstande, vi ikke knytter til noget bestemt. Det kan være en stemning, der ligger i baggrunden af vores bevidsthed, og som er med til at præge vores åbenhed og måde at møde tilværelsens udfordringer på. Det kan også være en udtalelse eller hændelse, der rammer os emotionelt, uden at det emotionelle bliver knyttet til en konkret form, der kan fastholdes i hukommelsen. Traumatiske oplevelser er blandt de mest alvorlige oplevelser, der ofte har karakter af noget voldsomt emotionelt uden, at det bliver identificeret med en sansbar form. Det er velkendt inden for psykologien, at sådanne emotioner influerer på vores velbefindende og ofte forstyrrer vores refleksioner og handlinger. Det viser sig blandt andet i mange fobiske reaktioner, men selv hos almindelige, såkaldt velfungerende mennesker, er ukonstituerede emotioner en forstyrrende faktor i deres daglige liv.

Det emotionelle liv er under konstant forandring. Nye livsvilkår inden for det sociale samliv eller forhold forårsaget af materielle og naturbestemte ændringer, er udfordringer, der influerer på det emotionelle liv. Når nye emotionelle kvaliteter opstår på baggrund

af nye livsvilkår, bliver der behov for en konstituering af disse emotioner. Uden en sådan konstituering er vi ikke i stand til at integrere de pågældende emotionelle reaktioner. Vi kan ikke integrere dem i vores personlige univers og derfor heller ikke reflektere konstruktivt over vores egne livsvilkår.

Kunst kan givetvis have flere forskellige funktioner i forhold til det liv, vi lever, men projektet bygger på den antagelse, at den æstetiske oplevelse som transcendent bevidsthedsfænomen er en hændelse, hvor en emotionel kvalitet, der ikke tidligere er blevet konstitueret, forsynes med en adækvat og distinkt form. Grundlag og argumentation for denne antagelsen er der gjort rede for andetsteds (Funch 1997; 2006; 2007), og derfor skal det her blot antydes, hvilken effekt en æstetisk oplevelse kan have på den menneskelige psyke og eksistens.

Hverdagslivet giver os mange udfordringer. I nogle tilfælde hidrører de fra nye livsvilkår. Disse udfordringer giver anledning til specifikke emotionelle kvaliteter. Hvis de forhold, der giver anledning til disse emotioner, ikke fremtræder i en tilstrækkelig klar og distinkt form, bliver det oplevede oplagret i en skjult hukommelse. Det vil sige, at vi ikke har adgang til de pågældende emotionelle forhold, og deres drivkraft er uden for vores kontrol. For at bringe dem inden for vores bevidste univers, skal de konstitueres, og det kan de blandt andet blive i forbindelse med en æstetisk oplevelse. Et billedkunstnerisk værk udmærker sig blandt andet ved sit visuelle formudtryk, og når dette på et eksistentielt niveau spejler en skjult emotion, konstitueres denne.

At en emotionel kvalitet konstitueres, betyder, at den får en sansbar form. Den er ikke længere abstrakt og uhåndgribelig, hvilket betyder, at den energi, der er knyttet til den pågældende emotion, kommer under kontrol og indgår i det personlige beredskab, den pågældende har til at begå sig i verden. Det vil sige, at det emotionelle aspekt bliver integreret i det emotionelle univers og dermed er med til at gøre tanker og handlinger mere fokuserede og konstruktive.

#### *Udgangspunkt og bevæggrund for forskningsprojektet*

Der er en lang tradition for at udstilling af billedkunst på kunstmuseer bygger på principper hentet fra den kunsthistoriske videnskab. Dette hænger naturlig sammen med at kunsthistorie er den videnskab der beskæftiger sig med billedkunst – dens historiske

oprindelse og udvikling. Derfor har det videnskabsfaglige personale på kunstmuseerne fra tidligste tider haft en kunsthistorisk uddannelse, og det er derfor ganske forståeligt at den historiske dimension og de videnskabelige metoder der ligger til grund for kunsthistorisk forskning kommer til udtryk i de udstillinger som kunstmuseerne arrangerer.

Den amerikanske kunsthistoriker Mark Roskill fremstiller i sin bog *What is Art History?* (1976) de grundlæggende principper i den kunsthistoriske forskning. Det *skarpe blik* eller færdighed til at skelne lægger han til grund for både det videnskabelige arbejde og den fornøjelse det er at beskæftige sig med kunst. Det drejer sig om at kunne sondre mellem kunst fra forskellige historiske perioder og mellem kunst hidrørende fra forskellige geografiske områder samt at kunne identificere værker af en bestemt kunstner. Det er således kendskab til og fortrolighed med de træk i billedkunsten der kendetegner værker fra en bestemt tidsalder, en bestemt sted og en bestemt kunstner.

Den kunsthistoriske forskning har en række hovedopgaver som ifølge Roskill (1976, 12) består i:

- At tilskrive et værk et bestemt ophav
- At datere et kunstværk
- At vurdere et kunstværks autenticitet
- At vurdere et kunstværks kunsthistoriske betydning

Disse opgaver udføres med henblik på at indplacere et kunstværk i og vurdere dets betydning for kunsthistorien. En grundantagelse i den kunsthistoriske videnskab er at et kunstværk er en del af den samfundsmæssige kultur og derfor belyser og beriger de gensidigt hinanden. Kendskab til de historiske forhold og begivenheder der hører sammen med et værk er derfor væsentlige forudsætninger for at identificere de træk ved værket der er bestemmende for dets oprindelse. På den anden side er studiet af særlige formelle og indholdsmæssige karakteristika for bestemte perioder, stilarter og kunstnere en væsentlig forudsætning for det videnskabelige arbejde. Ligeledes er mere specifikke kunsthistoriske forhold omkring kunstens sammenhænge, ligheder og ændringer gennem historien vigtig baggrundsviden.

Den kunsthistoriske forskning afspejler sig i den måde kunstmuseets samlinger organiseres og den måde kunstværkerne præsenteres i udstillinger. Roskill (1976, 9) hævder endog at dette er så entydigt at enhver museumsbesøgende nænsomt bliver indført i kunsthistorie uden selv at være klar over det som følge af den måde kunstværkerne præsenteres på. Kronologi som er den mest grundlæggende dimension i kunsthistorie ligesom historie i almindelighed, bliver således også et grundlæggende princip for udstilling af kunstværker. Det kan være inden for kunsthistorien som helhed, men også inden for en bestemt periode eller inden for en kunstners øuvre. Med udgangspunkt i kronologien kan en udstilling være koncentreret om et bestemt udsnit af kunsthistorien. Det kan være en bestemt historisk tidsalder, en stilperiode eller kunstner. De formelle og ikonografiske forhold som kendetegner de pågældende værker sættes i kontekst af sociale, politiske, religiøse eller andre forhold der har gjort sig gældende i den tid de pågældende værker er skabt. Der kan også være tale om en mere intern kunsthistorisk kontekst hvor værkerne relaterer indbyrdes til hinanden. Det vil sige at det kronologiske princip suppleres af et klassifikationsprincip som har sit udgangspunkt i kunsthistorien. Begge principper peger mod en kontekstuel forståelse af det kunstneriske udtryk der i denne sammenhæng omfatter alt fra anvendte materialer og teknikker til værkernes formelle og ikonografiske indhold.

De herskende principper kommer til udtryk gennem udvalg og præsentation af billedkunst således at traditionelle udstillinger altid vil omfatte et udvalg af værker der er udvalgt efter kunsthistoriens klassifikationer og præsenteret i en kronologisk rækkefølge. Dette betyder naturligvis ikke at man ikke inden for den kunsthistoriske udstillingstradition eksperimenterer med utraditionelle udvalg af værker og deres præsentation, men blot at sådanne strategier anvendes med traditionens intention om at indføre publikum i et kunsthistorisk vidensområde.

Inden for den kunsthistoriske videnskab opfattes kunstens samfundsmæssige kontekst som grundlag og forudsætning for det kunstneriske udtryk og derfor er det kontekstens indflydelse på det kunstneriske udtryk der er i forskningens centrum. Kunstens indflydelse på det enkelte individ og samfundsmæssige forhold er derimod ikke tema for kunsthistorisk forskning hvilket betyder at kunstens virksomme indflydelse på menneskets psyke ikke falder inden for kunsthistoriens interesse- og forskningsområde.

Det betyder at kunsthistorisk formidling gennem udstilling består i kundskabsformidling og ikke formidling af kunstværket som et potentiale til at påvirke mennesker. Med andre ord, gennem udstilling og anden formidling introduceres publikum nænsomt og ubemærket til kunsthistorisk viden.

Den kunsthistoriske formidling af billedkunst betyder at publikums opmærksomhed ledes fra kunstværk til kunsthistorisk viden hvilket samtidig betyder at publikums opmærksomhed flyttes fra egen personlige eksistens til et vidensområde. Da kunsthistorisk ekspertviden fortrinsvis for ikke at sige udelukkende giver adgang til kunsthistorisk forståelse uden andre praktiske eller personlige formål, er denne form for formidling kendetegnet ved i nogen grad at gøre kunsten livsfjern.

Den kunsthistoriske isolering af billedkunsten som et kundskabsområde er yderligere forstærket af oprettelsen af kunstmuseet som institution i samfundet. Selv om billedkunsten for to hundrede år siden ikke havde den samme udbredelse som den har i dag, var den kunst der var tilgængelig for den almene befolkning, placeret i sammenhænge hvor de kom af andre grunde end at se på kunst, nemlig hovedsagelig i kirkerne. Det vil sige at kunsten tjente et formål i forhold til befolkningens religiøse engagement. Kunsten har givetvis fra kirkens side haft et kundskabsformidlende sigte med de religiøse fortællinger i fokus, men den udstillede kunst gav samtidig den enkelte en mulighed for at opleve kunsten på kunstens egne betingelser i en sammenhæng med deres daglige tilværelse. Oprettelsen af kunstmuseumsinstitutionen for mere end to hundrede år siden og dens udbredelse gennem de seneste godt hundrede år betyder at billedkunsten er blevet isoleret fra befolkningens daglige tilværelse og henvist til lokaliteter som besøges for kunstens egen skyld. Tillige præsenteres museets samlinger uden anden kontekst end den som udstillingskuratorer og museumsformidlere bibringer.

Den museale isolering af billedkunstens har sammen med den kunsthistoriske kundskabsformidling været væsentlig baggrund og incitation til dette udstillings- og forskningsprojekt hvis væsentligste målsætning er at udvikle nye principper for udstilling af billedkunst i et forsøg på at gøre billedkunsten vedkommende i forhold til publikums eget liv og tilværelse.



## **AN SIGT**

Udstillingen *AN SIGT* fandt sted på Esbjerg Kunstmuseum fra 29. september 2007 til 13. januar 2008.

### **UDSTILLING**

#### *Udstillingens tema*

Udstillingens tema var kunst og religion. Under den kuratoriske proces blev dette tema i praksis afgrænset til kunst og spiritualitet med fokus på kristendom og kristen spiritualitet.

#### *Udstillingens kuratorer*

##### *Per Bak Jensen*

Billedkunstner og lektor i fotografi på Det Kgl. Danske Kunstakademi.

Født 1949 i København, Danmark. Bor og arbejder i Halseby, Danmark.

Uddannet ved Det Kgl. Danske Kunstakademi 1980-1986.

Medlem af Den Frie Udstilling. Modtager af Eckersberg Medaljen 2005.

Offentlig repræsentation: Statens Museum for Kunst, København. Det Nationale

Fotomuseum/Det Kgl. Bibliotek, København. Ny Carlsberg Glyptoteket, København.

Arken Museum for Moderne Kunst, Ishøj. ARoS Aarhus Kunstmuseum. Odense

Kunstmuseum. Museet for Fotokunst, Odense. Esbjerg Kunstmuseum. Vestsjællands

Kunstmuseum, Sorø. Bornholms Kunstmuseum, Gudhjem. Herning Kunstmuseum.

Skive Kunstmuseum. Kunstmuseet Trapholt, Kolding. Louisiana Museum for Moderne

Kunst, Humlebæk. Museet for Samtidskunst, Oslo, Norge. Bibliothèque Nationale,

Paris, Frankrig. The Museum of Modern Art, New York, USA. The Metropolitan

Museum of Art, New York, USA. The International Center of Photography, New York,

USA.

##### *Povl Götke*

Teolog og lektor i religionspædagogik ved Teologisk Pædagogisk Center,  
Løgumkloster.

Født 1962 i Raaby ved Randers. Bor i Odense og arbejder i Løgumkloster.

Cand. theol. fra Aarhus Universitet 1990. Lic. theol. (ph.d.) på en afhandling om  
videnssociologiske aspekter i Søren Kierkegaards forfatterskab 1996.

#### *Udvalgte publikationer:*

*Niklas Luhmann*. København: Anis, 1997.

Redaktør for *Fra Buddha til Beckham. Karisma og suggestion i sport og religion*.

Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.

Artikelbidrag til *Tankens magt. Vesten idéhistorie*. København: Lindhardt & Ringhof,  
2006.

Redaktør for *Sprog og forførelse: om sandhed og løgn i religion og politik, litteratur og  
filosofi*. København: Alfa, 2008

Kronikker og større dagbladsartikler, samt over 100 fagbogsanmeldelser i Information,  
Weekendavisen og Kristeligt Dagblad.

Idé og manuskript til debatfilmen *Hvem ringer klokkerne for? En film om kirken og  
kristendommen i dag* (2004).

Idé, manuskript og koncept til DVD, *Forskning – for fremtiden* (2007).

#### *Kuratoriske proces*

Udvælgelse af værker og planlægning af udstilling forgik på en række møder og  
ekskursioner med deltagelse af de to kuratorer og i mange tilfælde tillige museets  
direktør og videnskabelige medarbejder. Planlagte møder blev optaget på lydbånd.

Kuratorerne forestod kontakter med kunstnere i forbindelse med lån af værker og i  
enkelte tilfælde i forbindelse med fremstilling af nye værker til udstillingen. Der blev  
fortaget virksomhedsbesøg og ekskursioner i forbindelse med lån af landbrugsmaskine  
og andre udstillingsgenstande. Kunstmuseet forestod indlån fra andre danske  
kunstmuseer.

Ustillingsdesign med de enkelte værkes placering blev udarbejdet før den endelige  
opstilling og ophængning.

### *Udstillingens værker og karakter*

I forhold til traditionelle udstillinger af billedkunst var *AN SIGT* usædvanlig i flere henseender. Udstillingens tema var kunst og religion (kristendom). Alligevel var der kun tre værker, der refererede direkte til en religiøs tematik, nemlig en træskulptur af den lidende Jesus fra 1500-tallet, en russisk ikon og en videooptagelse af en morgenandagt på Løgumkloster. Sidstnævnte blev præsenteret som en installation med to vægstore projektioner i et separat rum. De øvrige værker, i alt 37, havde ingen direkte referencer til den kristne tro eller andre religioner.

Udvalget af værker, der tidsmæssigt spændte fra den græske antik til vor tid, var karakteriseret af stor variation i medie, motiv og udtryk. Enkelte værker blev skabt til udstillingen, mens et flertal stammede fra anden halvdel af det tyvende århundrede. Hovedvægten lå på skulptur, malerkunst og fotografi, men der indgik også en enkelt radering, et par installationer og nogle mixed media værker i udstillingen. Ligeledes var de udstillede kunstværker af meget forskellig karakter lige fra ren abstraktion til figurativ realisme.

Som noget helt usædvanligt indgik en række genstande, der almindeligvis ikke anses for kunstværker. En stor rød landbrugsmaskine – en såkaldt høvender, nogle store plastikcontainere fra fiskeindustrien, to stabler skiffertagsten fra en kirke på Fanø, en side af en gammel brændeovn i støbejern med reliefudsmykning og en Magritte plakat var udstillet på lige fod med de udvalgte kunstværker. Et stort maleri var dækket over med et klæde.

Udstillingen havde karakter af én stor installation, hvor de enkelte værker indgik i en samlet enhed. Ved indgangen til det store udstillingsrum blev publikum modtaget af en stor gruppe skulpturer, der ligesom i et optog var på vej mod beskueren. Samtidig pegede de som en vifte bagud mod de kunstværker, der hang på væggene. Et lille rum, dannet af tre flytbare vægge, befandt sig skjult for publikum ved indgangen, men virkede alligevel som incitament til at gå ind i udstillingen for at blive en del af den og for at finde ud af hvad, der gemte sig bag de opstillede vægge.

### *Nye udstillingsprincipper*

Kurateringsprocessen og udstillingen peger på en række principper hentet fra henholdsvis fænomenologi, hermeneutik og narratologi.

Det var en antagelse at kuratorernes profession som henholdsvis skabende kunstner og religionsvidenskabelig forsker, ville komme til udtryk i deres kuratoriske arbejde med at udvælge og præsentere billedkunstneriske værker. Ligeledes var det en antagelse at kuratorerne med deres baggrund i en forskningsbaseret tilgang til det religiøse område havde de optimale forudsætninger for at formidle det religiøse gennem billedkunsten og dermed komme publikum i møde på en måde der ville tale direkte til deres personlige forhold til det religiøse. Disse antagelser blev i væsentlig grad bekræftet gennem udstillingen *AN SIGT*.

Udvalget af værker til udstillingen var ikke blot meget utraditionelt ved at omfatte værker fra alle tidsaldre, af mange forskellige kunstnere, udtryksformer og medier. Udvælgelsen foregik gennem en vurdering og fortolkning af hvert enkelt kunstværk med fokus på værkets potentiale til at vække en religiøs oplevelse eller i det mindste beskuerens opmærksomhed omkring det religiøse. Værkernes præsentation i udstillingen som en samlet installation og med mindre narrative sammenstillinger peger ligeledes mod en bagvedliggende intention om at give publikum en kunstoplevelse med relation til spirituelle og religiøse forhold.

Kunst og religion er i deres grundform nært forbundet med det oplevelsesmæssige. Der tales således både om æstetiske og religiøse oplevelser som noget enestående der ikke blot kan være dybt bevægende, men også være med til at præge et menneske for resten af livet.

Intentionen om at bibringe publikum en oplevelse af spirituelle og religiøse forhold gennem kunsten kan ses i lyset af en fænomenologisk tankegang. Fænomenologi er læren om fænomenerne, det vil sige således som tilværelsens forhold optræder i bevidstheden. Enhver erkendelsesinteresse tager således sit udgangspunkt i et første-persons perspektiv med fokus på hvad den enkelte oplever og i dette tilfælde hvad den enkelte oplever under et besøg i udstillingen. Den fænomenologiske erkendelsesform kan spores langt tilbage i historien som princip i mange litterære og biografiske

fortællinger som for eksempel Augustins *Bekendelser* (c. 400), men en egentlig systematisk fremstilling af den fænomenologiske metode som en særlig forskningsstrategi og erkendelsesteoretisk anskuelse bliver først formuleret af de tyske filosoffer Franz Brentano og Edmund Husserl. Interessen samler sig om hvad der umiddelbart og fordomsfrit optræder i bevidstheden uden naturvidenskabelige eller andre teoretiske forklaringer.

Når et af de centrale kurateringsprincipper kan føres tilbage til den fænomenologiske tradition, er det i intentionen om at bibringe publikum en oplevelse der er fritaget for refleksioner, teoretiske analyser og fortolkninger. Dette med en antagelse om at enhver erkendelse og selverkendelse tager sit udgangspunkt i det sanseligt og emotionelt givne.

Men ligesom den fænomenologiske erkendelse er grundlag for teoretisk refleksion, er kunstoplevelsen i forbindelse med udstillingen opfattet som den optimale forudsætning for de tanker den besøgende gør sig omkring de spirituelle og religiøse forhold den pågældende møder i udstillingen. Således blev værkerne valgt efter et princip eller en arbejdsmetode, der kendetegner arbejdet med at fortolke religiøse tekster inden for den teologiske videnskab. Det skal her bemærkes, at der ikke var tale om ren værkfortolkning, men snarere en hermeneutisk fremgangsmåde, hvor modtagerens oplevelse blev integreret i fortolkningen. Det kom tydeligt til udtryk i udvalget af værker, hvor kun ganske få refererede til en religiøs tematik. Ved at udvælge værker der ikke refererede direkte til de kristne fortællinger, helgener og ritualer og endog værker der ikke kan betragtes som kunstværker, blev publikum udfordret på en måde, der talte direkte til deres sanser og følelser frem for deres religiøse viden.

Et særkende ved udstillingen var, som nævnt, de genstande, der i almindelig opfattelse ikke har noget at gøre med kunst såsom høvenderen og plastikcontainerne. De var integreret i udstillingen og præsenteret på lige fod med de udvalgte kunstværker. Idéen til det usædvanlige initiativ kan aflæses i kuratorenes opfattelse af kunst som noget, der på den ene side skal vække en spirituel eller religiøs oplevelse, og på den anden side referere til den daglige tilværelses virkelighed. Ved at placere sådanne genstande i en så usædvanlig kontekst som en kunstudstilling, skabes mulighed for, at de kan vække en tilsvarende årvågenhed over for tilværelsens mystik.

Den hermeneutiske tænkning som afspejles i kuratorernes arbejde har en lang tradition inden for religionsvidenskaben. Hermeneutik er læren om fortolkningens principper og metoder. Grundlæggende for al tolkning er de såkaldte hermeneutiske regler, Til forståelse af en tekst hører først og fremmest en formal analyse af dens opbygning og stil og i en sådan analyse må kompositionens enkeltheder forstås ud fra helheden og omvendt – den såkaldt *hermeneutiske cirkel*. Det betyder at enhver enhed, og det kan være det enkelte kunstværk i forhold til den samlede udstilling eller særlige træk i det enkelte værk i forhold til værkets helhed, altid skal tolkes i forhold til den kontekst hvori delen optræder. Forskellige hermeneutiske tilgange har peget på den historiske og kulturelle kontekst, den psykologiske kontekst som kunstneren udgør samt fortolkeren selv som på tilsvarende måde møder værket eller udstillingen med en forforståelse. Denne forforståelse indgår som en del af den hermeneutiske fortolkning. Det er fortolkeren egen forforståelse i mødet med kunsten der ligger til grund for det kuratoriske arbejde. Den hermeneutiske cirkel er som foreslået af Martin Heidegger primært et grundtræk ved den menneskelige erkendelse og det vil sige at mennesket selv befinder sig en forståelsesmæssig cirkel. Det er denne menneskelige forudsætning som udfordres i udstillingen ved at enhver som besøger udstillingen allerede er i besiddelse af erfaringer og meninger om de udfordringer de møder i udstillingen.

Narratologi som et tredje princip afspejler sig i det kuratoriske arbejde. Det narrative element kommer blandt andet til udtryk i opbygningen af udstillingen som en samlet installation hvor de enkelte værker ikke kun er integreret i et fælles kunstnerisk udtryk, men også gives en særlig rolle som for eksempel når den største del af udstillingen skulpturer opstilles som procession der er på vej mod indgangsdøren til udstillingsrummet. Det vil sige at den besøgende bliver mødt af en gruppe skulpturer der er vendt mod tilskueren når vedkommende træder ind i udstillingsrummet. Et andet eksempel er det mindre rum med en Kristusfigur opstillet over for et monokromt maleri af Freddie A. Lershes der er skjult for den besøgende indtil vedkommende når frem til udstillingens udgang. Disse dispositioner narrative elementer i udstillingen kan ses som inspireret af en fortælleform der kendetegner de bibelske skrifter.

Narratologi er læren om fortællinger. Ligesom fænomenologien og hermeneutikken kan narratologien spores tilbage i historien hvor blandt andre Aristoteles i sin *Poetik* gør sig

overvejelser over fortællingens plot og karakter, men det er med den franske strukturalisme at interessen for de litterære tekster formelle aspekter kommer i fokus og siden er narratologien blevet udbredt til at langt større felt end skønlitteraturen.

Det skal bemærkes, at identifikation af tid, sted og kunstner for de enkelte værker ikke spillede nogen rolle i udstillingens koncept. Der var således ingen skiltning i udstillingen, og publikum måtte finde oplysninger i foldere uden for udstillingsrummet eller i det katalog der blev udgivet i forbindelse med udstillingen. På tilsvarende måde var udstillingen ikke opbygget efter kronologi, oprindelsessted, tematik i billedmotiv, udtryksform eller andre kriterier der kendetegner en traditionel kunstudstilling.

#### *Forskerseminar*

I forbindelse med udstillingen *AN SIGT* blev afholdt et forskerseminar med deltagelse af medlemmer af Esbjerg Kunstmuseums forskerteam, udstillingens kuratorer samt museets akademiske medarbejdere og forskningsmedarbejder.

Forskerteamet indledte med at besigtige udstillingen. På det efterfølgende møde var der oplæg af de to kuratorer og projektets forskningsmedarbejder. Derefter kommenterede forskerteamet udstillingen og deres kommentarer blev diskuteret.

Forskerteamets kommentarer i uddrag:

- Det er en god udstilling. Tankeprovokerende og udtryk for en udstilling der giver sansemæssige oplevelser og samtidig kræver noget af betragteren – den ligger an til at beskueren er til stede i udstillingen.
- Det mest spændende ved udstillingen er det ustrukturerede forløb: Mangel på rute og bevægelse.
- Den er meget fænomenologisk.
- Beskyttelsesmæssig og konserveringsmæssigt må det være en svær udstilling at organisere.

- Per kuraterer som kunstner og det fremgår på hele udstillingen at den er kurateret af kunstnere hvilket er et forfriskende tiltag. Det bliver en udvidelse af de muligheder den traditionelle kunsthistoriske kurator arbejder med på museet.
- Enhver fortælling starter med en skabelse og slutter med en dommedag. Udstillingen An sigt slutter hvor den starter.
- Titlen er lidt fortænkt. Hvad er pointen med at skille ordet ansigt ad?
- Udstillingen danner en symmetri der faktisk ligner et ansigt.
- Er det en pointe at man hele tiden kommer ind bag ved tingene som man så konfronteres med?
- Der er meget få steder hvor værkerne ligger i lige linjer overfor hinanden. Der er få akser. Der er ikke et samlet perspektiv der fører op til noget. Det hele er forskudt.
- Man bliver modtaget i det skabende skud. Det må være en bevidst strategi der må have noget at gøre med at akser er kraftige ideologiske manifestationer: Perceptionspsykologisk er det en kontinuitet.
- Den første fornemmelse af udstillingen er, at man kastes tilbage. Man er nød til at bevæge sig uden om midten. De værker der er mest afvisende er dem der er fjernest fra kroppen, men kommer samtidig til at repræsentere beskueren.
- Der er forskellige eksistentielle temaer der presser sig ind på beskueren.
- Man bliver standset og bliver ikke rigtig repræsenteret for værkerne.
- Umiddelbart vil man ikke opfatte at udstillingen har et religiøst islæt.
- Det har været en spændende og igangsættende udstilling.
- Kvababelser i forhold til sammenstillingen af religion og kunst.
- Udstillingen er en kontekstualisering ved at inddrage fx en høvender.



## FORMIDLING

### *Publikation*

I forbindelse med udstillingen blev udgivet et udstillingskatalog redigeret af Per Bak Jensen, Povl Götke og Inge Merete Kjeldgaard. Udgivet af Esbjerg Kunstmuseum 2007. Omfang: 60 sider med 39 farveillustrationer. Indhold: Forord af Bjarne Sode Funch og Inge Merete Kjeldgaard. Essay af Per Bak Jensen og Povl Götke. Digt af Per Bak Jensen, Udstillingsplan. Værkfortegnelse. Kuratorers biografier.

## PUBLIKUMSUNDERSØGELSE

I forbindelse med udstillingen blev der gennemført en interviewundersøgelse til belysning af publikums oplevelse af udstillingen *AN SIGT*. Formålet var en eksplorativ fænomenologisk undersøgelse til belysning af hvordan udstillingen blev oplevet af en række enkeltpersoner. Materialet er beskrivende og giver kun grundlag for at udpege nogle tendenser i publikums reaktioner på udstillingen. Den giver ikke grundlag for dokumenterede generaliseringer og har derfor heller ikke til formål at bekræfte eller afkræfte en bestemt hypotese.

### *Interviewpersoner*

Fjorten personer i alderen 11 til 56 år. Interviewpersonerne blev inviteret til museet og vist ind på udstillingen uden anden introduktion end at de først skulle se udstillingen (en time) og bagefter blive interviewet om deres oplevelse af udstillingen.

Interviewpersonerne blev ikke udvalgt efter særlige kriterier. De havde forskellig uddannelses- og beskæftigelsesbaggrund. De fleste så udstillingen for første gang i forbindelse med interviewet.

### *Resultater*

Af det empiriske materiale der omfatter mere end ti timers interviewoptagelser, fremgår at informanterne generelt fandt udstillingen kaotisk, forvirrende eller rodet ved første indtryk. En af de interviewede, der ikke kunne finde helhed i kaos, mente, at det var en

god måde at få lokket mennesker som hende selv ind i udstillingen, og hun fortsatte: ”Det er en speciel udstilling. Man kommer til at tænke over mange ting.” Med dette udsagn formuleres to generelle tendenser i informanternes reaktion på udstillingen. Den ene er, at alle på forskellige måder tilkendegav, at de opfattede udstillingen som fremmedartet og anderledes end, hvad de var vant til, når de gik på kunstudstilling. Flere henviste til det udsædvanlige udvalg af kunstværker fra forskellige perioder og af mange forskellige materialer og udtryksformer. De genstande, der ikke var kunstværker, gav særlig anledning til undren og i visse tilfælde i en sådan grad, at pågældende blev i tvivl, om plastikcontainerne, for eksempel, var en del af udstillingen. Der var således en, der sagde: ”Jeg kan ikke forstå, hvad de gør her. Er det noget, de bare ikke har fået fjernet?” Det udstillingsmæssige arrangements fremmedartethed gav, som sagt, anledning til stor opmærksomhed, men det var som om overraskelsen blev efterfulgt af spørgsmål vedrørende udstillingens og de enkelte værkers betydningsindhold og i mindre grad om, hvilke tanker der lå bag udstillingens kuratering.

En anden og meget fremtrædende tendens i det empiriske materiale er, at mange blev inspireret til, eller endog følte sig udfordret til, at reflektere over personlige, eksistentielle og samfundsmæssige forhold. En af informanterne, der betegnede sig som ateist, så hele udstillingen i lyset af Jesu lidelseshistorie. Med reference til træskulpturen af Jesus med de afhuggede lemmer, *Kristus som smertensmand*, fra begyndelsen af 1500-tallet (fig. 3), og dermed til Jesu korsfæstelse i det hele taget, sagde hun, at alt det, der skulle være smukt og godt, har vi ødelagt. ”Hvor går grænsen?” spurgte hun og fortsatte indigneret med henvisning til Bjørn Nørgaards værk *Fra stald/Rituel dissektion af en hest* (1970), et syltetøjsglas med en luns hestekød: ”Hesten er et smukt og stolt dyr, og så putte den i krukke! Hvad ligger der i denne mentalitet?” Der var intet på udstillingen, der sagde hende, at religion skulle være bedre, underforstået bedre end ateisme, som hun forbandt med at tage ansvar for sit eget liv. Hun konkluderede, at vi alle burde trække nogle etiske grænser, og sluttede med at sige: ”Man går ud derfra med en følelse af, at verden er god nok, men vi gør nogle forkerte ting.”

En anden informant indledte med at sige: ”Det er en meget, meget anderledes udstilling end, hvad jeg ellers oplever, når jeg går ind andre steder. Altså den der umiddelbare uorden – det oplever man sjældent. At noget virker så kaotisk eller rodet og så blandet

af alt muligt. Det synes jeg er det meget anderledes. Selvfølgelig også det, at der er nogle ting, som man ikke synes hører til – fiskekasserne og den dramatiske høvender.” Vedkommende bemærkede også en helhed i udstillingen, blandt andet en overensstemmelse mellem de materialer og farver, der trådte frem, når man kom ind i udstillingen. På lignende måde blev Niels Strøbeks billede, *Egetræer* fra 1985 (fig. 4), et samlet udtryk for udstillingens tematiske helhed. Billedet gjorde et dybt indtryk på pågældende og vækkede minder fra tidligere oplevelser i det danske landskab, hvor et enligt og formfuldendt bøge- eller egetræ i et åbent landskab havde givet en fornemmelse af noget guddommeligt – en fornemmelse af, at der er noget, der er planlagt, og noget der meddeler sig til en.

Blandt informanterne var der en, der fortalte, hvorledes Mads Gamdrups fotografi af en solformørkelse, *Uden titel (21.06.01.)* (fig. 2), gjorde et stort indtryk på ham. Han så jorden og os alle forsvinde – ”puf, ligesom dinosaurerne forsvandt”. En fjerde fik det indtryk, at humoren var et gennemgående træk i udstillingen. Hun indledte med at sige: ”Lige som man kommer ind, er det lidt uoverskueligt, men når man har stået lidt, så kan man godt sige, at det er vældigt fint.” De enkelte værker blev tolket ind som humoristiske kommentarer til kunst og kunstudstilling og fik derved en fælles humoristisk karakter. En tolkning, der ligesom et stykke god musik, gav pågældende en lykkefornemmelse.

Der er mange influerende faktorer involveret i både indsamling, analyse og tolkning af det empiriske materiale, hvilket udelukker endelige generaliserende konklusioner. De indsamlede interview giver på den anden side indblik i de tanker og følelser, som den enkelte fik i forbindelse med udstillingen og dermed et indblik i, hvad udstillingen rent faktisk gav anledning til. I så henseende viser materialet, at udstillingen ikke blot overraskede mange, men også at den åbnede op for et personligt univers hos langt de fleste. Måske ikke i den grad, at nogen blandt deltagerne fik en æstetisk højdepunktsoplevelse; men de blev følelsesmæssigt påvirket i en sådan grad, at deres iagttagelser blev reflekteret i forhold til egen tilværelse. Det selv-distancerende syn, hvor følelsesreaktioner er fraværende, og hvor tanker og nysgerrighed udelukkende handler om forhold, der vedrør de udstillede værker, optræder kun sporadisk i materialet.

Det kan konkluderes, at udstillingen *AN SIGT* på mange måder var en anderledes udstilling end, hvad man er vant til at se på kunstmuseer, og at publikum umiddelbart bemærkede denne afvigelse fra traditionelle kunststillinger. Der kan være flere grunde til, at de personer, der deltog i interviewundersøgelsen, var forholdsvis velreflekterede i forhold til udstillingen; men det er værd at bemærke, at deres iagttagelser og refleksioner i meget høj grad er orienteret mod eksistentielle og samfundsmæssige forhold og i mindre grad mod de forhold, der almindeligvis beskæftiger kunstvidenskaberne. Det lykkedes med andre ord, at bringe den udstillede kunst i forbindelse med publikums livsverden.

Udstillingen *AN SIGT* har bragt en række udstillingsprincipper i fokus, der ikke tidligere har været fremsat og begrundet i en videnskabelig tradition. Det er derfor for tidligt at afgøre, om det pluralitetsprincip, der kom til udtryk i udvælgelsen af værkerne, og som blandt andet betød, at de traditionelle grænser mellem kunst og ikke-kunst blev overskredet, sammen med de fænomenologiske og hermeneutiske principper, der blev anvendt i vurderingen og udvælgelsen af værkerne, kan danne model for fremtidige kunststillinger. Tilsvarende gælder princippet om enhed i mangfoldighed, hvor en gennemgående idé forenede alle de udstillede værker i ét samlet installationsværk samt de eksistentielle og narrative principper, der lå til grund for den udstillingsmæssige præsentation af værkerne. Men det kan foreløbigt konkluderes, at de principper, som blev lanceret i og med udstillingen *AN SIGT*, repræsenterer et reelt alternativ til traditionelle kunststillingsprincipper, og at disse alternative principper bør udforskes yderligere med henblik på at intensivere forholdet mellem kunst og publikum.

## **THE MAP IS NOT THE TERRITORY**

Udstillingen *The Map is not the Territory* fandt sted på Esbjerg Kunstmuseum I perioden 4. oktober 2008 til 18. januar 2009.

## **UDSTILLING**

### *Udstillingens tema*

Sprog og tænkning var det overordnede tema under hvilket de to kuratorer fik til opgave at arrangere en kunstudstilling. Allerede ved første kuratormøde blev dette tema afgrænset til konceptuelt orienteret kunst med mapping som tema. Begrebet mapping er engelsk og betyder på dansk *kortlægning*, men refererer i denne sammenhæng til en særlig kognitiv færdighed til at kunne danne mentale kort. En færdighed kunstnere ofte benytter sig af og anvender i deres billedkunstneriske arbejde og udtryk.

### *Udstillingens kuratorer*

Udstillingens kuratorer blev udpeget af Esbjerg Kunstmuseum på baggrund af deres professionelle engagement som henholdsvis konceptuel kunst og kognitiv semiotik.

#### *Claus Carstensen*

Billedkunstner og tidligere professor på Det Kgl. Danske Kunstakademi.

Født 1957 i Sønderborg. Bor og arbejder i København.

Uddannet ved Det Kgl. Danske Kunstakademi 1977-1985.

Professor ved Det Kgl. Danske Kunstakademi 1993-2002.

*Repræsenteret på* Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamlingen, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Vestsjællands Kunstmuseum, KUNSTEN Museum of Modern Art Aalborg, Louisiana, Arken, Horsens Kunstmuseum, Vejle Kunstmuseum, Esbjerg Kunstmuseum, Randers Kunstmuseum, Skive Kunstmuseum, Kunstmuseet Brundlund Slot, Rooseum Malmö, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

*Tildelt* Eckersberg Medaillen 2004.

#### *Udvalgte publikationer:*

*Deterritorialiseret: Essays and interviews.* København: Borgen 1991.

*Pol/bipol: Biografiske skitser.* Antologi. København: Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1997.

*Omey og andre territorier, essays,* København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1997.

*Tegningens semiotik.* Antologi. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2000.

*Provisorier 1972-2002.* København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2002.

*Reterritorialiseret*. København: Borgen, 2003.

Samt en række digtsamlinger.

*Per Aage Brandt*

Professor ved Department of Cognitive Science, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio.

Født 1944 i Buenos Aires.

Mag.art. i Romansk Filologi ved Københavns Universitet 1971.

Doctorat d'Etat ved Sorbonne Universitet 1987.

Medstifter af Forfatterskolen I København, 1987, og Center for Semiotik, Aarhus Universitet 1993.

Leder af Center for Semiotik, Aarhus Universitet, 1993-2005.

Professor ved Center for Semiotik, Aarhus Universitet, 1998-2005.

Editor in Chief of the Journal Cognitive Semiotics, Multidisciplinary Journal on Meaning and Mind.

Emile B. de Sauzé Professor of Modern Languages and Professor of Cognitive Science, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, 2005-.

*Udvalgte publikationer:*

*Sky og krystal: Træk af en postmoderne erkendelse*. København: Politisk Revy, 1986.

*Den brændende fornuft: Om kvinden og andre problemer*. København: Munksgaard, 1989.

*Dynamiques du sens : études de sémiotique modale*. Århus: Aarhus University Press, 1990.

*La charpente modale du sens: Pour une sémio-linguistique morphogénétique et dynamique*. Århus: Aarhus University Press, 1992.

*Formalismens æstetiske dynamik: Om kunstens naturgrundlag: Kontingens*. Århus: Center for Kulturforskning: Aarhus Univesitet, 1994,

*Dynamiques du sens: Études de sémiotique modale*. Århus: Aarhus University Press, 1994.

*Morphologies of meaning*. Århus: Aarhus University Press, 1995.

*Tegn, ting & tanker: Semiotiske essays*. København: Basalisk, 1998.

*Det menneskeligt virkelige*. København: Politisk Revy, 2002.

*Set fra sidste punktum: Tekst og udsigelse i semiotisk perspektiv.* Antologi. København: Borgen, 2002.

*Spaces, domains, and meanings: Essays in cognitive semiotics.* Bern: Peter Lang, 2004.

*Kognitiv semiotik: En antologi om sprog, betydning og erkendelse.* Antologi.

København: Haase & Søns Forlag, 2006.

### *Programerklæringer*

MAPS AND TERRITORIES: Art as exploration of the spaces of human experience

*A project for an exhibit in fall 2008 to be curated for Esbjerg Kunstmuseum, Denmark, possibly in collaboration with the Museum of Contemporary Art, Cleveland, Ohio.*

Art is about how humans operate, feel, and think through spaces and signs. Signs are in fact nothing but links between spaces. The signs we call art may be the earliest, the least codified, and the most intriguing form of such links between spaces : they appear as expressions in one space and signify things in a different space. In this way the signified things become contents, they become meanings, by which their signifiers make sense. This process proliferates. Signs – representations, including pictures, maps, diagrams; statues, signals, digitals, gestures, songs: graphics and 'phonics' of all sorts – first allow us to create meaning by signifying, and then allow us to project the created meaning from this second space to a third space, in fact to any other space, however meaningful it may already be. We call this mechanism of projection *mapping*. It has many forms, and we are far from knowing all of them. But it is becoming clear that mapping may be an essential meaning-grounding operation in the human mind. A map, for example, is a graphic configuration in 2D that creates – 'means' – a content space containing an imaginary portion of land having a somewhat corresponding configuration; if this imaginary land(landscape) is read as intended to be a sign, an image, of the configuration of a geographical location, then the map is understood as such. A 'territory' is a bounded (de-fined) location and is therefore constituted by a map that traces its boundaries; if its boundaries cannot or can no longer be mapped, then they and the territory as such will collapse. And as we know from geopolitics, new maps make new territories possible.

This exhibit explores mapping – the semiotic relations from space to space – in contemporary art. A 'landscape' is a portion of imaginary space, a 'scape' mapped onto

a 'land'. Likewise: cityscapes, bodyscapes, mindscapes etc. We will here present and discuss a selection of sociopolitical and geopolitical landscapes, embodied landscapes, fantasized, remembered, intimate, utopian, forgotten, disappeared landscapes, all being significant parts of the current artscape. We will preferentially expose small formats, drawings, photos, videos, paintings – because the small minimizes closure and self-reference. Throughout the exhibition period, we will have and transmit discussions of the works and the mapping (cognitive and semiotic) phenomena involved, relying on the participation of committed researchers and artists, so that the project may be an exploration of the spaces of human experience.

*Per Aage Brandt og Claus Carstensen*

HOMO SPATIALIS: Art as Exploration of Human Spaces

*A project for an exhibit in fall 2008 to be curated for Esbjerg Kunstmuseum, Denmark, in collaboration with Museum of Contemporary Art, Cleveland, Ohio.*

**Space** is intriguing, and manifold: **spaces**. Of course we see 'space' in front of our eyes, and we can only make sense of what we see by using 'spatial' coordinates; but we also hear in 'space', and make sense of both music and concrete sound events by spatial interpretation. Even if we could neither see nor hear, our minds would still inhabit a space known by the body from touching and moving around. Imaginary events and processes, such as dreaming or thinking, inventing stories and phrasing them in language, must still unfold in special kinds of space, whether fictive or real, and whether realistic, fantastic, counterfactual, impossible, or just strange. **Museums** are spaces of several of these types.

**Signs** make it possible for us to create connections from one space to another. Signs are expressions in one space, leading us toward contents in a different space. Imaging and writing – linguistic, mathematical, or musical – unfold in signifying spaces: tablets, sheets of paper, framed canvases, luminous screens, etc. These signifying spaces are delimited (sacred, magical) portions of the space in which we 'signify'. They have very particular properties, often or always specified by rules. The *content spaces* signified are



our windows into the human mind, those that make it possible for us to share thoughts and emotions: meanings. Only by interpreting these contents can we get a glimpse of the way our minds work while they process information and constitute varieties of human reality.

The principal thing that minds do may in fact be to **connect spaces by signs**. Reason and madness are matters of stable or unstable spatial structures; human passions, whether mad, reasonable, or just deep, are always related to **art** in some form, probably because art is a primordial mental technique of organizing meaning in terms of spaces. We are a 'spatializing species', we are **homo spatialis**. Art is a basic human way of exploring realities, whereby signs of all sorts become our probes sent into the thinkable and signifiable: spaces of possible, impossible, enigmatic or trivial things, offered for our **realizing** in both sense of the word: make real and know. Both for knowing the unknown and for unknowing the known.

*Per Aage Brandt, januar 2008*

#### *Kuratoriske proces*

Udstillingens planlægning og de forsknings- og formidlingsaktiviteter i tilknytning til udstillingen fandt sted på en række kuratormøder i København, Cleveland og Esbjerg.

Tidligt i den kuratoriske proces blev det besluttet at tage udgangspunkt i begrebet mapping som en række kunstnere har arbejdet med inden for de sidste 15-20 år.

Ved første kuratormøde i København i oktober 2007 blev det vedtaget at arbejde videre med en liste over værker som kunstnerkuratoren havde udarbejdet. Denne værkliste kom med forholdsvis få undtagelser til at svare til den endelige udvælgelse af værker. Ifølge værklisten skulle udstillingen opdeles i tre afdeling med hver sit tema. På dette tidspunkt var temaerne: 1: Corporative landscape/geopolitics/territorialization. 2: Corporative landscapes/mind-body politics/blendings/deterritorializations. 3: Mappings. Disse temaer blev fastholdt i den endelige udstilling under begreberne: 1: Expansions. 2: Neverlands. 3: Contractions.

Det blev ligeledes vedtaget at arbejde med ideer om publicering af en bog/katalog, video-konferencer, filmforevisning m.m.

De forskellige initiativer blev gennem hele forløbet diskuteret og udviklet i et samarbejde mellem de to kuratorer og med Esbjerg Kunstmuseum der tog sig af alle praktiske foranstaltninger med at kontakte museer og samlinger i forbindelse med lån af værker, forberedelse og trykning af bog, tekniske installationer i forbindelse med videokonferencer m.m. Mellem kuratorerne opstod en naturlig arbejdsfordeling hvor kunstnerkuratoren forestod udvalg og ophængning af værker samt katalog, mens den akademiske kurator forestod planlægning og gennemførelse af de formidlingsmæssige projekter og arrangementer.

### *Udstillingens værker og karakter*

På udstillingen blev der præsenteret 159 værker af 57 danske og udenlandske kunstnere. De udvalgte værker var fra perioden 1958 til 2008 med hovedvægt på værker fra de seneste tyve år.

Værkerne tilhørte i overvejende grad den tradition i kunsthistorien der kaldes for *konceptkunst*. Det vil i korthed sige en kunst hvor konceptet eller ideen er det centrale, mens traditionelle æstetiske og formelle træk ikke tillægges tilsvarende betydning. Inden for den konceptuelle kunst havde udstillingens værker i væsentlig grad fokus på temaet *mapping*, men dog på meget forskellig måde. Værkerne var ikke blot af meget forskellig karakter med hensyn til materiale og medie (maleri, fotografi, tegning, video m.m.) men også deres indholdsmæssige referencer udgjorde et stor spekter af temaer (krig, tortur, forurening, utopier, kortlægning, abstraktion, reportage m.m.). Udvalget af værker synes at præsentere et forsøg på en afgræsning og afprøvning af hvad begrebet mapping dækker over – en slags territorial afgræsning hvor fænomenet mapping hele tiden udfordres og defineres på ny.

Udvalget af værker havde en personlig dimension ved at de enkelte værker var udvalgt ud fra en personlig og professionel interesse i de pågældende værker. Der var i høj grad tale om værker der på den ene eller anden måde havde bidraget som inspiration til kuratorens egen tænkning og kunstneriske arbejde.

På grund af det rigt nuancerede udvalg af værker havde udstillingen også karakter af stor mangfoldighed af kunstneriske udtryk. De enkelte værker eller serier af værker fremtrådte med selvstændig karakter selv om der også var formelle og indholdsmæssige

træk der i flere tilfælde bandt det ene værk sammen med det næste. Udstillingen havde således en lineær karakter som også kendes fra bøger hvor man går fra det ene opslag til det næste. Udstillingens lineære karakter blev stærkt underbygget af en sort, horisontal og to centimeter tyk linje der gik igennem hele udstillingen i en højde af 156 centimeter.

Udstillingen var opdelt i tre rum med hver sit tema: Expansions, Neverlands, Contractions. Tematiseringen var indholdsmæssig og havde derfor ikke væsentlig betydning for udstillingens visuelle fremtoning hvilket betød at udstillingen i sin mangfoldighed var karakteristisk for hele udstillingen. Med andre ord, udstillingen fremstod visuelt som en samlet udstilling.

### *Nye udstillingsprincipper*

Udstillingen kan umiddelbart give indtryk af at den bygger på et traditionelt kunsthistorisk princip hvor konceptkunst af nyere dato er gjort til genstand for en temaudstilling. Den konceptuelle kunst opstår som en selvstændig kategori i slutningen af 1960'erne og 1970'erne med en fælles intention om at kunst bør inddrage beskuerens tænkning frem for vedkommendes blik og følelser (*Paragraph of Conceptual Art* (1967) af Sol LeWitt). Denne tendens har siden udgjort et aktivt område inden for vores samtids kunsthistorie, og *The Map is not the Territory* kan ved et første indtryk opfattes som en kunsthistorisk formidling af nyere tendenser inden de seneste tyve års konceptuelle kunst.

Udstillingens tema, *mapping*, som yderligere er opdelt i tre underkategorier, politik, utopier og selvet, har dog et helt andet sigte end at introducere til nyere konceptkunst. Begrebet mapping der er hentet fra den kognitive videnskab og ikke kunstvidenskaben, henviser til en mental færdighed til at danne forestillingsmæssige kort i vores bevidsthed. Det er en central færdighed som de fleste mennesker benytter sig af i forbindelse med for eksempel planlægning af en udflugt eller indkøbstur, men også mere abstrakte forhold i tilværelsen som for eksempel det aktuelle politiske landskab i Mellemøstkonflikten, privatøkonomiske forhold, særlige sindstilstande og tusindvis af andre forhold som optaget vores tænkning, fremtræder i vores bevidsthed som fænomener der har en slags rumlig karakter i lighed med et geografisk kort. Det er

ganske naturligt at billedkunstnere benytter sig af denne kognitive færdighed i deres kunstneriske arbejde og at den kommer til udtryk i deres værker.

Udstillingen er dog ikke et forsøg på at introducere publikum til fænomenet mapping og den semiotiske og kognitive videnskab der ligger bag, men derimod en udfordring der giver anledning til at publikums egen færdighed til mapping (forestillingsmæssig tænkning) bliver aktiveret omkring en lang række forhold inden for udstillingens tre temaer. Hver enkelt værk i udstillingen udgør en udfordring til dels at trække på egen baggrundsviden og egne holdninger og dels søge efter detaljer i værket, stikord i værkstitlen eller fingerpeg i de tilstødende værker der leder frem til et meningsindhold i det pågældende værk. Værkerne har nyhedskarakter i den forstand at de kræver aktiv tænkning hos et flertal blandt publikum for at de pågældende kan nå frem til en forståelse af værkets meningsindhold. Den kuratoriske pointe er således at publikum i forbindelse med de enkelte værker og de tematiske ophængninger generelt bliver præsenteret for en række problematikker der kendetegner vores fælles og individuelle virkelighed og gennem aktiv tænkning får indblik i og forståelse for den mening der ligger i det pågældende kunstneriske udtryk. Optimalt sket dette i form af en pludselig forståelse – en såkaldt aha-oplevelse.

De indledende værker til udstillingen er centrale for etablering af en særlig mental indstilling der fremmer en kognitiv kunstoplevelse. Morten Bos dokumentariske fotografier fra 1972 vækker hos de fleste museumsbesøgende uanset om de fotograferede forhold svarer til egne erindringer eller blot refererer til beretninger om livet i 1970'erne en vis nostalgisk og visse tilfælde også en lettere ironisk distanceret forestilling om tilværelsen og livets værdier for knapt fyrre år siden. Stig Brøggers billedserie fra danmarkshistorien slutter der hvor Morten Bos fotografier folder sig ud, men i øvrigt viser en række begivenheder gennem de sidste 700 år som de fleste museumsbesøgende vil have mere eller mindre kendskab til i forvejen. Hvis de ikke spontant identificerer den enkelte hændelse ligger der en umiddelbar fordring til at finde ud af hvad det drejer sig om. Endelig lægger et værk af Claus Carstensen *S.S.P. No. 11* (1993) som er en opfotograferet maskinskrevet opfordring (126 x 91 cm) fra Mutitjulu Council Community til besøgende om ikke at købe alkohol til Aborigines. Den sociale problematik og karakteren af meddelerens henvendelse er problematiseret gennem

nogle ekspressive smørerier med sort akrylmaling der delvis forhindrer læsning af teksten. De nævnte værker blev præsenteret i et separat rum der lå som indgangsparti til hovedudstillingen og kom derfor til at forme den indstilling hvormed publikum mødte udstillingen som helhed. Med andre ord lagde udstillingen lige fra de første billeder op til at publikum aktivt skulle gå ind i et forsøg på at identificere, tænke over og måske endog tage stilling til det tema og problematik billedet introducerede.

Med baggrund i en kognitiv semiotik tilrettelagde udstillingens kuratorer en præsentation af de udvalgte værker der skulle bringe publikum i kontakt med værkernes budskab. Den tematiske organisering sammen med en ophængning der i mange tilfælde fremmede opmærksomheden på særlige detaljer, var med til at styrke dette fokus på kunstværkernes idé frem for deres stilistiske karakteristika.

#### *Forskerseminar*

I forbindelse med udstillingen *The Map is not the Territory* blev der afholdt et forskerseminar med deltagelse af udstillingens to kuratorer, medlemmer af Esbjerg Kunstmuseums forskerteam samt museets akademiske medarbejdere og forskningsmedarbejder.

Forskerteamet indledte med at besigtige udstillingen. På det efterfølgende møde var der oplæg af udstillingens kuratorer og museets forskningsmedarbejder. Derefter blev udstillingen kommenteret og diskuteret.

Forskningsteamets kommentarer i uddrag:

- De to udstillinger, *An sigt* og *The Map is not the Territory*, er slående anderledes på trods af deres fælles base i konceptet med en videnskabsmand og kunstner. *An sigt* gjorde gulvet til sin scene, hvorimod *The Map* gør det stik modsatte ved det totale fravær af værker på gulvet. *The Map* er en billedudstilling hvor der arbejdes på væggene. Den arbejder med det rummelige på en konceptuel måde.

- I udstillingen *The Map* fornemmer man at der ligger en række latente overvejelser omkring den institutionelle ramme – ingen taler af museumsrummet som en særlig form for mapping. Det ligger i værkerne og det kommer fint med i den institutionelle

tænkning og refleksion, men udstillingen selv overvejer ikke sin egen rolle som en mapping.

- Den handler meget om det fænomenologiske, det kropslige og betydningsfulde på et kognitivt og præinstitutionelt niveau. *The Map* er højere grad konceptororienteret end det var tilfældet med *An sigt* og man kunne have overvejet andre oplagte konceptuelle kunstværker som fx AVPD installationsværk *Transformer* og Jeppe Heins *Usynlige labyrint* som eksempel på en mapping. Disse værker ville have tilbudt publikum en anderledes oplevelse.
- Det eneste vi har i rummet er monteret.
- Udstillingens design er god, udstillingshistorien, mappinghistorie og kunsthistorie er også en god integreret del i udstillingen.
- Udstillingen er æstetisk tilfredsstillende fra et kunstnerisk synspunkt.
- Man mærker stærke positioner fra meget forskellige synsvinkler.
- Den vækker nysgerrighed uden at det virkede kontraproduktivt. Dog fik man aldrig etableret et fuldt overblik over, hvorfor og hvad de forskellige udtryk skulle betyde. Var udstillingen udtryk for en kunsthistorisk blikvinkel, eller var det en holdning? Og hvad var grundlaget?
- De første rum er perfekte, mens kælderrummet er irriterende og ødelægger noget af intensiteten og dialogen mellem det ekspanderende og det kontraherende i det utopiske rum og de tre bevægelser.
- Interessant at sproget der kommer ind som element.
- Efterspørger mapping i en radikaliserede form. Hvor er den radikale holdning til hvad mapping kan gøre?
- Kunstnertraditionerne kan ses over det hele. Der er referencer til danske kunstnere som er godt afdækket og interessante, men hvor er overraskelsen? Det nye?
- Udstillingen er rigtig god og den virker langt mere sammenhængende end kataloget. Den er bedre end den foregående (*An Sigt*).

- Artiklerne stritter meget i kataloget og nogle af teksterne er meget kryptiske og andre er virkelig spændende.
- Per Aage Brandts video er god som talende ansigt og den kunne fungere fint hvis man fx havde vist billederne samtidig med at han fortalte om billederne.
- Endvidere er videoen et fund hvis man interesserer sig for ansigtsmimik. - -
- Bemærkelsesværdigt at der ikke var nogen installationer der forholdte sig til gulvet; men det er sikkert en pointe, et valg og det spillede rigtig flot.
- Den forskudte spejling blev markeret og går som et gennemgående træk. Ligheden til udstillingen An sigt er, at man undgår symmetrier og triptykon ophængninger meget radikalt. Man undgår midte og akser. Der er ikke noget der hænger lige overfor hinanden og der er fravær af centrum – hvilket ikke nødvendigvis behøver at fremme skønheden, ligesom Per Aage taler om på sin video.
- Der er et lille problem med rumdelingen og det er kedeligt at man skal ned i kælderen. Det er hvidt og med hvide gulve og det har på trods et svævende udtryk, men er vanskelig at arbejde med.
- Mapping begrebet har været virkelig gennemgående og viser sig konsekvent på hele udstillingen også mht. grænserne og det fungerer godt at udstillingen appellerer til at man går meget tæt på værkerne og det fungerer rigtig godt.
- Det har været lidt svært at genkalde udstillingen i erindringen og det kunne være interessant at snakke om hvad man egentlig husker fra udstillingen. I starten går det fint med den historiske tid med Danmarkshistorien osv. og Mexico City – men det kunne være interessant at undersøge beskuersens egne mapping dannelser gennem udstillingen.

## **FORMIDLING**

### *Publikation*

I forbindelse med udstillingen blev der udgivet en bog redigeret af Per Aage Brandt, Claus Carstensen og Inge Merete Kjeldgaard. Engelsksproget. Udgivet af Esbjerg

Kunstmuseum 2008. Omfang: 192 sider med 98 illustrationer. Indhold: Foreword af Bjarne Sode Funch og Inge Merete Kjeldgaard. Introduction af Per Aage Brandt og Claus Carstensen. Tretten essays og videnskabelige artikler. Værkfortegnelse. Kuratorers biografier. Videnskabelige forfatteres biografier. Deltagende kunstneres biografier.

### *Videoforelæsning*

I forbindelse med udstillingen blev der fremstillet en videoforelæsning af udstillingens akademiske kurator som blev forevist under hele udstillingsperioden. Forelæsningen indledes med følgende præcisering af udstillingens tema: ”Ordet map er jo engelsk og det er både et navneord og et udsagnsord – a map og to map. At mappe er at kortlægge. På dansk er kort kun et navneord, men vi ville jo gerne korte og det kan man bare ikke på dansk og det kan man på nogle andre sprog. Det betyder, at gøre det som et kort gør og hvad er det egentlig et kort gør? Jeg tror at det er en grundlæggende egenskab ved den menneskelige bevidsthed, at den danner kort. Selv når det drejer sig om helt abstrakte ting som menneskelige følelser så er det, at forstå dem at lægge dem ud som om der var et landskab hvor enkelte territorier repræsenterede enkelte følelser som fx et kort over grundlæggende emotioner som negative sager som sorg og bekymring og angst og over til de mere aggressive udgaver som vrede og så kunne det gå over i overraskelse som er lidt tvetydig og så kunne det gå over i positive som glæde og direkte ekstase. Man kunne også forestille sig hele menneskelivet i alle dets omskiftelser som et landskab. Man kunne også forestille sig et kort over samtlige områder over menneskelig viden som religiøs erfaringsbaseret viden, den videnskabelige viden, den kunstneriske erfaring og den slags begreber der følger heraf og begreberne ville så være byer i landskabet, eller territorier, underterritorier i det store territorium. Selve forestillingen om, at en sammenhæng er et kort skyldes formentlig at når vi lukker øjnene og bruger vores indre blik så opstår der et rum og i dette rum repræsenterer vi det nærværende rum. Dette mentale rum er en baggrund hvorpå vi projicerer vores begreber når vi syntes at de hænger sammen og så danner de et kort. Man kan sige, at dette at være bevidst er, at mappe – at danne sig et kort i sit hoved og når vi så danner os et kort uden for vores hoved så ser vi dem og tænker, ja netop sådan må det være.”



Bilag 3: Transskription af den samlede forelæsning.

#### *Foredrag/rundvisning*

Ved flere lejligheder blandt andet til et arrangement i folkeuniversitetsregi introducerede udstillingens kunstnerkurator til *The Map is not the Territory*.

#### *Filmforevisning*

I museets foredragssal blev i udstillingsperioden forevist en række film med relation til fænomenet mapping.

#### *Videokonferencer*

I forbindelse med udstillingen blev der afholdt to videokonferencer på tværs af Atlanten i samarbejde med professor Per Aage Brandt. I de tværfaglige konferencer deltog forskere og studerende fra Cleveland Case Western University i Ohio, USA, sammen med en række forskere fra danske universiteter. Temaerne var *mental mapping* og *kognitiv semiotik* med udgangspunkt i udstillingens værker.

### **PUBLIKUMSUNDERSØGELSE**

I forbindelse med udstillingen blev der gennemført en interviewundersøgelse til belysning af publikums oplevelse af udstillingen *The Map is not the Territory*. Formålet var en eksplorativ fænomenologisk undersøgelse til belysning af hvordan udstillingen blev oplevet af en række enkeltpersoner. Materialet er beskrivende og giver kun grundlag for at udpege nogle tendenser i publikums reaktioner på udstillingen. Den giver ikke grundlag for dokumenterede generaliseringer og har derfor heller ikke til formål at bekræfte eller afkræfte en bestemt hypotese.

#### *Interviewpersoner:*

Nitten personer i alderen 20 til 80 år (gennemsnit ca. 47 år). Interviewpersonerne blev inviteret til museet og uden anden introduktion end at de først skulle se udstillingen (en time) og bagefter interviewes om deres oplevelse af udstillingen, blev de lukket ind i

udstillingen uden ledsager. Interviewpersonerne blev ikke udvalgt efter særlige kriterier. De har varierende uddannelses- og beskæftigelsesbaggrund. De fleste så udstillingen for første gang i forbindelse med interviewet.

### *Interviewresultater*

Der er en generel opfattelse af at udstillingen er meget varieret. Der er mange forskellige billedlige udtryk lige fra traditionelt maleri over tegning, grafiske arbejder, fotografi til video. Billederne er forskellige i format, materiale og ikke mindst kunstnerisk udtryk. Udstillingen opfattes som informationsmættet og den rejser mange spørgsmål.

Udstillingen beskrives som udfordrende. Det er især vore vanemæssige forestillinger der udfordres og den tvinger en til at tage stilling. Det er en udstilling der får folk til at tænke, siger en af informanterne, og den får en til at opdage noget nyt i det man troede man kendte. Det nævnes at det er kunstens opgave at få os til at genopdage verden og få os til at se på den på ny.

Mange af de interviewede tilkendegiver på forskellig vis at de hurtigt blev klar over at det var en udstilling man skulle give sig tid til. Den kræver at man fordyber sig i de enkelte værker. En af informanterne udtrykker det på den måde at udstillingen lægger en særlig klangbund hvor det ydre rum kobles med det indre rum. Uden fordybelse kan udstillingen virke uvedkommende da mange af værkerne ikke synes at have nogen umiddelbar visuel appel. En del værker kan minde om de fotografier og tegninger der optræder i de daglige nyhedsmedier og andre steder i hverdagen, og kan derfor umiddelbart virke trivielle.

Udstillingen blev indledt med blandt andet Stig Brøggers historiske billeder (*Historisk billede. Danmarksbillede i ni afsnit, 1975*) og Morten Bo's fotografier af begivenheder i lokale landlige miljøer fra 1972. Mange af de interviewede fandt disse billeder forholdsvis letaflæselige i den forstand at de hurtigt kunne se hvad billederne refererede til i historien. Morten Bo's fotografier gav endog en fornemmelse af genkendelse og vækkede egne erindringer fra 1970'erne. Denne indledning til udstillingen etablerede en særlig indstilling hos mange af informanterne – en indstilling der kom til at præge hele deres udstillingsbesøg. Den kom til udtryk som en forventning om at det enkelte billede

samtidig med at det refererede til en bestemt tid og et bestemt sted, havde et budskab. Med andre ord, at billedet repræsenterede et bestemt sted, en bestemt hændelse eller begivenhed eller en bestemt tilstand, og opgaven var at afkode det budskab der lå gemt i det enkelte billede eller undertiden i forholdet mellem to eller flere billeder. Flere af informanterne gav eksplicit udtryk for at de blev grebet af opgaven og følte stor tilfredsstillelse ved at opdage en pointe de ikke umiddelbart havde set. De samme informanter gav ofte udtryk for at de fandt udstillingen umådelig righoldig og så omfattende at den krævede flere besøg.

Mens der ofte blev givet udtryk for genkendelse i en eller anden form, var der stort set ikke en eneste der gav udtryk for at de genkendte selve kunstværket fra en tidligere udstilling eller fra en kunstpublikation. Det var således også billedernes indholdsside der blev refereret til og kun i enkelte tilfælde billedernes formelle og æstetiske fremtrædelsesform.

Billederne refererer typisk til et sted, en hændelse, en idé eller forestilling som informanterne kender i forvejen og billedet opfattes som en repræsentant for dette sted, hændelse, handling, idé etc. Armin Linkes video fra Gaza distriktet (*Gaza Roadblock, 2003*) for eksempel er ganske vist en optagelse af et bestemt sted på et bestemt tidspunkt, men når videoen omtales refererer den i informanternes bevidsthed til Mellempøstkrisen generelt og er dermed ikke bundet til sted og tid ligesom videoen er. Krisen som helhed med de hændelser, politiske udtalelser og holdninger der er knyttet til krisen bliver temaer i forbindelse med oplevelsen af værket.

Mens mange informanter giver udtryk for at det kræver en vis indsats fra deres egen side at fastslå hvad et billede refererer til, er der flere eksempler på en slags aha-oplevelse i forbindelse med at studere et billede nærmere. For eksempel opfattes John Pfahls fotografier først som smukke naturfotografier, men ved nærmere eftersyn opdages silhuetten af et atomkraftværk i horisonten, og pludselig får billedet en helt ny betydning.

Den erkendelsesproces der i flere tilfælde knytter sig til oplevelsen af et kunstværk, synes at være kendetegnende for netop denne udstilling. Det er en erkendelsesproces som begynder med at identificere det sted, den hændelse eller handling, den tilstand

eller ide som billedet refererer til, og i mange tilfælde slutter erkendelsesprocessen på dette stadie. Men noget særligt indtræder når bevidstheden pludselig rykker fra én oplevelse til en anden. Det sker som allerede nævnt typisk med John Pfahls fotografier, men også med Armin Linkes *Aerial View, Mexico City, 1999* som måske først ses som et tåget havbillede, men pludselig ses som et luftfotografi af Mexico City i tæt smog. Simon Pattersons *The Great Bear, 1992*, ses ved første blik som et kort over Londons undergrundsbane, men ved nærmere eftersyn er navnene på stationerne skiftet ud med navne på kendte personer. Martin Kippenberges *METRO-Net World Connection* som umiddelbart giver indtryk af en plakat med fotooptagelser af konstruktionen af nedgange til metrostationer, men ved nærmere studie viser sig at være en utopisk fantasi der kan give et sus i oplevelsen. Det er blot nogle få eksempler på hvorledes de udstillede billeder i høj grad lægger op til en oplevelse hvor der på et tidspunkt indtræder en ny dimension som ikke blot kvalitativt ændrer det første og umiddelbare indtryk, men også giver fornemmelsen af dybere indsigt efterfulgt af en følelse af tilfredsstillelse.

Spørgsmålet er om der er tale om et erkendelsesskift der bringer ny indsigt. Det vil sige viden som den pågældende ikke havde før dette øjeblik. I datamaterialet har det ikke være muligt at opspore eksempler på sådan ny indsigt. Det er typisk at informanten oplever det som overraskende at springe fra et erkendelsestrin til et andet, men der er tilsyneladende ikke tale om at få ny indsigt. Billedet får blot en ny dimension der sætter den første oplevelse til side, men den nye dimension er en velkendt problematik i forvejen og derfor ikke udtryk for en egentlig ny viden. Således svarer de fleste benægtende når de bliver spurgt om de har fået noget nyt at vide på udstillingen som de ikke vidste i forvejen.

Den erkendelsesproces som er kendetegnende for kunstoplevelse på denne udstilling kan også beskrives som en proces der går fra at kunstværket er et billede *af* noget, hvilket som sagt kan være et sted, forestilling, hændelse, tilstand etc. til at blive et billede *på* noget. Det kommer ind i en meningskontekst hvor det mere bliver et udtryk eller endog et symbol på en konflikt, narkotisk tilstand, politisk holdning etc.

Når datamaterialet ses i lyset af projektets overordnede formål, nemlig at bringe publikums egen livsverden i forbindelse med den udstillede billedkunst, kan det

konkluderes at udstillingen i høj grad lever op til at engagere publikum personligt. Værkerne appellerer til en almen erkendelsesinteresse som betyder at publikum bliver aktivt involveret i at identificere og forstå hvad de ser. Det er ligeledes tydeligt at de i vid udstrækning trækker på deres egen viden og bringer den i anvendelse for at afkode den betydning der ligger i billedet. Endelig føler de stor tilfredsstillelse ved at finde korrespondance mellem den tydning de foretager, og de indsigter og holdninger de allerede har.

## KONKLUSION

*AN SIGT* og *The Map is not the Territory* er de to første udstillinger i Esbjerg Kunstmuseums forsknings- og udstillingsserie *Kunst i kontekst*, som strækker sig over perioden 2007-2012. Formålet med projektet er at udvikle nye principper for udstilling af billedkunst. Mens kunstudstillinger almindeligvis præsenterer billedkunst i et kunsthistorisk, kunstvidenskabeligt eller tematisk perspektiv, er formålet med dette projekt at udvikle nye udstillingsprincipper der kan supplere traditionelle kunsthistoriske perspektiver og samtidig skabe forbindelse mellem billedkunst og publikums hverdagsliv. Derfor tager projektet udgangspunkt i videnskaber, der i modsætning til kunstvidenskaben, fokuserer på forhold som publikum har erfaring med i deres dagligdag.

Udstillingsserien omfatter religion, sprog og tænkning, naturens elementer og tilværelsens grundvilkår som er forhold alle må siges at være fortrolige med i forvejen. Således er det projektets overordnede mål at få os til at vende os mod de grundlæggende spørgsmål som skaber vores tilværelse. Det er spørgsmål om hvordan vi lever sammen, om verden og naturens fænomener, om livets værdier, om hvordan vi kommunikerer og forsøger at skabe mening. Spørgsmål, som kunsten gennem alle tider har aktualiseret.

Resultaterne fra de to første udstillinger, *AN SIGT* og *The Map is not the Territory*, viser at kuratering af kunstudstilling på baggrund af kunstudøvende professionalisme i samarbejde med fagvidenskabelig ekspertise giver grundlag for udvikling af principper der ikke blot fornyer kunstmuseernes udstillingspraksis, men også fremmer en præsentation af værkerne der gør kunsten vedkommende for publikum.

Forskningsprojektets to første udstillinger viser at betragterens perspektiv i langt højere grad end ved traditionelle kunsthistoriske udstillinger tages med i betragtning samtidig med at principper hentet i de pågældende videnskabelige discipliner medvirker til at kunstens virkelighedsforankring sættes i relation til betragterens eksistens og tilværelse.

#### *Publikationer*

Redegørelse for forskningens resultater foreligger på nuværende tidspunkt i to artikler:

Funch, B. S. Kunst i kontekst: Udstillingsprincipper i eksistentielt perspektiv. Indsendt til optagelse i *Nordisk Museologi*.

Funch, B. S. Art in context: New principles for exhibiting works of art. Indsendt til optagelse i *Curator: The Museum Journal*.

En tredje artikel om udstillingsprincipper på et kognitivt semiotisk grundlag er under udarbejdelse.

#### *Forskerseminar*

I forbindelse med hver af projektets to første udstillinger er der blevet afholdt et forskerseminar med deltagelse af medlemmer af Esbjerg Kunstmuseums forskerteam, udstillingens kuratorer samt museets akademiske medarbejdere og forskningsmedarbejder. I forbindelse med midtvejsevalueringen planlægges endnu et forskerseminar hvor de to afholdte udstillinger og nærværende midtvejsrapport diskuteres med henblik på planlægning af de kommende to udstillinger hvor temaer fra henholdsvis naturvidenskab og humanvidenskab kommer i centrum.

## BILAG 1: VÆRKLISTE

---

### AN SIGT

Esbjerg Kunstmuseum 29.09.2007-13.01.2008

1. Thyra Hilden (f. 1972) & Pio Diaz (f. 1973)

Facing Forces, 2007

Projektion

Tilhører kunstnerne

2. Bertel Thorvaldsen (1770-1844)

Hebe, 1816

Gips

Tilhører Thorvaldsens Museum

3. Afstøbning: Hund nr. 143

Gips

Tilhører Det Kgl. Danske Kunstakademis afstøbningssamling

4. Anita Jørgensen (f. 1942)

Sarkofag, 1999

Jern

Tilhører kunstneren

5. Jørgen Haugen Sørensen (f. 1934)

Lascavia, 1976

Marmor, travertin

Tilhører Esbjerg Kunstmuseum

6. Hein Heinsen (f. 1935)

Tårn med kvas, 1975

Glas, kobber, sejl garn, træ

Tilhører Nordjyllands Kunstmuseum

7. Rudolph Tegner (1873-1950)

De blinde, 1949 (støbt 1963)

Bronze

Tilhører Tegner's Museum

8. Øivind Nygaard (f. 1948)

Il futuro é un vecchio sogno, 1985

Glasfiber og polyester

Tilhører kunstneren



9. Astrid Noack (1888-1954)

Stående kvinde, 1937-38

Bronze

Tilhører Holstebro Kunstmuseum

10. Afstøbning: Den belvederiske torso, 1. årh. f.v.t

Gips

Tilhører Det Kgl. Danske Kunstakademis afstøbningssamling

11. Henry Heerup (1907-1993)

Rotten, 1933

Jern, træ, dele af døde dyr

Tilhører Holstebro Kunstmuseum

12. Robert Jacobsen (1912-1993)

L'homme exploré, 1963

Patineret jern

Tilhører Esbjerg Kunstmuseum

13. Erik Thommesen (f. 1916)

Ung pige, 1981

Træ

Tilhører Esbjerg Kunstmuseum

14. Henrik B. Andersen (f. 1958)

Farvel til P-klassicismen, 1990-91

Bronze og rustfrit stål

Tilhører Esbjerg Kunstmuseum

15. Kurt Trampedach (f. 1943)

Liggende dreng, Henrik, 1979

Blandede materialer

Tilhører Randers Kunstmuseum

16. Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984)

Elan vers l'avenir, 1966-67

Bronze

Tilhører Nordjyllands Kunstmuseum

17. Sophia Kalkau (f. 1960)

Oh no not again, 2006

Bemalet træ

Tilhører kunstneren

18. Thorbjørn Lausten (f. 1945)

Rød, 2007

Neonrør, metal

Tilhører kunstneren

19. Erik Steffensen (f. 1961)

Hjemløs, 2003

C-print

Courtesy Galleri Bo Bjerggaard

20. Bjørn Nørgaard (f. 1947)

Fra stald/Rituel dissektion af en hest, 1970

Hestekød, glas, formalin, forseglingslak

Tilhører Horsens Kunstmuseum

21. Ovnplade

Teologisk Pædagogisk Center, Løgumkloster

22. Freddie A. Lerche (f. 1937)

P 10-03, 2003

Akryl på lærred

Tilhører kunstneren

23. Ikon: Paternitas. Treenigheden med Gud som gammel mand, 15. årh.

Træ

Privat eje

24. Tagplader

Sønderho Kirke, Fanø

25. Mads Gamdrup (f. 1967)

Uden titel (21.06.01), 2001-07

Fotografi monteret på plexiglas

Tilhører kunstneren

26. Græsvender

Vester Nebel Maskinforretning

27. Dorte Dahlin (f. 1955)

Continental Divide, 1988

Olie på lærred

Tilhører Esbjerg Kunstmuseum

28. Claus Bergs værksted

Kristus som smertensmanden, ca. 1510

Træ

Tilhører Løgumkloster Kirke

29. Freddie A. Lerche (f. 1937)

P 12-03, 2003

Akryl på lærred

Tilhører kunstneren

30. Mogens Møller (f. 1934)

Fire kvadratiske rammer, 1967

Træ

Tilhører Vestsjællands Kunstmuseum

31. Ejnar Nielsen (1872-1956)

Portræt af kone fra Gjern, 1917

Olie på lærred

Tilhører Trapholt

32. Sys Hindsbo (f. 1944)

Liggende mand med ko, 1990

Radering

Tilhører kunstneren

33. Magritteplakat

Reproduktion af Le mal du Pays, 1940

34. Sonny Tronborg (f. 1953)

Bagage Motiv Bi, 1988

Linolie og bly på papir

Tilhører Esbjerg Kunstmuseum

35. Fiskekasser mv.

ESSI Esbjerg

36. Niels Strøbek (f. 1944)

Egetræer, 1985

Olie på lærred

Tilhører Ny Carlsberg Glyptotek

37. Morten Stræde (f. 1956)

Windfall, 2000

Aluminium, akrylplader, lambdaprint, neonlys, propeller

Tilhører kunstneren

38. Morten Søndergaard (f. 1964)

Verdensnødbremse, 2007

Lydinstallation

Tilhører kunstneren

På pladsen foran museet

39. Del af kæbe fra en finhval

Tilhører Fiskeri- og Søfartsmuseet

Idé Lean Pedersen

I museets underetage

40. Steen Møller Rasmussen

Rum, 2007

Installation

Tilhører kunstneren

***The Map is not the Territory***

Esbjerg Kunstmuseum 04.10.2008-18.01.2009

***EXPANSION***

Claus Carstensen, *S.P.P. No. 11*, 1993

Acrylic on paper, 126 x 91 cm

Collection Claus Carstensen

Armin Linke, *Aerial View, Mexico City*, 1999

Photograph, 150 x 200 cm

Copyright (symbol) Armin Linke / Courtesy Galleria Massimo de Carlo

Morten Bo, *Skolebussen, nær Lønstrup* [The School Bus, near Lønstrup], 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek



Morten Bo, *Boeslunde*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Thorsminde*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Thorsminde*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Fodboldkamp, Sevel [Soccer Game, Sevel]*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *School close to Hjørring*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *At a Jesus-meeting, Aakirkeby*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *The First Day at the Dancing School, Stadil*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Town Hall, Hasle*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *The School, Klemensker*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Sevel Camping*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *High School Party, Rønne*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Lønstrup*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Sevel*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *At the Confirmation, Klemensker*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Morten Bo, *Confirmation, Ebeltoft*, 1970-1972

Gelatin silver, 23,9 x 30,5 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Stig Brøgger, *Historical picture, picture from Denmark in nine parts*, 1975

Serigraphy, tempera and canvas, 122 x 87 cm, 152 x 61 cm, 118 x 89 cm, 178 x 57 cm,  
120 x 89 cm, 108 x 88 cm, 122 x 80 cm, 122 x 74 cm og 105 x 67 cm

Collection Stig Brøgger

Doris Bloom, *Svend's Circle*, 2006

Oil on canvas, 97 x 146 cm

Private collection

Chris Burden, *Exposing the Foundation of the Museum*, 1986

Marker on black and white photograph, 27,9 x 35,6 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Gift of Leonard Nimoy  
and Susan Bay Nimoy

Jakob Kolding, *Untitled (The Jam/This is the modern world)*, 2007

Collage on paper, 42 cm x 29,7 cm

Courtesy Galleri Nicolai Wallner

Jakob Kolding, *Untitled (Skateboard)*, 2007

Collage on paper, 42 cm x 29,7 cm

Courtesy Galleri Nicolai Wallner

Jakob Kolding, *Urban Systems, Strategies for Regulation*, 2001

Collage on paper, 72 x 110 cm

Courtesy Galleri Nicolai Wallner

Nynne Haugaard & Nikolaj Kilsmark, *Meeting Slimane*, 1999-2002

DVD, 27 min

Collection Haugaard & Kilsmark

Armin Linke, *Gaza Roadblock*, 2003

DVD, 14 min

Courtesy Klosterfelde

Iben Dalgaard, Lars Buchart, Johanna Lassenius & Peter Frimand, *FRIENDLY FIRE*,  
2003

Textual fragment from the installation FRIENDLY FIRE, dimensions variable

Courtesy the artists

Svend-Allan Sørensen, *Dogs and Politics*, 2006

Linocut on paper, 80 x 51,5 cm

Collection Claus Carstensen

Svend-Allan Sørensen, *Words and Birds*, 2007

Linocut on paper, 60 x 51 cm

Collection Claus Carstensen

Paul Graham, *Unionist Coloured Kerbstones at Dusk, Near Omagh*, 1985

Photograph, C-print, 94,1 x 112,9 cm

Copyright (symbol) Paul Graham / Courtesy Anthony Reynolds Gallery

Paul Graham, *Unionist Posters on Tree, County Tyrone*, 1985

Photograph, C-print, 94,1 x 112,9 cm

Copyright (symbol) Paul Graham / Courtesy Anthony Reynolds Gallery

Paul Graham, *Roundabout, Andersonstown, Belfast*, 1984

Photograph, 94,1 x 112,9 cm

Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek

Paul Graham, *Fading Political Posters, County Tyrone*, 1985

Photograph, C-print, 94,1 x 112,9 cm

Copyright (symbol) Paul Graham / Courtesy Anthony Reynolds Gallery

Terry Atkinson, *Goya 6. Letters from the republic*, 1986

Acrylic and collage on masonite, 153 x 252 cm

ARoS Aarhus Kunstmuseum

Terry Atkinson, *Map of a map*, 1986

Pastel on paper, 31,2 x 44,5 cm

Collection Terry Atkinson

Terry Atkinson, *Durable item from Connemara with an item made from British paper*, 1986

Pastel on paper, 31,2 x 44,5 cm

Collection Terry Atkinson

Terry Atkinson, *Dredged from the peat and still not identifiable*, 1986

Pastel on paper, 31,2 x 44,5 cm

Collection Terry Atkinson

Terry Atkinson, *Booby Map 6*, 1986

Paint/mixed media on paper, 28 x 39,4 cm

Collection Terry Atkinson

Terry Atkinson, *Booby Map 4*, 1986

Paint/mixed media on paper, 30,8 x 45 cm

Collection Terry Atkinson

Terry Atkinson, *Map Brown (Blanket-shit scrapings)*, 1986

Paint/mixed media on paper, 47 x 44 cm

Collection Terry Atkinson

Terry Atkinson, *Provisional Anglo-Irish History*, 1986

Paint/mixed media on paper, 43 x 31 cm

Collection Terry Atkinson

Pham Ngoc Lieu, *Quang Tri*, 1972

Ink on paper, 34,3 x 51,8 cm

Collection Claus Carstensen

Torben Christensen, *Time - differentiation*, 1975

Pen on paper, 46 x 62 cm

Collection Claus Carstensen

Peter Louis-Jensen, *III Cambodia*, 1979

Linocut on paper, 29 x 22 cm

Collection Claus Carstensen

Sejla Kamic, *Bosnian Girl*, 2004

Offset print, 83,5 x 60 cm

Collection Claus Carstensen

Anonymous, *Dhuluaya, Iraq - Late September 2003*, 2003

Spray on paper, 59,7 x 45,5 cm

Collection Claus Carstensen



John Pfahl, *Crystal River Nuclear Plant (morning), Crystal River, Florida, January, 1982*

Photograph, 34,9 x 46,3 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Ralph M. Parsons Foundation  
Photography Collection

John Pfahl, *Three Mile Island Nuclear Plant, Susquehanna River, Pennsylvania, May, 1982*

Photograph, 34,9 x 46,3 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Ralph M. Parsons Foundation  
Photography Collection

John Pfahl, *Crystal River Nuclear Plant (evening), Crystal River, Florida, January, 1982*

Photograph, 34,9 x 46,3 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Ralph M. Parsons Foundation  
Photography Collection

John Pfahl, *Four Corners Power Plant (evening), Farmington, New Mexico, October, 1982*

Photograph, 34,9 x 46,3 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Ralph M. Parsons Foundation  
Photography Collection

Peter Goin, *Sedan Crater*, 1987/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Peter Goin, *Potential Nuclear Waste Storage Area, Hanford*, 1988/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Peter Goin, *Nuclear Bunker*, 1989/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Peter Goin, *Coconut Graveyard*, 1989/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Peter Goin, *Ground Zero and Tower*, 1987/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Peter Goin, *Jackass Flats*, 1987/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Peter Goin, *Subsidence Crater*, 1987/2008

Pigment print, 55,9 x 66 cm

Collection Peter Goin

Jan Grarup, *Rwanda*, 1994

Photograph, 39 x 56 cm

Collection Claus Carstensen

Jan Grarup, *Rwanda*, 1994

Photograph, 38,5 x 55 cm

Collection Claus Carstensen

Jan Grarup, *Rwanda*, 1994

Photograph, 54,3 x 37,3 cm

Collection Claus Carstensen

Jan Grarup, *Rwanda*, 1994

Photograph, 39,5 x 56 cm

Collection Claus Carstensen

Jan Grarup, *Rwanda*, 1994

Photograph, 55,3 x 37,9 cm

Collection Claus Carstensen

*NEVERLANDS*

Claus Carstensen, *Reth's Monologue*, 2005

DVD, 11 min

Collection Claus Carstensen

Armin Linke, *Cruiser, The World Residentsea, Golf Club, Atlantic Ocean*, 2002

Photograph, 50 x 60 cm

Copyright (symbol) Armin Linke. Courtesy Galleria Massimo de Carlo

Simon Patterson, *The Great Bear*, 1992

Offset print, 60 x 80 cm

[www.posterland.dk](http://www.posterland.dk)

Zoe Leonard, *Washington D.C.*, 1989/90

Photograph, 17 x 24 cm

Collection Claus Carstensen

Martin Kippenberger, *METRO-Net World Connection*, 1997

CAD print on paper, 93,3 x 58,2 cm

Courtesy Galerie Gisela Capitain/Estate Martin Kippenberger

Martin Kippenberger, *Hotel Drawing, untitled, Subway Entrance Greece*, 1995

Mixed media on paper, 29,5 x 20,7 cm

Courtesy Galerie Gisela Capitain/Estate Martin Kippenberger

Martin Kippenberger, *Hotel Drawing, untitled, Subway Entrance Greece*, 1994

Mixed media on paper, 20,8 x 29,8 cm

Courtesy Galerie Gisela Capitain/Estate Martin Kippenberger

J.V. Martin, *The golden Cargo Streamers III. Destination: Territory for Recreation of Life*, 1964

Mixed media, 100 x 75 cm

Collection Midtjysk Skole- & Kulturfond

J.V. Martin, *The golden Cargo Streamers II. Destination: Territory for Recreation of Life*, 1964

Mixed media, 100 x 75 cm

Collection Midtjysk Skole- & Kulturfond

Claus Carstensen & Peter Fend, *Border Action*, 1992

Marker on offset print, 38 x 27 cm

Collection Claus Carstensen

Peter Fend, *Ocean First Sites*, 1992

Marker on photocopy, 29,7 x 42 cm

Collection Claus Carstensen

Melou Vanggaard, *Modell für Europa*, 2001

Acrylic and collage on canvas, 60 x 40 cm

Collection Claus Carstensen

Melou Vanggaard, *Modell für Europa*, 2001

Acrylic and collage on canvas, 165 x 140 cm

Private collection

Peter Holst Henckel, *Homo Homini Lupus*, 1997

C-print, 165 x 125 cm

Private collection

Constant, *New Babylon*, 1963

Lithograph, 39,8 x 75,7 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Constant, *New Babylon*, 1963

Lithograph, 39,8 x 75,7 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Constant, *New Babylon*, 1963

Lithograph, 39,8 x 75,7 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Constant, *New Babylon*, 1963

Lithograph, 39,8 x 75,7 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Constant, *New Babylon*, 1963

Lithograph, 39,8 x 75,7 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Constant, *New Babylon*, 1963

Lithograph, 39,8 x 75,7 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Kirstine Roepstorff, *How do you grow your garden 1*, 2004

Collage, 134 x 93,8 cm

Courtesy Galleri Christina Wilson

Kirstine Roepstorff, *How do you grow your garden 2*, 2004

Collage, 134 x 93,8 cm

Courtesy Galleri Christina Wilson

Kirstine Roepstorff, *How do you grow your garden 7*, 2004

Collage, 134 x 93,8 cm

Courtesy Galleri Christina Wilson

IRWIN, *The First Census of the Citizens of NSK - Rapid Reports No. 01/2008*, 2008

Offset print, 68 x 48 cm

Collection Claus Carstensen

IRWIN, *The First Census of the Citizens of NSK - Rapid Reports No. 02/2008*, 2008

Offset print, 68 x 48 cm

Collection Claus Carstensen

IRWIN, *The First Census of the Citizens of NSK - Rapid Reports No. 03/2008*, 2008

Offset print, 68 x 48 cm



Collection Claus Carstensen

IRWIN, *NSK Passport No. AP000015: Claus Carstensen*, 2008

Passport, 12,5 x 8,7cm

Collection Claus Carstensen

IRWIN, *East Art Map*, 2006

Offset print, 68 x 48 cm

Collection Claus Carstensen

Asger Jorn & Guy Debord, *Memoires*, Internationale Situationniste, 1959

Artist book

Silkeborg Kunstmuseum

Guy Debord, in: Asger Jorn, *Pour la Forme*, Internationale Situationniste, 1958

Artist book

Silkeborg Kunstmuseum

Peter Louis-Jensen, *Toftegård*, 1968/69

DVD, 9 min

Private collection

Svend Erik Sokkelund, *Christiania 9.12.1979*, 1979

Offset print, 50 x 70 cm

Collection Claus Carstensen

Christian Schmidt-Rasmussen, *News is next to nothing*, 2005

DVD, 15 min

Collection Claus Carstensen

Pia Rönnicke, *RE-CURRENT*, 2005

DVD, 23 min

Collection Claus Carstensen

Ola Stahl & Kajsa Thelin / C-CRED, *Concrete, and The Smear*, 2008

Soundinstallation and text, variable size

Courtesy C-CRED

Ferdinand Ahm Krag, *untitled*, 2008

Mixed techniques on MDF, 122 x 170 cm

Collection Claus Carstensen

Bruce Nauman, *Footsteps*, 1968

Multiple, 6,4 x 27,4 cm

Collection Claus Carstensen

K. R. H. Sonderborg, *Composition*, 1990

Acrylic on paper, 100,5 x 72 cm

Museum Sønderjylland - Kunstmuseet i Tønder

Isa Genzken, *Basic Research*, 1989

Acrylic frottage on canvas, 45 x 60 cm

Collection Claus Carstensen

Clegg & Guttman, *Corporate Landscapes*, Kunstverein Bremerhaven, 1989

Artist book

Collection Claus Carstensen

Ed. Jesper Fabricius, *Atlas 1 for art and people*, Pist Protta # 58, 2006

Artist book

Collection Claus Carstensen

Søren Jensen, *Roadside stall on Funen*, Forlaget Odense Bys Museer, 2007

Artist book

Collection Claus Carstensen

Edward Ruscha, *Every Building on The Sunset Strip*, **Privattryk**, 1966

Artist book

Collection Claus Carstensen

Mette Winckelmann, *Paper*, Space Poetry, 2005

Artist book

Collection Claus Carstensen

### *CONTRACTIONS*

Claus Carstensen, *S.P.P. No. 10*, 1993

Acrylic on paper, 126 x 91 cm

Collection Claus Carstensen

Armin Linke, *Pilgrims at the Maha Kumbh Mela Celebration, Allahabad, India*, 2001

Photograph, 50 x 60 cm

Copyright (symbol) Armin Linke. Courtesy Galleria Massimo de Carlo

Ulrik Heltoft, *Zero Sum Gain*, 2001

Video, 1 min 55 sec

Collection Ulrik Heltoft

Henriette Heise, *Pockets*, 2006

Lambda print, 42 x 60 cm

Collection Henriette Heise

Henriette Heise, *Pockets*, 2006

Lambda print, 42 x 60 cm

Collection Henriette Heise

Henriette Heise, *Pockets*, 2006

Lambda print, 42 x 60 cm

Collection Henriette Heise

Claus Carstensen, *Love-enclosure / Opposite Depression*, 1981

DVD, 22 min

Collection Claus Carstensen

Roger Welch, *Winifred Wakarely Memory Map*, 1973

Diptych, wood, photographs, photographic texts and ink on plywood, 121,9 x 426,7 cm

Collection Roger Welch

Roger Welch, *Work in progress, Ruth Elliot Memory Map*, 1973

Documentation at John Gibson Gallery, DVD, 20 min

Collection Roger Welch

Solvej Heise Jakobsen / Det Fri Universitet, *The Blackbird*, 2006

DVD, 15 min

Collection Claus Carstensen

Solvej Heise Jakobsen / Det Fri Universitet, *The Blackbird*, 2006

Laser printed poster, paste, floor masonite, 100 x 100 cm

Private collection

Dennis Oppenheim, *Two Stage Transfer Drawing*, 1971

Speedmarker, photography and paper on cardboard, (2 x) 85,3 x 67,3 x 4,5 cm

Louisiana Museum for Moderne Kunst

Ann Lislegaard, *Untitled Drawing* (drawing done under hypnosis), 1994

Pencil on paper, 29 x 42 cm

Collection Ann Lislegaard

Ann Lislegaard, *Untitled Drawing* (drawing done under hypnosis), 1994

Pencil on paper, 29 x 42 cm

Collection Ann Lislegaard

Ann Lislegaard, *Untitled Drawing* (drawing done under hypnosis), 1994

Pencil on paper, 29 x 42 cm

Collection Ann Lislegaard

Ann Lislegaard, *Untitled Drawing* (drawing done under hypnosis), 1994

Pencil on paper, 29 x 42 cm

Collection Ann Lislegaard

Anonymous, *Submarino*, undated

Watercolour on paper, 41,5 x 29,5 cm

RCT. Rehabiliterings- og Forskningscentret for Torturofre

Anonymous, *Humiliation*, undated

Watercolour on paper, 29,5 x 20,8 cm

RCT. Rehabiliterings- og Forskningscentret for Torturofre

Anonymous, *Sexual torture*, undated

Watercolour on paper, 29,5 x 20,8 cm

RCT. Rehabiliterings- og Forskningscentret for Torturofre

Anonymous, *The arrest*, undated

Watercolour on paper, 27 x 19 cm

RCT. Rehabiliterings- og Forskningscentret for Torturofre

Mogens Nørgaard, *Wooden horse*, undated

Watercolour, 29,5 x 20,8 cm

RCT. Rehabiliterings- og Forskningscentret for Torturofre

Jeanette Land Schou, *Sleep # 2 Landscape Møn*, 1998

Photography, 40 x 50 cm

Collection Jeanette Land Schou

Jeanette Land Schou, *Sleep # 8 BCN - CPH*, 2004

Photography, 40 x 50 cm

Collection Jeanette Land Schou

rasmus knud & Søren Andreasen, *The Inquiries/Sue the mind*, 2001

Pencil on paper, 29,7 x 42 cm

Collection Søren Andreasen

rasmus knud & Søren Andreasen, *The Inquiries/Sue the mind*, 2001

Pencil on paper, 29,7 x 42 cm

Collection Søren Andreasen



rasmus knud & Søren Andreasen, *The Inquiries/Sue the mind*, 2001

Pencil on paper, 29,7 x 42 cm

Collection Søren Andreasen

rasmus knud & Søren Andreasen, *The Inquiries/Sue the mind*, 2001

Pencil on paper, 29,7 x 42 cm

Collection Søren Andreasen

rasmus knud & Søren Andreasen, *The Inquiries/Sue the mind*, 2001

Pencil on paper, 29,7 x 42 cm

Collection Søren Andreasen

Jørgen Michaelsen, *The president's attention to the environment has struck us all as astonishing and admirable*, 2008

Photocopy, cardboard, MDF, glass, 76,3 x 59,1 cm

Collection Jørgen Michaelsen

Jørgen Michaelsen, *The two ends of the banana monarch*, 2008

Photocopy, cardboard, MDF, glass, 76,3 x 59,1 cm

Collection Jørgen Michaelsen

Jørgen Michaelsen, *Latent bikini*, 2008

Photocopy, cardboard, MDF, glass, 76,3 x 59,1 cm

Collection Jørgen Michaelsen

Jørgen Michaelsen, *Canonical*, 2008

Photocopy, cardboard, MDF, glass, 76,3 x 59,1 cm

Collection Jørgen Michaelsen

Joachim Koester, *Room of Nightmares (the cyclops) (Morning of the Magicians)*, 2005

C-print, 60 x 50 cm

Collection Abrahamsen

Joachim Koester, *The Abbey of Thelema # 4 (Morning of the Magicians)*, 2005

Selenium toned silver gelatin print, 47,5 x 60,3 cm

Collection Brask

Joachim Koester, *The Abbey of Thelema # 2 (Morning of the Magicians)*, 2005

C-print, 47,5 x 60,3 cm

Collection Brask

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Christian Vind, *Sauherad*, 2006

Photograph, 29,5 x 20,5 cm

Collection Christian Vind

Henri Michaux, untitled (mescaline drawing), 1958

Ink on paper, 31,5 x 24,3 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Henri Michaux, untitled (mescaline drawing), 1958

Ink on paper, 38 x 28,6 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Henri Michaux, untitled (mescaline drawing), 1958

Ink on paper, 26,4 x 18 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Henri Michaux untitled (mescaline drawing), 1958

Ink on paper, 31,5 x 24,3 cm

Silkeborg Kunstmuseum

Anonymous, *Kemo terror*, undated

Photocopy, 59,5 x 83,5 cm

Collection Claus Carstensen

Anonymous, *Kemo terror*, undated

Photocopy, 59,5 x 83,5 cm

Collection Claus Carstensen

Anonymous, *Kemo terror*, undated

Photocopy, 59,5 x 83,5 cm

Collection Claus Carstensen

Anonymous, *Kemo terror*, undated

Photocopy, 59,5 x 83,5 cm

Collection Claus Carstensen

Anonymous, *Kemo terror*, undated

Photocopy, 83,5 x 59,5 cm

Collection Claus Carstensen

*Afsnit 1*

Ordet map er jo engelsk og det er både et navneord og et udsagnsord – a map og to map. At mappe er at kortlægge. På dansk er kort kun et navneord, men vi ville jo gerne korte og det kan man bare ikke på dansk og det kan man på nogle andre sprog. Det betyder, at gøre det som et kort gør og hvad er det egentlig et kort gør? Jeg tror at det er en grundlæggende egenskab ved den menneskelige bevidsthed, at den danner kort. Selv når det drejer sig om helt abstrakte ting som menneskelige følelser så er det, at forstå dem at lægge dem ud som om der var et landskab hvor enkelte territorier repræsenterede enkelte følelser som fx et kort over grundlæggende emotioner som negative sager som sorg og bekymring og angst og over til de mere aggressive udgaver som vrede og så kunne det gå over i overraskelse som er lidt tvetydig og så kunne det gå over i positive som glæde og direkte ekstase. Man kunne også forestille sig hele menneskelivet i alle dets omskiftelser som et landskab. Man kunne også forestille sig et kort over samtlige områder over menneskelig viden som religiøs erfaringsbaseret viden, den videnskabelige viden, den kunstneriske erfaring og den slags begreber der følger heraf og begreberne ville så være byer i landskabet, eller territorier, underterritorier i det store territorium. Selve forestillingen om, at en sammenhæng er et kort skyldes formentlig at når vi lukker øjnene og bruger vores indre blik så opstår der et rum og i dette rum repræsenterer vi det nærværende rum. Dette mentale rum er en baggrund hvorpå vi projicerer vores begreber når vi syntes at de hænger sammen og så danner de et kort. Man kan sige, at dette at være bevidst er, at mappe – at danne sig et kort i sit hoved og når vi så danner os et kort uden for vores hoved så ser vi dem og tænker, ja netop sådan må det være.

*Afsnit 2*

Først en almen betragtning; det engelske ord *map* er både et udsagnsord og et almindeligt navneord – et kort – og som verbum, som udsagnsord betyder det at korte dvs. at gøre sådan som et kort gør, at kortlægge. *To map* og det betyder at projicerer fra noget til noget andet. Det er et meget nyttigt matematisk ord i øvrigt, begrebet om at transporterer form fra et rum til et andet rum, fra en sammenhæng til en anden sammenhæng det tror jeg er en af de mere grundlæggende operationer vi kan gribe fat i. Når det drejer sig om den menneskelige tænkning og de menneskelige følelser så tror jeg at vi har at gøre med samme art. Vi tænker ved at flytte form fra en sammenhæng til en anden sammenhæng. Når vi bruger billedsprog så består billedsproget i fx metaforer, Akilles er en løve – det ved vi godt at han ikke er – men nogle af løvens egenskaber som fx mod vil så flyttes fra Zoo til et rum fuld af græske krigere. Når vi prøver at orienterer os i omverdenen så gør vi så vidt det samme. Vi bruger en slags billedsprog, vi siger at vi er på et kort som vi peger på og så kan vi sige, hvis jeg nu står her og går til venstre hen ad hovedgaden så kommer jeg sikkert til den sidegade jeg søger. I virkeligheden står jeg jo ikke på kortet, jeg står på gaden med kortet i hånden og alligevel peger jeg ind i kortet og siger: her er jeg. Det er selvfølgelig en mapping. Det er en transport af form fra gaden til et stykke papir. Det syntes at være noget vores bevidsthed er forberedt på at gøre i forvejen, altså at opfange form fra omverdenen og anvende det i et rum inde i hovedet og det rum inde i hovedet kan så blive til et stykke papir. Når vi forstår noget om hvor vi er – de genskaber vores virkelighed vi er i, har så flytter vi den ind i et mentalt rum. Vi er en mapping, en kortlægning. Konklusion er, at mapping er en af de dybeste forståelsesformer for den menneskelige bevidsthed overhoved.

### *Afsnit 3*

Når man betragter sådan et billede som Armin Linkes "*Area of view – Mexico city*" så ser man noget vi alle har oplevet fra en flyver, nemlig hvordan en by ser ud. Ikke rigtigt i et olympisk perspektiv, men heller ikke rigtig i et almindeligt menneskeligt perspektiv. Når man går rundt i Mexico by så ser den jo ikke ud som den gør på dette her billede. Vi oplever i første person fra vores egen lille synsvinkel og så ser vi på den anden side den større sammenhæng der kendetegner det rum vi er i som om vi så det ovenfra. Når

vi forstår hvor vi er i en by, så mener vi selvfølgelig ikke at vi er her, som den argentinske digter Borges plejede at sige: ”Vi er altid her, for her er et ord som betyder et sted hvor vi er, så per definition er vi altid her og det er altid nu”. Men det er jo ikke det vi mener når vi siger, at vi ved hvor vi er i en by som Mexico city. Det vi mener, er at der ligger et net af komplicerede gader omkring os et bestemt sted i et meget større landskab. Det ligger faktisk i et kæmpe stort vulkankrater så der er en bjergrand til alle sider og det er også derfor at man kan se en tåge i dette her billede i midten der kendetegner en atmosfære der står stille i midten af det her vulkankrater. Vi ser på sådan et billede her en mellemting mellem vores egen synsvinkel og en absolut objektiv gengivelse af hvor vi er. Det fascinerende for mig er, at vi overhoved kan have en forestilling om en absolut objektiv beskrivelse af hvor vi er på et kort hvor vi ikke selv er medregnet. Sagen er at når vi kan pege ind på kortet og sige hvor vi selv er, så peger vi på et mobilt sted og man kan sige at hvis kortet havde alle mobile genstande indtegnet, ja så ville det være et umuligt forehavende at frembringe et stabilt kort. Man fjerner altså alt hvad der bevæger sig inklusiv os selv og så ser vi her på kortet et billede af virkeligheden minus os selv. Men det vi ser her er i øvrigt fascinerende på en anden måde for det er fuld af regelmæssigheder og parallelle linjer og man kunne forestille sig at disse parallelle linjer må være kommet til i tiden da byen blev bygget som en kolonial storby med en plan. En byplan der i øvrigt er forskellig fra byer der har udviklet sig langsomt og igennem årtusinder på det gamle europæiske kontinent. De amerikanske meget moderne byer er typisk opstået via planer og det vil sige at nogle har planlagt, altså nogle har fremstillet et kort og derefter projiceret dette kort til – altså nogle har begået mapping for at frembringe en sådan by. Når man ser et luftfoto af byen så ser man jo et ekko af hvad der har foreligget på et skrivebord i håndskala frembragt med en blyant og en lineal. Man ser altså for så vidt ikke territoriet men kortet. Man ser det i landskabet som er blevet til en by ved at fremstille et kort. Det er jo fascinerende, man ser grafik i stor målestok. Grafik hvor man i stedet for en blyant ser gader, i stedet for en streg så ser man bebyggede regelmæssigheder som er synlige fra luften, men ikke fra det perspektiv fra hvilket mennesket lever. Man kan sige igen at det er en fascinerende egenskab ved menneskets tanke at den frembringer strukturer som er virkelige, men som næsten ikke kan opleves. Nu kan man opleve glimt af det via de flyvende maskiner,



men hele Mexico by kan man stadig ikke opleve på anden måde end ved at studere en byplan.

#### *Afsnit 4*

De stemningsfulde billeder her af Tremileøen og Crystal river i Florida af John Pfahl det er meget stemningsfulde, meget slikkede billeder. Lyset der spejler sig i det blanke stille vand, i den ene, og selvfølgelig det blide duede græs lag under palmerne i en slags efterårsagtig rødme atmosfære af lettere frisk brise og så ser man pludselig at der stikker et par tårne op i baggrunden som kommer fra atomkraftværkerne på Tremiløen og Crystal river er nu begyndt at plante på den anden side. Her har vi at gøre med en indbygget kontrast. Normalt plejer vi ikke at syntes at atomkraftværker ser særlig lyriske ud i en vis forstand ser de meget uhyggelige ud med de der køletårne der stikker op. Måske også fordi de har fået en form for logografisk statur som monomenter over radioaktivitet. Når man ser sådan et køletårn så tænker man radioaktivitet. Så det er en form for fast graf i vores hoved af en farlig og lettere uansvarlig disposition i det moderne samfunds kontur af energi nødvendighed og vi ved hvad der skete på Tremileøen – vi fik en nedsmeltning og en spredning af radioaktivitet. vi har set endnu værre ting Tjernobyl fx og vi er sikkert ikke færdig med at se katastrofer som danner klare kontraster til det fredfyldte og idylliske landskab som danner deres kontekst på disse her billeder. Så man kan roligt sige at det er ironiske billeder. De forestiller for så vidt to forskellige rum; det ene er et idyllisk følelsesmæssigt mættet rum – følelser holder jo meget af naturen, de holder meget af lys og af spejlinger og af spredninger af bevægelser altså centrumsløse bevægelser såsom et buskads – et buskads der spejler sig i det blanke vand er meget velkomment for vores følelsesliv. Såvel som fx himmelens skyer. Alt hvad der ikke har et centrum, men som spreder sig og danner centrum overalt, det er skønhed. Så her har vi skønhed og her har vi palmer og bølgende græs flade der heller ikke har noget centrum og så kommer der pludselig noget der er vældigt centreret nemlig kraftværket. Selve betragtningen af kraftværket som et kontracentrum til dette centrumløse danner en voldsom kontrast. Men kan sige at kraftværkerne står i et rum som indeholder en fortælling om energi og en fortælling om ansvarlighed og mangel på samme og man kan sige menneskelige katastrofer som har at gøre med alt hvad vi ved

om atomkraft. Mens det andet rum er et lyrisk rum. Vi har altså et narrativt rum og et lyrisk rum og de støder sammen ironisk som et hver gang eksistentielt udsagn om virkelighedens ambivalens, om tvetydigheden i det oplevede, hvor skønhed og katastrofe er naboer. Det opnås her fordi vi har at gøre med en blanding af to rum, en sammensætning svarende til hvad semantiske teoretikere kalder for et blendet rum. Et rum som indeholder egenskaber fra flere rum der er kilder til sammensætningen og det interessante er at sammensætningen er vibrerende og ustabil i sin tvetydighed.

### *Afsnit 5*

Constances billeder og det fascinerende New Babylon. Det nye Babylon fra 1963. Disse billeder fra Constance er jo opstået i en sammenhæng som involverer en kunstnergruppe som identificerer sig med situationismen i vore dage var ... Borge en af teoretikerne han var også billedkunstner og man kan se noget af det han har lavet her The Naked City og Asger Jorn, vores egen Jorn med det store Stalingrad billede fra Silkeborg Museum. Det var en kunstnergruppe som arbejdede både æstetisk og politisk med en kritik af det industrielle og kapitalistiske samfund og stillede spørgsmål til hvad kunsten dog overhoved foretager sig her og hvad den kunne gøre. Hvad den kunne gøre ville selvfølgelig være et interessant spørgsmål hvis man forestillede at kunst overhoved havde magt til at påvirke samfundet på anden måde end det er tilfældet allerede, hvor kunst danner et lille territorium afgrænset fra samfundets øvrige territoriale struktur. Hvis man forestillede sig, at man projicerede kunstens verden over på den politiske verden – projicerede det ene kort over på det andet kort – hvordan ville det så se ud? Så ville man formentlig få en anden logik installeret i det politiske rum end det i det æstetiske rum. Sådanne nogle overvejelser gjorde man sig og det gør vi da også stadigvæk. Hvis man ser på sådan et billede som New Babylon så ser man selvfølgelig et rum, det store røde felt. Det store massive felt i billedet der afmærker, kan man sige virkelighedens tyngde, jorden og havet og så de spinkle tændstikagtige konstruktioner som befinder sig på overfladen af denne tunge substans danner så en slags spinkel væv, en slags spindelvæv på toppen af noget meget større og tungere. Dette skrøbelige væv kan så opleves fordi det er så spinkelt som et grafisk væv, altså mennesker skriver deres liv, de tegner deres liv. Menneskene bruger diagrammer til at forme deres liv med og

lever i en verden af formbar grafik. Man kan sige at natur og kultur er kombineret på en sådan måde at kulturen forbliver foranderlig fordi den er grafisk i modsætning kan man så sige til elementernes tunge fysik. Her er der tale om en næsten insektagtig oplevelse af det menneskelige vægtløse, bevægelig på overfladen af de voldsomme masser. Man kan så sige, at her er der tale om to forskellige former for kræfter; naturens gravitation og kulturens viljebestemte kræfter. Altså situationismens henvisning til situationer som vi befinder os i er en henvisning til et rum hvor menneskelige hensigter faktisk er en del af det virkelige. De er godt nok spinkle, men de er ligeså virkelige som naturens tunge kausalitet.

### *Afsnit 6*

Utopier i Danmark, Christiania og her har vi også Peter Louis Jensens film Toftegaard også fra tresserne. Christiania er jo en effekt af begivenhederne i nitten hundrede tresserne internationalt i Frankrig i Danmark i midt Europa i Californien. Der skete virkelig noget der havde at gøre med det utopiske rum og vi har her nogle vidnesbyrd som nu danner en form for ejendommelig niche i det 21. århundrede. Christiania eksisterer jo stadig væk som en slags museum for noget der skete for et halvt århundrede siden og de der var med til det dengang er et helt andet sted i dag hvis de overhoved er her. Nye generationer vil kun kunne følge disse begivenheder fordi der ligger dokumentation af æstetisk art på fænomenet. Fænomenet er selvfølgelig forbundet med efterkrigstiden og efterkrigstidens æstetik, herunder Kobra og situationismen og eksistentialismen på filosofisiden. Hvad vi ser her på fx Christiania billedet af Sokkelund fra 1979, er en opstilling af mennesker som, kan man sige med deres kropslige tilstedeværelse, står i et rum og siger, her står vi og det er vigtigt at stå på dette sted og ikke et andet sted, fordi på dette sted, vil vi befri virkeligheden. Befri den menneskelige virkelighed vi bærer i os og som ikke har været levende i den kultur vi er omgivet af. Her er der tale om en slags følelsesmæssig revolution som er svær at få til at passe ind i den politiske filosofi. En følelsesmæssig revolution som, hvis man sammenligner med Peter Louis Jensens film så ser man at det følelsesmæssige har stærkt at gøre med det kropslige og med erotikkens virkelighed. Jeg tror at man kan sige at tressernes bevægelser medførte en forbindelse, en slags projektion, altså en

mapping, mellem et politiks rum og et erotisk rum. Vi ved at menneskets fantasi er stærkt forbundet med menneskets seksualitet. Vi er en art som refererer til seksualitet og praksis, altså forbundet til seksualitet – erotik som en fast substans i vores oplevelsesverden. Andre dyr gør det kun på visse årstider og styret af hormoner som gør fænomenet mere intermitent, altså kommende og gående som et blinklys – om vinteren er der ingenting om sommeren er der en hel masse, eller sådan noget. Men i menneskelivet er det et konstant fænomen og det vil sige at vi lever i et mentalt univers som har en dimension som er erotisk der medfører en billeddannelse som er fuldstændig afkoblet fra den fysiske verden vi perciperer omkring os og som, kan man sige, forbindes med denne fysiske verden omkring os ved særlige ritualer som fx fejringer, fester, ægteskaber og lignende kan man sige, bindinger – oprettelse af bindinger mellem det indre følelsesmæssige og det ydre fysiske. I denne utopiske sammenhæng som opstod i tresserne var projektet, tror jeg, en stadig forbindelse mellem de to verdener. Altså ikke en lejlighedsvis forbindelse mellem ritualer, men en nykonstruktion af det virkelige hvor det erotiske og den politiske dimension skulle være permanent tilstede i hinanden. Alt er politisk! Var en af de ting man sagde. En anden ting ville være at sige, alt er erotisk. Alt er begge dele fordi vi befinder os i et blendet rum, altså en blanding af to rum, et rum som indeholder egenskaber fra to andre rum; et kropsligt erotisk rum, hvor menneskelige egenskaber medfører intimitet og et politisk rum som medfører konflikter mellem store befolkningsgrupper og det, den marxistiske teori kalder klasser. Så klassekamp og samleje skulle foregå i et rum som indeholdt en glidende overgang mellem disse fænomener fordi de var lige virkelige for de samme mennesker. Det lykkedes jo aldrig at fremstille noget der lignede et samfundsliv på sådanne præmisser, men skitserne foreligger og vi kalder dem utopier og arrangerer dem nu i museet for umulige projekter.

### *Afsnit 7*

Det kunne være at jeg skulle gå i gang med et af de større opgaver her, nemlig fra det tredje rum, hvor udfordringen er, at sige noget om serien af Christian Vind ... og den anonyme serie af tegninger af tortur og ydmygelse. De menneskelige rum kan somme tider være forbundet med de ydre oplevelsesrum som vi kropsligt færdes i og de kan også være afskåret i visse perioder fra disse oplevelsesrum og i så fald har vi at gøre

med rum det kendetegner indre oplevelser som vi har svært ved at gøre rede for i et sprog som er, kan man sige, udviklet til forhandling om de ydre forhold. De indre psykiske foreteelser er svære at beskrive i et udvendigt sprog, et sprog der er udviklet til samliv i den menneskelige verden indrammet af vores fysiske omstændigheder, men når vi ser på billeder som Christians Vinds ... det er fotografier fra en norsk landsbykirke, hvis det ikke er dekoreret med – som vi oplever det – hallucinatoriske tegninger, så må vi sige at vi her at gøre med vidnesbyrd om en indre oplevelsessfære fyldt af spændinger og følelser, panik, angst og måske ekstase. En verden af væsener hvor ting og bevidstheder flyder sammen. Tingene har øjne. Øjnene befinder sig enten frit i rummet, eller på ansigter som er ansigter på dyr eller mennesker eller andre ting. Vi har at gøre med psykisk tætning af rummet i en sfære der kan sammenlignes med hvad vi oplever i mareridt, men måske også hvad vi oplever i forbindelse med tilstande af religiøs ekstase. En religiøs ekstase kan jo være en forfærdelig ting og ikke nødvendigvis en idyl og som vi oplever i forbindelse med tilstande af hellighed der kendetegner ikke bare den religiøse oplevelsessfære, men også psykosen. Vi oplever somme tider at vores bevidsthed går over i tilstande som mere har at gøre med dens egen arbejds måde end den har at gøre med bevidsthedens forankring i andres bevidstheder i den ydre virkelighed. Og hvis man sammenligner det med grænsetilstande i den ydre virkelighed – jeg tænker her på den anonyme og meget forfærdelige serie der handler om ydmygelse og seksuel totur – man kan sige, at her vi at gøre i en vis forstand med meget realistiske redegørelser for hvad der finder sted i den aktuelle verden uden at nogen rigtig ved om de vil tage ansvaret for det. Vi har at gøre med tilstande af krig og opløsning af retstilstande hvori mennesker befinder sig, altså møder mellem mennesker som befinder sig i opløste sociale tilstande, grænsetilstande som netop bliver mareridtsagtige og som bliver forbundet med oplevelser – grænseoplevelser – af, hvis jeg må driste mig til at kalde det hellighed i samme forstand, vi kan se at ydmygelsesbilledet her – en nøgen kvinde sidder omgivet af en kaskade af øjne – hvis vi sammenligner det med øjnene på væggen i ... (sauhenart) så ser vi den samme mareridtsoplevelse beskrevet af at blive set igennem, at blive gennemskuet som det gode danske ord siger. At blive gennemskuet på en sådan måde at man opløses i blikke som kommer udefra. Denne oplevelse er selvfølgelig panisk og kan sammenlignes med den oplevelse man ville være i, i en krigssituation hvor man ikke

længere regulerer sin adfærd etisk. Når man ser på det seksuelle tortur billede her så kan man jo vælge om man vil identificere sig med offeret eller med bødlen, men hvis vi nu prøver at identificere os med bødlen så ser vi her en udøvelse af en menneskeofring som kan man sige tangerer det ufattelige, men det tangerer det ufattelige på samme måde som ofringer i religiøse sammenhænge gør og jeg vil gætte på at den menneskelige bevidsthed i sin ekstatiske grænsetilstand af panik vil kunne forbinde disse to ting på samme måde som i billedmaterialet viser de samme egenskaber. Her har vi altså at gøre med et rum af ekstrem opløsning som også er et rum af ekstrem adfærd forbundet med ekstreme følelser. Gru og ondskab og samtidig en form for hellighed der gør totur lokalet til et tempel.

Fra samme tredje afdeling på vores udstilling, hvor vi har at gøre med indre oplevelsesrum. Billederne viser jo oplevelser som stadig foregår i kortlagte ydre rum meget ofte. Her har vi den anonyme kemoterror serie af billeder. Umiddelbart ville man sige at dette her drejer sig om klinisk skizofreni, eller også drejer det sig om maniske tilstande. Kort spiller stadig en rolle kan man se. Her har vi et Europakort i et af billederne og et Danmarkskort i det andet og så er der en fortolkning i form af symboler og det er typisk bogstaver og tal. Vi har særlige områder i menneskehjernen som behandler symbolske forekomster. Der er tre typer forekomster som vi i de aktuelle kulturer har oparbejdet og det er netop tal og tal relaterede strukturer som matematik og det andet er skrift forbundet med sprog, altså abstrakte repræsentationer af sproget som fx bogstaver og der er mange andre former end bogstaver det kan være stavelsesskrift, men altså symbolske forekomster i fingerskala som er beregnet til oplæsning i en eller anden sproglig form og den tredje er selvfølgelig den musikalske skrift, nodeskrift. Her er der tale om en koncentration af ejendommelig ret i de to billeder jeg kigger på; kemo terror af egennavne, altså navne på steder, navne på mennesker, navne på institutioner: Folkelig oplysningsforbund, Jensen, Yvonne, Kroatien uden t og mere Jensen, Ole Simonsen, Trøjborg osv. Osv. Her er der tale om en symbolsk praksis som er muligvis vendt tilbage til en primær form som er ege navnet. Ege navnet er en fundamental ting. Vi ved at navne er noget som musikken holder meget af. Vi synger navne når vi kalder på hinanden: Sebastian! Nikolaj! Det er sådan nogle man bruger til at kalde på hinanden med og kalde lyden er formentlig en af musikkens oprindelser. Matematikken og tallene er selvfølgelig også forbundet med musik for så vidt takt og metrik er forbundet med

selve det dybt numeriske, altså tallenes væsen er formentlig noget der har at gøre med forudsætningen for at kunne danse. I en vis forstand er disse maniske, eller psykotiske billeder meget musikalske og meget dansende og samtidig er de fyldt af en tæthed som kendetegner det radikalt psykiske. Man kan sige, at når billeder henviser mærkbart til et ydre rum som vi kan genkende fordi vi kan befinde os i det fælles, så vil det indeholde tætte og mindre tætte steder. Når et rum bliver radikalt indvendigt så tætnes det og bliver fuld af tegn i alle hjørner. Vi så det samme i billederne fra ... (sauderet) som vi ser her, nemlig en tætning af billedudtrykket som kendetegner at det først har været skrevet på den mentale bagvæg i det hoved hvor vi har vores indre syn.

### *Afsnit 8*

Noget om rum. Vi forestiller os tit at rummet består af dimensioner så et tredimensionelt rum består af tre dimensioner, brede, højde og dybde og det er så det. Men det viser sig jo at være meget lidt i overensstemmelse med oplevelsen af rum i ordets anden betydning, nemlig værelse. Altså her er jeg i et rum som er et værelse og det består af mange andre ting end dimensioner. Det har sådan set vægge og gulv og lyset falder på en bestemt måde. Det er et sted og ikke bare et rum. Det er interessant at opmærksomheden omkring stedet i det tyvende århundrede begyndte at blive en betydningsfuld faktor også i det politiske liv, hvor man pludselig så kampe. Der var kampe om steder, snarere end kampe om penge. Man så fx kampen om et ungdomshus, kampen om et bestemt sted i byen, en slags værested. Lidenskaberne omkring disse steder blev påfaldende stærke. Man kan sige at i det storpolitiske liv der hænger det selvfølgelig sammen med andre stedskampe der fandt sted i de samme år – jeg tænker her på, hvad der sker i mellemøsten siden 1940'erne og frem til i dag, hvor man kan sige at stedskampene mellem palæstinensere og israelere er ved at ryste denne planet ganske kraftigt. Og det er ikke en politisk kamp om energi, eller om penge. Det er en kamp om steder, endda hellige steder og om hvor grænserne skal gå, om der skal være mure eller ikke mure. Man kan sige, at i stedet for, at opretholde forestillingen om rummet som en abstrakt ... tredimensionel geometrisk størrelse er det muligt at opfatte det menneskelige rum som en ... af steder som en sammensætning af steder. Man begyndte i arkitekturteorien efter krigstiden at tale om genius logis, altså om stedets ånd. Stederne

har ånder og det tror jeg er ganske rigtig. Det har de. Det har de givetvis i den forstand, at når noget historisk udspiller sig på et bestemt sted, så vil erindringen være bygget sådan at den bevarer forandringen til det sted. Når (Gitte Borg) i *The Naked City* klipper Paris i stumper så er hver stump karakteristisk et sted. Jeg er meget fascineret af det lille sted der hedder ... Val de Gras. Det er et sted hvor to pile bøjer væk fra stedet. De tiltrækkes og så bøjer de sig når de nærmer sig stedet – ingen vil åbenbart derind. Det er altså en negativ ... det er en repulser, mens andre steder er mere ... der er visse steder der er meget stærke attratorer. Så byen fremstår i Gitte Borges version som en akkommodation af steder forbundet med pile der beskriver dynamikken i forholdet mellem stederne. En by er en samling steder og måske er verden en samling steder. Når det overhoved er værd at sige, så er det jo fordi, kan man sige, sproget – her samler jeg tanker om et par billeder af Rasmus Knud og Søren Andreasen ovre i den tredje afdeling af udstillingen *The ... shoo the mind*, hvor vi er i en slags indvendighed, men det er en indvendighed som er ren sproglig. Her har vi at gøre med nogle talende hoveder som siger: *Come on! Hey where is your spirit? What about it, tell me. - Hmm, maybe later I am fine.* Altså samtalende hoveder. Det interessante ved sproget det er jo at det tilsyneladende ikke anerkender nogle steder – det er stedløst. For at være helt præcis kan man jo sige, at når en handling finder sted så har den et handlende subjekt, en agent, som er den der gør det. Hvis Per slår Poul, så er Per subjektet og Poul er objektet og det er subjektet den der gør det, men hvis jeg siger at det regner så betyder det at det et eller andet sted faktisk gør det, at regne. Her er sproget alligevel når det bliver (inpersonalt) tilbage i en stedlig forankring, men det aktive sprog er stedsløst. Når noget gøres af nogen så kan man få en hel historie fortalt uden at få at vide hvor det sker. Sproget er tilsyneladende bygget til at bruges af nomader, altså deterritorialiserede væsener som rejser og flyver og farer, det må man jo sige i vores nuværende kultur er standard og taler. I øjeblikket foregår det i fx mobiltelefoner de er allestedsnærværende i en verden der ser fuldstændig ud som i Rasmus Knud og Andreasens tegninger og man kan ikke se nogen baggrund der er simpelt hen bare blankt bagved ligesom der er blankt bagved mig lige nu. Der tales ikke fra noget sted mens vi i den virkelige verden lever i en ... af steder. Her er der tale om en pudsig kontrast. I kunsten oplever vi kan man sige en tendens til en sammenføring af stedets verden og sprogets ... verden når digte handler om steder og om oplevelser på steder. Stedsnavne er meget almindelige i digte.



Her går sproget tilbage til en oplevelse af mere grafisk art og det er her sprogkunsten kan man sige passer ind i en nødvendig del af en overvejelse over stederne og rummene, når vi så taler i rum så er der også tale om sammenføring af det sproglige rum og det fysiske rum vi befinder os i og her er der i den kontrast tale om en spænding der i sig selv indeholder et potentiale af betydning i spændingen mellem det rumløse, eller stedsløse sprog og så det tavse rum.

### *Afsnit 9*

I Leonards Washington DC og Simon Pattersons Great Bear fra 1992. Når vi ser et luftfoto af en by, her Washington DC, så tænker vi naturligvis på hvad Washington ellers betyder. Når vi åbner en avis og møder udtrykket Washington så er det naturligvis udtryk for den amerikanske regering. Når vi ser på luftfotoet her så ser vi selvfølgelig ikke nogen amerikansk regering. Vi ser et skylag med nogle svævende uldtotter og så ser vi byens geografiske organisering i rytmisk grupperede underterritorier – det ser ganske flot ud – noget af det er bygget i halvcirkler og cirkeludsnit andre er bygget som koloniale retvinklede sektorer af gader der danner kaserneagtige rette linjer. Tilsammen danner det indtrykket af en planlagt lokalcivilisation som har sin grafik projiceret i landskabet. Jeg kan godt lide at det er et sort-hvidt billede som insisterer på hvad der måtte være af historisk tid i billedet, især en lille smule rustent, en lille smule udslidt ud også på afstand kan man forestille sig, fordi afskygningerne i det grå vil blive aflæst som afskygninger af nuancer ud i det trivielle og så skal det selvfølgelig være netop den by med et navn, Washington, navnet på en amerikansk, en af de stiftende grundlæggende fædre, nogle af de første store præsidenter og naturligvis med henvisning til den aktuelle politik ført af den til enhver tid førende institution i Washington. Man kan sige at det politiske rum som et stærkt navn af den type medfører og det grå byrum som vi ser her er ført sammen på en spørgende måde – er dette virkelig vores verdens mest betydningsfulde centrum? Ser det virkelig sådan ud? Er det, det hele? På en vis måde. Roland Barthes beskrev engang Tokyo og blev meget

fascineret af hvor tomt der var i Tokyos centrum. Jeg tror i virkeligheden at det er en almen ting som vi også observerer her, nemlig at centrum er tomt i de store byer og at tomheden i centrum spiller en rolle for forståelsen af magtens abstrakte mysterium. Hvad er magt lavet af? for så vidt ingenting, men folk tror på den, fordi den er en egenskab ved den menneskelige bevidsthed og hvad den er lavet af, er der ingen der ved. Modsætningen ville være at finde i Simon Pattersons billede *The Great Bear* hvor vi altså her ser en slags manipuleret metrokort som kunne være Londons og så ser vi en hel masse ... navne og hver gang der er tale om et stop, hver gang vi har en station så har vi en hel masse egennavne og disse egenavne er navne på Boston Keaton og på Gina Lollobrigida og på Robert ... og Helmut Cole har fået en station og alle mulige folk har fået en station. Det er en distribution af en hel anden art end Washington, i stedet for magtens uhyggelige tomme centrum så får vi her en rejse fra sted til sted uden centrum, heraf en vis skønhed – det centrumsløse er skønt. Og en hel masse egenavne som er navne på folk som har gjort alt muligt mærkeligt og bemærkelsesværdigt, mere eller mindre bemærkelsesværdige – man kan gå fra den ene til den anden og der er ingen der i centrum. I virkeligheden er et metrokort og metrokortets fortolkning af menneskelivet jo en hyldest til skønheden.

## **Kunst i kontekst: Udstillingsprincipper i eksistentielt perspektiv**

*Bjarne Sode Funch*

*Kunst i kontekst* er titlen på et udstillings- og forskningsprojekt på Esbjerg Kunstmuseum om oplevelsen af billedkunst i en række forskellige videnskabelige perspektiver. Projektet omfatter i perioden 2007-2010 fire kunstudstillinger med fokus på henholdsvis kristen teologi i religionsvidenskabeligt perspektiv, mapping (kortlægning) i sprog- og samfundsvidenskabeligt perspektiv, tilværelsens grundvilkår i humanvidenskabeligt perspektiv og det usynlige i naturvidenskabeligt perspektiv. Formålet med projektet er at udvikle nye principper for præsentation af billedkunstneriske værker med henblik på at optimere udstillingsgæstens oplevelser af billedkunst, at etablere kontakt til nye målgrupper og styrke kunstmuseets position som kulturel institution i fremtidens samfund.

Kunstmuseet betragtes ofte som en finkulturel institution forbeholdt et dannet publikum med forstand på kunst. Nærværende projekt er et forsøg på at bryde med denne forestilling ved at præsentere billedkunsten i sammenhænge, der refererer direkte til publikums hverdagsliv. Det er velkendt, at billedkunsten står i gæld til både religionsvidenskab, sprog- og samfundsvidenskab, humaniora og naturvidenskab. Ved at bringe temaer og principper fra disse forskellige videnskabelige orienteringer ind i

organiseringen og præsentationen af værkerne, antages det, at publikum får oplevelser, der ikke blot indholdsmæssigt er anderledes, men som også vil opleves mere vedkommende. Hver udstilling repræsenterer således et udstillingsalternativ til de traditionelle kunsthistoriske og kunstvidenskabelige måder at præsentere billedkunst på.

Projektets første udstilling med titlen AN SIGT blev vist på Esbjerg Kunstmuseum i perioden 29. september 2007 til 13. januar 2008. I det følgende redegøres for udstillingens karakter og nogle af de tanker, der ligger bag udstillingens kuratering. Endvidere skitseres det formidlingspsykologiske idégrundlag i det sideløbende forskningsprojekt samt nogle resultater fra en interviewundersøgelse med repræsentanter fra udstillingens publikum.

#### *Udstillingens værker og karakter*

I forhold til traditionelle udstillinger af billedkunst var AN SIGT usædvanlig i flere henseender. Udstillingens tema var kunst og religion. Alligevel var der kun tre værker, der refererede direkte til en religiøs tematik, nemlig en træskulptur af den lidende Jesus fra 1500-tallet, en russisk ikon og en videooptagelse af en morgenandagt på Løgumkloster. Sidstnævnte blev præsenteret som en installation med to vægstore projektioner i et separat rum. De øvrige værker, i alt 37, havde ingen direkte referencer til den kristne tro eller andre religioner.

Udvalget af værker, der tidsmæssigt spændte fra den græske antik til vor tid, var karakteriseret af stor variation i medie, motiv og udtryk. Enkelte værker blev skabt til udstillingen, mens et flertal stammede fra anden halvdel af det tyvende århundrede. Hovedvægten lå på skulptur, malerkunst og fotografi, men der indgik også

en enkelt radering, et par installationer og nogle mixed media værker i udstillingen. Ligeledes var de udstillede kunstværker af meget forskellig karakter lige fra ren abstraktion til figurativ realisme.

Som noget helt usædvanligt indgik en række genstande, der almindeligvis ikke anses for kunstværker. En stor rød landbrugsmaskine – en såkaldt høvender, nogle store plastikcontainere fra fiskeindustrien, to stabler skiffertagsten fra en kirke på Fanø, en side af en gammel brændeovn i støbejern med reliefudsmykning og en Magritte plakat var udstillet på lige fod med de udvalgte kunstværker. Et stort maleri var dækket over med et klæde.

Udstillingen havde karakter af én stor installation (*fig. 1*), hvor de enkelte værker indgik i en samlet enhed. Ved indgangen til det store udstillingsrum blev publikum modtaget af en stor gruppe skulpturer, der ligesom i et optog var på vej mod beskueren. Samtidig pegede de som en vifte bagud mod de kunstværker, der hang på væggene. Et lille rum, dannet af tre flytbare vægge, befandt sig skjult for publikum ved indgangen, men virkede alligevel som incitament til at gå ind i udstillingen for at blive en del af den og for at finde ud af hvad, der gemte sig bag de opstillede vægge.

### *Udstillingens kuratering*

Udstillingen var et resultat af et samarbejde mellem billedkunstner og lektor ved *Kunstakademiet* Per Bak Jensen og Povl Götke, teolog og lektor ved *Teologisk Pædagogisk Center* på Løgumkloster. Inden for visse fysiske og økonomiske rammer havde de frie hænder til at arrangere en udstilling over temaet kunst og religion. Udvalg

af værker og planlægning af udstilling foregik på en række møder og ekskursioner, hvor de to kuratorer fremlagde forslag og diskuterede ideer og synspunkter.

Det kunstneriske paradigme bag udvalget og præsentationen af udstillingens værker er en opfattelse af kunst som noget, der bringer os i kontakt med virkeligheden. Vi befinder os naturligvis altid i den reale verden, men af forskellige grunde er vi blevet uopmærksomme eller måske endog blinde for den virkelighed, vi lever i. Per Bak Jensen (1993) skriver i *Stedernes væsen*:

Billedets stærke side er, at det kan tale om førsproglige tilstande, altså oplevelser der ligger uden for det, som ord kan nå. Ordene binder og fastholder igennem deres sproglige referencer de følelser som et billede på et øjeblik kan forløse hos den, der ser på det. Derfor tror jeg ikke så meget på ord, jeg tror på billeder.

Af udtalelsen fremgår at billedets væsentligste funktion er at tale direkte til publikums følelser. Det er i princippet et spørgsmål om, at betragteren kommer i kontakt med den virkelighed, som billedet fremkalder, og derved bliver følelsesmæssigt involveret og berørt, frem for at vedkommende får indblik i billedet karakter og oprindelse.

Per Bak Jensens opfattelse af kunst og dens relation til den virkelighed, vi lever i, kommer blandt andet til udtryk i den usædvanlige disposition at præsentere genstande fra hverdagslivet blandt traditionelle kunstværker. Der var tale om markante og udtryksfulde genstande (*fig. 2*), der skulle udfordre bevidstheden og åbne øjnene for

den virkelighed, Per Bak Jensen taler om. Denne udfordring blev forstærket ved, at disse genstande blev præsenteret på lige fod med kunstværker på et museum, hvor de almindeligvis ikke hører hjemme.

Det teologiske paradigme bag udvalget og præsentationen af udstillingens værker havde udgangspunkt i den kristne lære med fokus på inkarnationstanken. Jesu fødsel og dermed Guds tilsynekomst i menneskelig skikkelse er et meget centralt tema i den kristne lære. Det fremstilles i Johannesevangeliet som ordet, der fra begyndelsen var Gud, og som i forbindelse med Jesu fødsel bliver til kød og tager bolig iblandt os. Inkarnationstanken er ifølge Povl Götkes kristendomsopfattelse det mest centrale, og han (2007) peger på, at når Gud tager bolig i et menneske, anerkender han mennesket som det er. Guds almagt udtrykker sig i sin modsætning, nemlig i menneskets afmægtighed, og derved kommer afmagten til at rumme almagten. Denne opfattelse af forholdet mellem Gud og menneske betyder, at Gud forbliver usynlig på trods af sin inkarnation, men at det enkelte menneske i sin tro på Gud selv bliver en inkarnation af Gud.

Det principielle i denne overbevisning kommer til udtryk i udstillingens kuratering, således at Gud og det guddommelige ikke i sig selv gøres synlig i form af billedlige fremstillinger af Gud eller kristne helgener. Opfattelsen er, at Gud forbliver usynlig. I Johannesevangeliet siges det netop, at Gud er ordet. Det er således Guds skaberværk, der bringer tilskueren i forbindelse med almagten. De udstillede værker fortæller derfor ikke nødvendigvis om Gud, men formidler derimod et nærvær til Gud.

Udstillingens karakter var et resultat af en forening af et kunstnerisk og et teologisk perspektiv på billedkunst. Udvælgelsen af værker foregik ikke efter traditionelle kriterier, hvor værkernes oprindelse i tid og sted, udtryksform og medie

oftest er afgørende. Derimod blev valgene truffet gennem en vurdering af de enkelte værker og deres potentiale til at bryde med almindelige vaneforestillinger, åbne publikums øjne for den virkelighed, de er omgivet af, og ikke mindst bringe dem i kontakt med de kræfter, denne virkelighed rummer. I præsentationen af værkerne blev der lagt vægt på, at disse kvaliteter skulle forstærkes gennem den kontekst, hvori de enkelte værker blev placeret, og samtidig være et kendetegn ved udstillingens helhed som et værk i sig selv.

### *Kuratoriske fagligheder og principper*

Kuratorernes faglige baggrund i kunst og teologi – og ikke kunsthistorie, som der er tradition for – var et afgørende led i projektets forskningsdel. Grundidéen i denne del af projektet var, at al kunst udspringer af det liv, der leves i samtiden, og at kunsten vender tilbage for at berige dette liv. Ved at lade en billedkunstner og en teolog arbejde sammen om at udvælge værker, organisere og præsentere disse værker og i øvrigt planlægge deres formidling, forenes viden og kompetencer om kunstens tilblivelse og relationer til den religiøse dimension i den menneskelige tilværelse. Da kuratorernes profession er henholdsvis skabende kunstner og religionsvidenskabelig forsker, er begge på hver sin måde orienteret mod et vidensområde og nogle arbejdsmetoder, som må antages at komme i anvendelse i deres kuratoriske arbejde. I traditionelle kunstudstillinger bygger det kuratoriske arbejde på den kunsthistoriske videnskab med fokus på billedkunstens historiske forandringer og dens kulturelle og biografiske kontekst. Til forskel herfra var det en grundlæggende antagelse i forskningsprojektet, at kuratorernes kunstneriske og teologiske forankring ville komme til udtryk i de principper, der blev lagt til grund for udvælgelsen og præsentationen af de



billedkunstneriske værker. Ligeledes var det en antagelse, at kuratorerne med deres baggrund i en forskningsbaseret tilgang til det religiøse område have de optimale forudsætninger for at formidle det religiøse gennem billedkunsten og dermed komme publikum i møde på en måde, der ville tale direkte til deres personlige forhold til det religiøse. Disse antagelser blev i væsentlige henseender bekræftet gennem udstillingen AN SIGT.

Udvalget af værker til udstillingen var ikke blot meget utraditionelt ved at omfatte værker fra alle tidsaldre, af mange forskellige kunstnere, udtryksformer og medier. Udvælgelsen foregik gennem en vurdering og fortolkning af hvert enkelt kunstværk med fokus på værkets potentiale til at vække en religiøs oplevelse eller i det mindste beskuerens opmærksomhed omkring det religiøse. Således blev værkerne valgt efter et princip eller en arbejdsmetode, der kendetegner arbejdet med at fortolke religiøse tekster inden for den teologiske videnskab. Det skal her bemærkes, at der ikke var tale om ren værkfortolkning, men snarere en hermeneutisk fremgangsmåde, hvor modtagerens oplevelse blev integreret i fortolkningen. Det kom tydeligt til udtryk i udvalget af værker, hvor kun ganske få refererede til en religiøs tematik. Ved at udvælge værker, der ikke refererede direkte til de kristne fortællinger, helgener og ritualer og endog værker, der ikke kan betragtes som kunstværker, blev publikum udfordret på en måde, der talte direkte til deres sanser og følelser frem for deres religiøse viden.

Et særkende ved udstillingen var, som nævnt, de genstande, der i almindelig opfattelse ikke har noget at gøre med kunst såsom høvenderen og plastikcontainerne. De var integreret i udstillingen og præsenteret på lige fod med de udvalgte kunstværker. Idéen til det usædvanlige initiativ kan aflæses i kuratorernes

opfattelse af kunst som noget, der på den ene side skal vække en spirituel eller religiøs oplevelse, og på den anden side refererer til den daglige tilværelses virkelighed. Ved at placere sådanne genstande i en så udsædvanlig kontekst som en kunstudstilling, skabes mulighed for, at de kan vække en tilsvarende årvågenhed over for tilværelsens mystik.

Ved at opbygge udstillingen som en samlet installation blev de enkelte værker integreret i et fælles kunstnerisk udtryk. Det narrative element, der karakteriserede udstillingen, blandt andet i skulpturernes opstilling som procession og det skjule rum, kan ses som inspiration fra den fortælleform, der kendetegner de bibelske skrifter.

Det skal bemærkes, at identifikation af tid, sted og kunstner for de enkelte værker ikke spillede nogen rolle i udstillingens koncept. Der var således ingen skiltning i udstillingen, og publikum måtte finde oplysninger i foldere uden for udstillingsrummet eller i det katalog, der blev udgivet i forbindelse med udstillingen. På tilsvarende måde var udstillingen ikke opbygget efter kronologi, oprindelsessted, tematik i billedmotiv, udtryksform eller andre kriterier, der almindeligvis kendetegner kunstudstillinger.

### *Kunst og livsverden*

De formidlingsprincipper, der kan udledes af det kuratoriske arbejde med udstillingen AN SIGT, har ifølge de forskningsmæssige antagelser til hensigt at bringe kunsten i kontakt med publikums livsverden. Projektet *Kunst i kontekst* er med andre ord en forskningsmæssig bestræbelse på at udvikle nye udstillingsprincipper, der gør billedkunsten mere vedkommende for publikum ved at relatere de udstillede værker til publikums erfaringsverden. Denne formidlingsmæssige bestræbelse bygger på en

antagelse om, at kunstens psykologiske funktion er at bidrage til en emotionel og personlig integrationsproces.

Det er en almen iagttagelse, at kunst bevæger betragteren emotionelt. Det kan dreje sig om alt lige fra et let indtryk af visuel skønhed til et intenst emotionelt engagement. Under visse forudsætninger kan et sådant emotionelt engagement få varig psykologisk betydning i form af en emotionel integrationsproces, der ændrer betragterens emotionelle stemningsleje og handleberedskab.

Det menneskelige følelsesliv er ikke blot omfattende og komplekst, det er også meget vanskeligt at sætte ord på. I almindelig omtale refereres kun til ganske få følelseskvaliteter som frygt, vrede, glæde, sorg og kærlighed, men selv en flygtig selviagttagelse åbenbarer, at sådanne betegnelser hver især dækker over et rigt spekter af forskellige nuancer. Kærlighed, for eksempel, refererer ikke blot til kærlighed til en partner og alle de facetter, en sådan kærlighed kan have, men også til kærlighed til børn, forældre og kæledyr. Begrebet kærlighed refererer til så mange følelsesmæssige kvaliteter og nuancer, at en dækkende beskrivelse vil blive meget omfattende. Det menneskelige følelsesliv er, som den amerikanske psykolog William James udtrykker det, lige så rigt og nuanceret som sten på en strand.

Det er velkendt, hvorledes en emotionel tildragelse påvirker vores bevidsthed. Får vi en trist meddelelse om sygdom eller død, påvirker det alt, hvad vi foretager os. Skal vi til eksamen eller en ansættelsessamtale, præger det vores tilstand i mange timer, måske dage forud. Har naboen igen spillet høj musik midt om natten, kan det give anledning til grænseløs irritation. Der kunne nævnes utallige eksempler. Den menneskelige bevidsthed er i det hele taget farvet af de skiftende emotioner, der enten

pludselig fremprovokeres eller opstår som sindsstemninger gennem udramatisk omgang med verden.

Det er kendetegnende for emotioner, at de altid knytter sig til bestemte forhold og hændelser. I bevidstheden fremtræder en følelse således altid i følgeskab med noget sanset eller forestillet. Ofte vil der være tale om de forhold, der har været anledning til følelsen. Uden sådanne sanseindtryk eller forestillinger kan vi hverken fastholde eller genkalde emotioner i hukommelsen, og vi kan af samme grund heller ikke reflektere over de forhold, der har været deres anledning. I den daglige tilværelse har vi ofte emotionelle tilstande, vi ikke knytter til noget bestemt. Det kan være en stemning, der ligger i baggrunden af vores bevidsthed, og som er med til at præge vores åbenhed og måde at møde tilværelsens udfordringer på. Det kan også være en udtalelse eller hændelse, der rammer os emotionelt, uden at det emotionelle bliver knyttet til en konkret form, der kan fastholdes i hukommelsen. Traumatiske oplevelser er blandt de mest alvorlige oplevelser, der ofte har karakter af noget voldsomt emotionelt uden, at det bliver identificeret med en sansbar form. Det er velkendt inden for psykologien, at sådanne emotioner influerer på vores velbefindende og ofte forstyrrer vores refleksioner og handlinger. Det viser sig blandt andet i mange fobiske reaktioner, men selv hos almindelige, såkaldt velfungerende mennesker, er ukonstituerede emotioner en forstyrrende faktor i deres daglige liv.

Det blev nævnt, at vores emotionelle liv er under konstant forandring. Nye livsvilkår inden for det sociale samliv eller forhold forårsaget af materielle og naturbestemte ændringer, er udfordringer, der influerer det emotionelle liv. Når nye emotionelle kvaliteter opstår på baggrund af nye livsvilkår, bliver der behov for en konstituering af disse emotioner. Uden en sådan konstituering er vi ikke i stand til at

integrere de pågældende emotionelle reaktioner. Vi kan ikke integrere dem i vores personlige univers og derfor heller ikke reflektere konstruktivt over vores egne livsvilkår.

Kunst kan givetvis have flere forskellige funktioner i forhold til det liv, vi lever, men projektet bygger på den antagelse, at den æstetiske oplevelse som transcendent bevidsthedsfænomen er en hændelse, hvor en emotionel kvalitet, der ikke tidligere er blevet konstitueret, forsynes med en adækvat og distinkt form. Grundlag og argumentation for denne antagelses er der gjort rede for andetsteds (Funch 1997; 2006; 2007), og derfor skal det her blot antydes, hvilken effekt en æstetisk oplevelse kan have på den menneskelige psyke og eksistens.

Hverdagslivet giver os mange udfordringer. I nogle tilfælde hidrører de fra nye livsvilkår. Disse udfordringer giver anledning til specifikke emotionelle kvaliteter. Hvis de forhold, der giver anledning til disse emotioner, ikke fremtræder i en tilstrækkelig klar og distinkt form, bliver det oplevede oplagret i en skjult hukommelse. Det vil sige, at vi ikke har adgang til de pågældende emotionelle forhold, og deres drivkraft er uden for vores kontrol. For at bringe dem inden for vores bevidste univers, skal de konstitueres, og det kan de blandt andet blive i forbindelse med en æstetisk oplevelse. Et billedkunstnerisk værk udmærker sig blandt andet ved sit visuelle formudtryk, og når dette på et eksistentielt niveau spejler en skjult emotion, konstitueres denne.

At en emotionel kvalitet konstitueres, betyder, at den får en sansbar form. Den er ikke længere abstrakt og uhåndgribelig, hvilket betyder, at den energi, der er knyttet til den pågældende emotion, kommer under kontrol og indgår i det personlige

beredskab, den pågældende har til at begå sig i verden. Det vil sige, at det emotionelle aspekt bliver integreret i det emotionelle univers og dermed er med til at gøre tanker og handlinger mere fokuserede og konstruktive.

### *Publikums reaktioner*

En forudsætning for at et kunstværk bliver emotionelt konstituerende er, at det eksistentielle tema, der bliver aktualiseret i samspil med betragteren, fremtræder i en form, der er så distinkt, at billedet bliver et signifikant udtryk for det pågældende eksistentielle tema. Kun i sjældne tilfælde sker det, at et kunstværks eksistentielle potentiale stemmer overens med specifikke ukonstituerede forhold i betragterens følelsesliv, og derfor er den æstetiske højdepunktoplevelse et relativt sjældent fænomen. Når hypotesen om kunstens emotionelt konstituerende funktion alligevel har relevans i forbindelse med kunstformidling, skyldes det, at den æstetiske højdepunktoplevelse kan bruges som pædagogisk model og målsætning for en eksistentielt inspireret kunstformidling. Gennem en fænomenologisk beskrivelse af den æstetiske højdepunktoplevelse er det muligt at identificere de træk, der gør oplevelsen eksistentielt betydningsfuld, og disse træk kan derfor blive retningsgivende for en eksistentielt funderet kunstformidling.

I forbindelse med udstillingen AN SIGT blev der gennemført en interviewundersøgelse, der inkluderede fjorten fænomenologiske interview med besøgende. Alle interview blev gennemført umiddelbart efter informanternes første besøg på udstillingen. Af det empiriske materiale, der omfatter mere end ti timers interviewoptagelser, fremgik, at informanterne generelt fandt udstillingen kaotisk,

forvirrende eller rodet ved første indtryk. En af de interviewede, der ikke kunne finde helhed i kaos, mente, at det var en god måde at få lokket mennesker som hende selv ind i udstillingen, og hun fortsatte: ”Det er en speciel udstilling. Man kommer til at tænke over mange ting.” Med dette udsagn formuleres to generelle tendenser i informanternes reaktion på udstillingen. Den ene er, at alle på forskellige måder tilkendegav, at de opfattede udstillingen som fremmedartet og anderledes end, hvad de var vant til, når de gik på kunstudstilling. Flere henviste til det udsædvanlige udvalg af kunstværker fra forskellige perioder og af mange forskellige materialer og udtryksformer. De genstande, der ikke var kunstværker, gav særlig anledning til undren og i visse tilfælde i en sådan grad, at pågældende blev i tvivl, om plastikcontainerne, for eksempel, var en del af udstillingen. Der var således en, der sagde: ”Jeg kan ikke forstå, hvad de gør her. Er det noget, de bare ikke har fået fjernet?” Det udstillingsmæssige arrangements fremmedartethed gav, som sagt, anledning til stor opmærksomhed, men det var som om overraskelsen blev efterfulgt af spørgsmål vedrørende udstillingens og de enkelte værkers betydningsindhold og i mindre grad om, hvilke tanker der lå bag udstillingens kuratering.

En anden og meget fremtrædende tendens i det empiriske materiale er, at mange blev inspireret til, eller endog følte sig udfordret til, at reflektere over personlige, eksistentielle og samfundsmæssige forhold. En af informanterne, der betegnede sig som ateist, så hele udstillingen i lyset af Jesu lidelseshistorie. Med reference til træskulpturen af Jesus med de afhuggede lemmer, *Kristus som smertensmand*, fra begyndelsen af 1500-tallet (fig. 3), og dermed til Jesu korsfæstelse i det hele taget, sagde hun, at alt det, der skulle være smukt og godt, har vi ødelagt. ”Hvor går grænsen?” spurgte hun og fortsatte indigneret med henvisning til Bjørn Nørgaards værk *Fra stald/Rituel dissektion*

*af en hest* (1970), et syltetøjsglas med en luns hestekød: ”Hesten er et smukt og stolt dyr, og så putte den i krukker! Hvad ligger der i denne mentalitet?” Der var intet på udstillingen, der sagde hende, at religion skulle være bedre, underforstået bedre end ateisme, som hun forbandt med at tage ansvar for sit eget liv. Hun konkluderede, at vi alle burde trække nogle etiske grænser, og sluttede med at sige: ”Man går ud derfra med en følelse af, at verden er god nok, men vi gør nogle forkerte ting.”

En anden informant indledte med at sige: ”Det er en meget, meget anderledes udstilling end, hvad jeg ellers oplever, når jeg går ind andre steder. Altså den der umiddelbare uorden – det oplever man sjældent. At noget virker så kaotisk eller rodet og så blandet af alt muligt. Det synes jeg, er det meget anderledes. Selvfølgelig også det, at der er nogle ting, som man ikke synes hører til – fiskekasserne og den dramatiske høvender.” Vedkommende bemærkede også en helhed i udstillingen, blandt andet en overensstemmelse mellem de materialer og farver, der trådte frem, når man kom ind i udstillingen. På lignende måde blev Niels Strøbeks billede, *Egetræer* fra 1985 (*fig. 4*), et samlet udtryk for udstillingens tematiske helhed. Billedet gjorde et dybt indtryk på pågældende og vækkede minder fra tidligere oplevelser i det danske landskab, hvor et enligt og formfuldendt bøge- eller egetræ i et åbent landskab havde givet en fornemmelse af noget guddommeligt – en fornemmelse af, at der er noget, der er planlagt, og noget der meddeler sig til en.

Blandt informanterne var der en, der fortalte, hvorledes Mads Gamdrups fotografi af en solformørkelse, *Uden titel (21.06.01.)* (*fig. 2*), gjorde et stor indtryk på ham. Han så jorden og os alle forsvinde – ”puf, ligesom dinosaurerne forsvandt”. En fjerde fik det indtryk, at humoren var et gennemgående træk i udstillingen. Hun indledte med at sige: ”Lige som man kommer ind, er det lidt uoverskueligt, men når man har



stået lidt, så kan man godt sige, at det er vældigt fint.” De enkelte værker blev tolket ind som humoristiske kommentarer til kunst og kunstudstilling og fik derved en fælles humoristisk karakter. En tolkning, der ligesom et stykke god musik, gav pågældende en lykkefølelse.

Der er mange influerende faktorer involveret i både indsamling, analyse og tolkning af det empiriske materiale, hvilket udelukker endelige generaliserende konklusioner. De indsamlede interview giver på den anden side indblik i de tanker og følelser, som den enkelte fik i forbindelse med udstillingen og dermed et indblik i, hvad udstillingen rent faktisk gav anledning til. I så henseende viser materialet, at udstillingen ikke blot overraskede mange, men også at den åbnede op for et personligt univers hos langt de fleste. Måske ikke i den grad, at nogen blandt deltagerne fik en æstetisk højdepunktoplevelse; men de blev følelsesmæssigt påvirket i en sådan grad, at deres iagttagelser blev reflekteret i forhold til egen tilværelse. Det selv-distancerende syn, hvor følelsesreaktioner er fraværende, og hvor tanker og nysgerrighed udelukkende handler om forhold, der vedrører de udstillede værker, optræder kun sporadisk i materialet.

Det kan konkluderes, at udstillingen AN SIGT på mange måder var en anderledes udstilling end, hvad man er vant til at se på kunstmuseer, og at publikum umiddelbart bemærkede denne afvigelse fra traditionelle kunstudstillinger. Der kan være flere grunde til, at de personer, der deltog i interviewundersøgelsen, var forholdsvis velreflekterede i forhold til udstillingen; men det er værd at bemærke, at deres iagttagelser og refleksioner i meget høj grad er orienteret mod eksistentielle og samfundsmæssige forhold og i mindre grad mod de forhold, der almindeligvis

beskæftiger kunstvidenskaberne. Det lykkedes med andre ord, at bringe den udstillede kunst i forbindelse med publikums livsverden.

Udstillingen AN SIGT har bragt en række udstillingsprincipper i fokus, der ikke tidligere har været fremsat og begrundet i en videnskabelig tradition. Det er derfor for tidligt at afgøre, om det pluralitetsprincip, der kom til udtryk i udvælgelsen af værkerne, og som blandt andet betød, at de traditionelle grænser mellem kunst og ikke-kunst blev overskredet, sammen med de fænomenologiske og hermeneutiske principper, der blev anvendt i vurderingen og udvælgelsen af værkerne, kan danne model for fremtidige kunstudstillinger. Tilsvarende gælder princippet om enhed i mangfoldighed, hvor en gennemgående idé forenede alle de udstillede værker i ét samlet installationsværk samt de eksistentielle og narrative principper, der lå til grund for den udstillingsmæssige præsentation af værkerne. Men det kan foreløbig konkluderes, at de principper, som blev lanceret i og med udstillingen AN SIGT, repræsenterer et reelt alternativ til traditionelle kunstudstillingsprincipper, og at disse alternative principper bør udforskes yderligere med henblik på at intensivere forholdet mellem kunst og publikum.

### *Referencer*

Bak Jensen, P. *Stedernes væsen. The being of places*. København: Gyldendal, 1993.

Funch, B. S. *The psychology of art appreciation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1997.

Funch, B. S. Ej blot til lyst. I *Livstemaer i eksistentielt perspektiv*, redigeret af Bjarne Sode Funch, Bjarne Jacobsen og Peter la Cour. København: Hans Reitzels Forlag, 2005.

Funch, B. S. A psychological theory of the aesthetic experience. In *Aesthetics and innovation*, edited by Leonid Dorfman, Colin Martindale, and Vladimir Petrov. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Götke, P. Min kristendom. *Den Danske Kirke i London*, 12-13, 2007.

---

*Billedtekster*

*Fig. 1.* Udstillingen AN SIGT (2007-2008). Esbjerg Kunstmuseum.

*Fig.2.* Fra udstillingen AN SIGT (2007-2008) med skiffertagsten i forgrunden, en russisk ikon (15. årh.), høvender, maleri (1988) af Dorte Dahlin og fotografi (2001-2007) af Mads Gamdrup. Esbjerg Kunstmuseum.

*Fig. 3.* Fra udstillingen AN SIGT (2007-2008) med træskulptur (ca. 1510) fra Claus Bergs værksted og maleri (2003) af Freddie A. Lerche. Esbjerg Kunstmuseum.

*Fig. 4.* Fra udstillingen AN SIGT (2007-2008) med maleri (1985) af Niels Strøbek og skulptur (1990-1991) af Henrik B. Andersen. Esbjerg Kunstmuseum.

ART IN CONTEXT: New principles for exhibiting works of art.

*Bjarne Sode Funch*

The exhibition of works of art at art museums follows traditionally specific principles derived from theories of art history. Chronology is the fundamental principle, presenting art in different historical periods. National, stylistic, iconographical and personal differences elucidate characteristics to relegate the individual works of art to a specific culture and period of history, and for determining the work's cultural and artistic origins. These principles have prevailed since the founding of the first art museums.

Relegating visual art to the institutional structures of the art museum under the auspices of art history, has isolated art from ordinary life, and turned art appreciation into an educational activity. The exhibition and research project described in this article are an attempt to bring art back into an existential context without breaking away from the structures of the art museum. The aim is to develop new principles for exhibiting works of art that relate directly to the spectator's life.

*Art at art museums*

Art's relationship to human existence has always been acknowledged, but the foundation of the first art museum as a public institution in the late 18<sup>th</sup> century was crucial to the isolation of works of visual art from people's everyday life. *Musée du Louvre* in Paris, which opened its doors to the public for the first time in 1793, served as a model for newly erected buildings for art in major metropolitan cities in Europe and North America during the second half of 19<sup>th</sup> century. Large art collections that had been in the ownership of the royalty and nobility in Europe and private collectors in America, were installed in museum galleries and made available to the public for the first time. Before the rise of art museums, the church was the only place for ordinary people to encounter great works of art. The Christian Church at that time had extraordinary power in the society and the Christian teaching greatly influenced people. The works of art that people encountered in the church were closely related to Christianity in their depiction of Hell and Heaven, the Crucifixion, Madonna with Child, as well as many other subjects of great importance to the Christian faith. These works of art served an educational function for the worshippers who were illiterate and unable to read the texts of the Bible.

With art museums, a new era was born. After the American Revolution in 1776 and the French Revolution in 1789, the fabric of society was in a time of change with interests gradually turning towards scientific rationality and technological advancements at the expense of Christian ideology. As a part of this cultural evolution artists also turned their interests towards physical and psychological aspects of reality rather than religious devotion. This shift came forcefully with Neoclassicism and Romanticism and was manifested during the period of Realism and Impressionism. Art museums were established during the same period and became the new temples for

devotion of artistic beauty. The great works of art were no longer encountered and appreciated in a living context, but were displayed in a new artificial scenery. Artists continued to explore and depict topics of current existential importance, but their works were exhibited in art galleries isolated from ordinary life. It even became a virtue to leave all daily responsibilities and troubles when entering an art museum in order to contemplate beautiful works of art in complete serenity.

The museum solution has serious disadvantages. The physical isolation of art has not only removed art from the lives of ordinary people, it has also reserved art for a select audience with the capacity to appreciate art for its own sake. In addition, the museum has also mentally removed art from its existential origin – a disassociation that has been further reinforced by art historical scholarship with its focus on the work of art rather than the person appreciating art. Following an increase of economic prosperity art museum audiences have also increased, but the gap between art and human existence has not diminished at the same time, mainly because the art historical approach to art in the meantime has been approved through general education. Moreover, the art museum has become an educational institution itself under the auspices of art historical scholarship.

#### *Art historical curatorship*

Art museums have the responsibility to acquire, preserve and promote their collections of art as a contribution to safeguarding the cultural heritage. This is not the place for a complete account of the art museum enterprise, but it is important to delineate the major disciplines that form the basis of exhibiting art at art museums. Labeling the individual

work of art in the form of attribution, time and place of origin, materials and techniques, is a major discipline within art historical studies, and it is a prerequisite for any kind of art exhibition. Discrimination is another discipline closely related to labeling that consists in an expertise to recognizing leading features of the art in order to determine the work's exact origin and to define the characteristics that it has in common with other works of art from a specific artist, historical period, geographical region, or other delimitations that can be of interest for the understanding of art. Art's cultural context is a third discipline defining the curatorial profession. In order to account for the sources from which a work of art springs, a general understanding of history is recognized as a prerequisite. Insight into the intellectual and social background, religious and political context, and other determinants of the culture that a work of art originates, qualify the study of art, and along with the skills of labeling and discrimination, historical studies form the academic discipline of art history.

Critical or artistic evaluation is a fourth discipline that forms the expertise of curatorship. Works of art vary in artistic originality and excellence and it falls under the curator's jurisdiction that each acquisition and each work on display at an art museum meets the standard of high artistic quality. This is a precarious area of curatorship because there is no and can never be exact criteria for great works of art. Art is characterized by genuineness and originality, and these cannot be determined by criteria preceding the evaluation.

*Traditional art exhibition*



The American art historian Mark Roskill (1976, 9) once wrote, “Every visitor to a gallery is gently instructed in art history without being aware of it by the very arrangement of the pictures on the walls.” This is very much the case in any art exhibition based on art historical curatorship. The traditional curatorial work with labeling, discrimination, and historical studies forms the principles for exhibiting art. The objective of determining the origins of a specific work of art is to place the work in question in its correct art historical context. Doing so makes it possible to determine how a work of art is influenced by previous art and the cultural circumstances from which it springs. In order to make such art historical insights evident to the visitors, chronology becomes the principal precept followed by categorizations such as nationality and artistic style. Thematic and contradistinctive presentations may also be mentioned as curatorial attempts to make art historical categories evident. Finally, there is a principle of aesthetics governing many traditional exhibitions. This principle originates from a general value of order and harmony, a quality known in paintings and art in general, but apart from this, it is a principle deduced from aesthetics rather than art historical studies.

### *An experiment*

The current study is an experiment on principles of exhibiting works of art in an attempt to find alternatives to traditional art historical principles. Two curators were appointed by the Esbjerg Art Museum to arrange an exhibition on the relationship between art and religion. They were appointed based on their professional backgrounds within art and theology respectively. One curator had a background as a professional artist and acting

professor at the Art Academy in Copenhagen. His photographic works and writings show an interest in spiritual questions. The other curator was a theologian within the Lutheran tradition and acting professor at a theological school. He is renowned for his academic writings encompassing subjects within the history and sociology of religion. The curators were given free reign within a predetermined budget to select works of art and to arrange an exhibition within the facilities provided at the museum.

The idea behind the appointment of two curators with professional backgrounds other than art history was to explore the area of exhibiting art. It was assumed that the individual curator would draw on a philosophy originating from his own profession. For an exhibition on art and religion it was reasonable to initiate collaboration between an artist and a theologian, one with personal experience in artistic work and another with personal experience in religious studies. Both would of course be under the influence of traditional art exhibitions because that is what they have been used to when visiting art exhibitions, but since they were experienced and acknowledged people within their respective areas of knowledge, it was assumed that personal and professional integrity would ensure that personal philosophies would be evident in their curatorial work.

The aim of the experiment was to develop new curatorial principles for exhibiting art in an attempt to make art more relevant to the ordinary life of visitors than the art historical approach. The idea of relating art to an existential theme such as spirituality/religion was based on the assumption that art's principal psychological function is to enhance personal integrity by constituting emotional qualities that have never been constituted before (Funch 1997). If the exhibition succeeded in relating

directly to spiritual and religious aspects of the visitors' lives, it would also provide an opportunity to enhance personal integrity.

### *Artistic philosophy behind the exhibition*

The philosophies of art and theology expounded in this and the following paragraph are based on writings, observations and interviews with the two curators conducted during the time of the exhibition.

The artist-curator had an explicit understanding of the nature of art – its origin, creation and import. His conviction is that art springs from our common surroundings. He (Bak Jensen 2001) refers to the “country” of art that can be found anywhere and works of art as signs of its existence. Any one place in our environment has its own character and atmosphere, and often it is a question of dwelling long enough in order to sense the particular spirit of a location. He (Bak Jensen 1993) believes it is important to approach the place in such a way that one's own mind merges with the spirit of the place. It is a question of giving up self-consciousness without losing the presence of one's character, and letting the place in the landscape, townscape, or wherever it is, harmonize with one's total state of being. Obtaining such a state of consciousness is remarkable. It intensifies the feeling of presence, as though life is completely filled out, the mind clears, and a powerful union with life and nature leads to an insight of being an active part of it. Moreover, this state of being provides a feeling of optimism.

Any place may trigger a state of mind that transcends ordinary perception. It is not only beautiful landscapes and monumental buildings that are occasions for an

intensified feeling of presence. Familiar places and overlooked details from daily life such as a motorway or the leaves of a corn plant may attract attention as well as generating a divine feeling of presence in this very moment of life.

The artist-curator (Bak Jensen 1993) believes each place carries its own secret or riddle and that it is the artist's job to capture this riddle. Creating a picture is to reveal the mystery of a location through the artist's mind. The picture is neither a representation of a place or an idea of an artist, but the place's spirit as it is conceived by an artist. As stated by the artist-curator (*ibid.*, 1993): "In the good picture the being of the place is present – as an expression of the common tone of one's own mind and the being of the place. It is this relationship which makes up the picture's quality."

The picture reveals an atmosphere belonging to a place and, at the same time, reveals the character of the artist. A place attracts an artist's attention because it touches something that is already present in the artist's life. The place and the artist share a dimension of existential presence and when the artist creates a picture on the basis of experience, he or she reveals something about him or herself as much as it captures the atmosphere of the place. The artist-curator (Bak Jensen 1993) tells that when he is looking at one of his own pictures it is as if it looks with him and a joint view comes into being.

All places are not equally attractive because their attraction depends on the artist's personal background. Life experiences, the cultivation of mind, and artistic skills are contributing factors for which place will catch the artist's eye. What is inspiring to one artist may not be to another because the personal character and background are different from each other. Furthermore, artistic skills, which vary from one artist to

another, are decisive for choice of media and expressive style, and the degree to which the artist succeeds in giving artistic form to his or her involvement with a place.

The endeavour of artistic creativity is to capture the spirit of a place in such a way that the depiction arouses a similar experience in the spectator. The object is to capture the *spirit* of a place, which is not necessarily the same as depicting the visual appearance of the place. Pictures of impressive landscapes with fine details of nature are easily perceived as the result of an artist's creative engagement with his or her surroundings. But works of abstract art, in any kind of style or form, are also the result of creative engagement with the spirit of a place, and to capture it is a question of using artistic skills to visualize exactly the state of being inspired by the place in question.

A work of art is a sign of the existence of a higher reality. The artist-curator (Bak Jensen 1993) talks about "the religious mind" as a state of being inspired by some divine power beyond the person and what is directly perceived. A sharpening of attention is a precondition for being receptive to divine inspiration. The artist-curator explains that everybody has their longings but is it necessary to create a "home" or mental space for these longings and to clear this home from selfishness and greed. A work of art is a kind of doorway leading to this exceptional state of mind. The usual conceptions seem to be swept away and life is perceived from a higher perspective. When a work of art touches a spectator, it is as if life is filled out in a state of presence, in harmony, and with complete insight. Art reminds us of the core values of life and encourages a re-evaluation of our life styles based on habits.

*Theological philosophy behind the exhibition*

The theologian-curator is a member of the Evangelical Lutheran Church in Denmark, and he recognizes this institution as a major cultural factor in the Danish society. In an article (Götke 2007, 115) he writes, “No other institution in the Danish society contributes so heavily to the social debate, to art and literature, to the preservation of traditions and the creation of identity, to schools and welfare.” The position of the Evangelical Lutheran Church in Denmark is constitutionally ensured and this relationship between religious and political powers advances, according to the curator, a religious community that is in the finest concordance with modern society. This means that religion penetrates all political activity without positioning itself within the parliamentary system.

Any society is based on religion, according to the theologian-curator (Götke 2006, 143). Even the development of a society is influenced on a structural, economic, as well as a cultural level by religion. During economic crises, warfare or any other pressurized circumstances, it is that powers in and beyond human control are called upon and considered. Thus, religion is an inevitable part of human nature. Man as a transcendent being is always going to ask for meaning – the meaning of life, the meaning of misfortunes and so forth. At the same time, religion is a necessity for organizing and structuring daily life in a community. For example, the religious holidays that people celebrate structure the passing of the year just as religious rituals provide the necessary frames for pivotal events in life. Without religion, people would not be able to relate to each other and form a common culture.

The theologian-curator recognizes God’s incarnation in a human body as his theological basis. God demonstrated his love for people by taking the initiative to incarnate himself in an ordinary human being. Doing so, God accepts people as they are

in all their imperfectness and at the same time people are imbued with God's all-powerfulness. In other words, the curator acknowledges people as they are with their good and evil ways of being. They kill and commit adultery, but still they are the embodiment of God. This means that God is present anywhere at any time without having his own presence.

The Bible is vital for the structuring of human existence in its societal life.

From the curator's perspective the Bible is first of all words. He refers to the Gospel according to John (1:1), "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was fully God," as a kind of justification for his conviction. The biblical texts which represent many different genres constitute a number of core narratives and these core narratives do not only serve as inspiration for literature, film, and other arts; they are discourses for people to understand their own lives. To demonstrate how human weakness of any kind is thematized in the Bible the curator (Götke 2007, 110) mentions several stories, the parable of the good Samaritan who helps a person in need – a person who has been overlooked by people of better social standing, the prodigal son who was taken back into his father's favor in spite of having squandered his father's fortune, the woman who was caught in the act of adultery without being condemned by the crowd, and finally Jesus on the cross when he cried out in a loud voice, "My God, my God, why have you forsaken me?" The biblical narratives reflect human existence in all its manifestations, even the hope for a better life, and, as such they serve as inspiration for people to reflect upon their own life, and to show that beneath the cultural surface people are the same.

### *Exhibition*

The exhibition entitled “An sigt” took place at the Esbjerg Art Museum in Denmark from September 29<sup>th</sup> 2007 until January 13<sup>th</sup> 2008. The title refers to the Danish word for *face*, signifying both the act of *facing* and *being faced*. This exhibition was the first in a series of art exhibitions based on the idea of bringing art into a context with different existential themes of ordinary life. Spiritual and religious aspects of Christianity were chosen to be in focus of this first exhibition. An exhibition based on this theme was assumed to excite a general interest among people out of the conviction that questions about the higher meaning of life are a concern to most people, and therefore, the exhibition would also provide an opportunity for reflecting on one’s own spiritual or religious life.

### *Selection of works of art*

The process of selecting works for the exhibition took place over a period of half a year. Hundreds of works were brought into discussion and each select work for the exhibition was agreed upon by the two curators. A few pieces were inspected and selected during excursions and others were commissioned especially for the exhibition. The final selection encompassed forty works of which thirty-five were recognized works of art, and five were objects that originally were meant for practical use. Thirty works of art were by nationally renowned artists, mainly sculptures and mixed media (18), but also paintings (5), photos (2), installations (2), a video work, and an etching. There were also two plaster casts of sculptures from the Antiquity, a Russian icon from the 15<sup>th</sup> century and a wooden figure of the suffering Jesus from the 16<sup>th</sup> century. In addition, a poster



with a reproduction of a Magritte painting and a painting covered by a piece of textile were selected for the exhibition. Extraordinarily, five objects, without the status as works of art, were exhibited: A huge hay-tedder (fig. 1), two piles of worn-out slates from a church roof, six large plastic containers and a basket from a fish factory, a jawbone from a whale and a piece of a stove in cast iron with relief.

The time of origin of the selected works of art covered a period from Antiquity to contemporary time, although most of the works were created during the latest fifty years. A few were made especially for this exhibition. The selection encompassed abstract as well as figurative works of art of varying subject matters, artistic styles, and materials.

#### *Selection criteria*

There were no explicit precepts for the selection of works of art as the selection process began. As discussions evolved it became gradually clear that a work of art, in order to be accepted, should have the potential to evoke a spiritual or religious experience. The following criteria were not made explicit during the curatorial work, but are results of observations and interviews.

Art and Christianity have been closely related since the very beginning of western art history. Narratives in the Christian scripts have served as sources of inspiration for a great number of artists throughout centuries, and this tradition has formed our idea of what religious art is. Taking contemporary secularism into consideration, the curators pointed to the fact that traditional religious art would make people aware of the Christian tales rather than elicit the spiritual feelings connected to

those tales. Therefore, they decided to select works of art that had the potential to evoke spiritual perceptions and feelings that transcend ordinary consciousness. In other words, the individual work of art was selected in order to make the metaphysics of daily life present. The number of works referring directly to the Christian literature was consequently minimized. Only two works of art in the main gallery, a wooden sculpture of the suffering Jesus and a Russian icon, referred directly to Christianity. A number of works easily took on a Christian connotation in this context, whereas others were so abstract or foreign to Christian ideas and images that they stood out in an exhibition on art and religion. A few items such as the huge red colored hay-tedder and the large plastic containers from the fish factory were presented in the exhibition on equal footing with the works of art. They were placed individually among the exhibited sculpture and not grouped together.

The everyday objects were carefully chosen for their extraordinary presence and included among the works of art in order to provoke awareness to the spiritual dimension of reality and to the relationship between art and reality. The curators were well aware that the inclusion of things such as agricultural machinery and containers from the fish industry could cause misperceptions among the audience and art critics. They had no wish to define these objects as proper works of art, and yet their approach could easily run the risk of being recognized as an inappropriate attempt to replicate Marcel Duchamp's *ready-mades*. Furthermore, the high artistic standard of the exhibited works of art could easily run the risk of devaluation by the mix of art and ordinary items. Therefore, the objects were chosen for their extraordinary visual appearance and persuasive presence, which made them interesting in themselves to look at.

This curatorial approach reveals a phenomenological precept by the fact that the spectator's art experience is in focus rather than the formal and iconographical features in the works of art. Taking a point of departure in the spectator rather than the work of art means that the spectator's response was considered as part of the criterion during the selection process. This means that works under consideration were evaluated according to their potential to elicit a transcendent and emotional experience or, at least, inspire the spectator to reflect on spiritual and religious questions according to the spectator's own stand.

The selection process was carried out with great meticulousness in order to serve the phenomenological precept of evoking spiritual experiences and reflections. Each work of art was not only created by renowned artists, it was also individually characterized by a significant visual presence. There could be no doubt about their high standard of artistic quality. Even the works that could not be defined as art were selected with the same meticulousness. They were all characterized by a significant visual presence which was emphasized by the contexts in which they were presented.

The phenomenological precept for the selection process may not be foreign to the traditional art historical selections process, although it will always be secondary to precepts taking point of departure in features such as time of origin, stylistic features and artistic background. First of all, the phenomenological precept is difficult to administrate first of all because it is based on subjective measures rather than on facts that can be objectively determined. Predicting how people encounter and experience a work of art is almost impossible, but, apart from introspective observations and intuition, some psychological tendencies apply to a general response.

With the first-person perspective as the point of departure, there seemed to be two options dominant during the selection process. First, an option for a transcendent experience, which is a major concern in the artist-curator's philosophy, and second, an option for meaning-making, in the sense of a personal search for meaning through reflections on spiritual and religious questions in the light of the spectator's own life experiences and personal outlook. The phenomenological approach of the selection process was in this way extended to precepts from hermeneutic and existential philosophy.

Hermeneutics are recognized as a study of the interpretation of a written text, although contemporary or modern hermeneutics also encompasses the influence of the interpreter. Thus, the hermeneutic dimension of an experience, expected to arise from encounters with the selected works, is defined by a tendency to look for a meaning that involves the spectator's own outlook. In other words, the spectators are inspired to reflect on their own religious feelings and viewpoints. It may not be clear at first how a sculpture of a boy lying on the ground, the Belvedere Torso (fig. 2), a C-print of a homeless, a crucified rat, a jar with horse meat, and a statue of Hebe, the goddess of youth, should stimulate self-reflections according to general religious questions of origin and creation, good and evil, life after death, and so forth, but contemplating each individual work selected for the exhibition makes it comprehensible that they provide a potential to advance such questions. The selected works seem to reflect all manner of existential challenges such as death, brutality, doubt, longing, and hope.

The phenomenological approach to the selection process, including an existential and hermeneutic dimension, is easily recognized in the philosophy of the two curators. The phenomenological approach to an art experience characterizes the entire

account of the artist-curator, and when he states that “in the good picture the being of the place is present – as an expression of the common tone of one’s own mind and the being of the place,” he more than indicates the existential dimension of the creation and experience of a work of art. Any work of art, just like any place in nature or any culturally engineered items, may trigger a state of mind that transcends ordinary perception, but in order to do so it is a precondition that the spectator opens the mind and lets the atmosphere of the work vitalize his or her own life experiences according to the existential theme in question.

The approach to the selection process is also in concordance with the theologian-curator’s view on religion as an integrated part of culture and his understanding of incarnation. He maintains that God is invisible but makes himself present in any human being and ways of behaviour. Society, its institutions, and any human achievement are all imbued with the presence of God. Therefore, it is also reasonable that visitors to the exhibition are inspired to recognize of God’s presence in everyday life rather than to the tales of the Bible, which is a typical response to depictions of the crucified Jesus and other iconic religious images.

The hermeneutic dimension is clearly taken over from traditional theological practice of interpreting the Bible and other Christian scripts. The psychological aim of biblical hermeneutic practice is to reach a higher level of religious consciousness and this is also the aim of inspiring visitors to the exhibition to reflect on their own understanding of the individual work of art. When the theologian-curator states that the word is crucial to religious belief, he underpins the hermeneutic approach to the Bible as an existential endeavour.

The selection process differs radically from traditional selection processes within the frames of art historical studies not only by taking the spectator's point of view, but also by implementing this approach on the basis of the curators' own personal and professional experiences. A phenomenological approach could in principle be carried out within the frames of art historical studies, but it would be on the basis of methodological interpretations rather than on personal experiential insights, and therefore, the selected works of art could easily fall beyond the scope of existential engagement because interpretations do not elicit an emotional and existentially engaged experience. These are of course assumptions to be further researched, but in any case, the present study contributes to a curatorship based on the phenomenological philosophy, which is rarely touched upon within traditions that reign at art museums today.

#### *Presentation of the selected works of art*

The presentation of the selected works could be characterized as a mixture across time, bringing together work of different origin, style, degree of abstraction, media, size, and materials. There was no classification according to one traditional set of parameters. A small Russian icon, 21 by 21 inches was hanged beside a large painting 64 by 56 inches by the Danish artist Freddie A. Lerche. A plaster cast of the Belvedere Torso from the 1<sup>st</sup> century B.C. was placed close to sculptures from the 20<sup>th</sup> century. A pile of plastic containers were placed side by side a poster with a reproduction of *Le Mal du Pays* (1940) by René Magritte and a painting from 1985 by the Danish artist Niels Strøbek. There seemed to be no classification of the exhibited works and the gallery was

organized so that most of the selected works could be viewed in one glance when the visitor entered the gallery.

The majority of the sculptures were organized in a big group in such a way that they formed a kind of procession, turning the front – if the sculpture had one – towards the entrance opening. Two works, a wooden sculpture of the suffering Jesus from the 16<sup>th</sup> century and a large scale painting (2003) by Freddie A. Lerche were exhibited in a separate enclosure consisting of three contemporary walls (fig. 3). This enclosure was placed at the end of the gallery with the back towards the entrance so that the visitor had to walk through the group of sculptures and around the walls in order to see the two exhibited works.

One work (2007) by the Danish-Argentinean artist-duo Thyra Hilden and Pio Diaz, a wall-size projection of burning fire was exhibited in a separate gallery that the visitors passed through before they entered the main gallery. Another work, by the Danish artist Morten Søndergaard, a sound-installation entitled *The World Emergency Brake* (2007) was exhibited in the stairway past the exit of the main gallery. An installation (2007) by the Danish artist Steen Møller Rasmussen with two large-scale video projections of a group of Lutheran worshippers praying together in a Danish church was located in a separate gallery.

#### *Principles of organization and presentation*

The main exhibition gallery was a regular square room, 62 by 43 feet and about 18 feet to the ceiling, and all the selected works except four were exhibited in this room. During the first three curatorial meetings it was discussed whether it should be an open space

exhibition, or if the main gallery should be divided into smaller galleries with temporary gallery walls. An open space exhibition was recognized as the harder challenge because it would require that each work of art be delicately matched to the entire collection of exhibits. Smaller galleries would make the selection process and presentation much simpler. Choosing smaller galleries would also make it possible to introduce a path through the exhibition. Each gallery could concentrate on a specific theme, and the path through the galleries could represent a specific progression, like the *Stations of the Cross*, known from catholic churches where a series of pictures or reliefs represent Jesus' walk to Golgatha, his crucifixion and burial. In the end, it was decided that an open space exhibition with a small enclosed space at the far end of the exhibition opposite to the entrance and close to the exit could be the most suitable arrangement.

The exhibition was organized very much like the composition of a work of visual art. As mentioned, standing by the entrance to the major gallery the visitor could overlook almost the entire exhibition (fig. 4). Only the two works of art in the small enclosure, and a couple of other works behind the enclosure were hidden from a panoramic view from the entrance. The many sculptures were apparently arranged in a haphazard fashion on the entire gallery floor and the pictures hanged with varying distance to each other and without matching in size, style, or with any other features, although this presentation was carefully planned and tested out when the works were installed. The artist-curator was very much in charge of this presentation and it was obvious that he intended to create a coherent image as he knows from his own professional work.

The principle used for the presentation of the selected works of art could be named, *unity in variety*. This is a principle that has often been discussed within the



area of aesthetics and used as a fundamental principle in picture composition by many artists at different times in history. The principle in this case is especially interesting given the number and variety of works displayed. The many works of art and their distinctive differences in visual appearance make the exhibition image multi-faceted and complex.

The aim behind the principle is governed by the same phenomenological approach used during the selection process. In this case, in an attempt to present a visually cohesive and aesthetic exhibition to the visitor and, at the same time, inspire him or her become immersed in the presented topics.

The principle of unity in variety is familiar to traditional art historical presentations, although it is hardly ever used as a major principle as it is in this case. The principle combined with other principles used for hanging based on aesthetics is on the other hand very common.

Whereas the formal structure of the exhibition was determined by the principle of unity in variety, the tenor of the exhibition was governed by a narrative principle. Even if many of the selected works of art were abstract and not easily perceived as narratives, they were mixed with figurative works of art and in conjunction they made up an image where each work of art, independent of the artistic character, contributed to a common narrative.

The narrative dimension of the exhibition in the main gallery made itself known through a number of characteristics: First of all, the visitor was met by a collection of sculptures that apparently formed a procession on their way out of the entrance that the visitor has just entered. This way of presentation suggested not only a

relationship between the sculptures, but also a relationship to the visitor. At the same time a dynamic and even intentional component was suggested indicating that something had happened before this very moment and something was going to happen after. The procession was either walking away, maybe even fleeing, or they were on their way towards something that at the same time was not immediately revealed. In any case, they faced the visitor directly. Furthermore, the exhibition layout, with the small enclosure at the back of the gallery, created a contrast to the panoramic view of the many interrelated works. This contrast suggested that something aside from the manifold representation was hidden to the eye. Similar suggestions to an untold story were found in the relationships between the individual works of art.

Recognizing the exhibition as a narrative has decisive consequences for the visitor's perception and understanding: The narrative structure created an impression that the exhibition was an enclosed unity without a direct connection to the reality outside the exhibition. It is fictitious and contains all the necessary components for a complete story. The exhibited works make up the acting parts of a universe physically delimited to the gallery; they are positioned within a structure where they relate to each other, and the story is formed as a progression from a beginning to a climax and ending. Although the visitor may not be an active part of the story, he or she is the one invited to put the story into words.

This is not the place for an interpretation of the exhibition as a narrative because such narratives vary from person to person. But it is worth while to point out the connection between the curators' philosophies and the narrative principle. Both curators advocate a metaphysical approach to spirituality and religion by recognized objects in everyday life as triggers for getting in touch with a supernatural and divine

dimension of reality. Presenting the selected works as a complete and self-contained unity mimics the living reality and each individual item and every detail may be occasion for a transcendent experience just as it happens in ordinary life. Such experiences, whether they are caused by reality or fiction, may lead to questions of divine creation. The exhibition layout with the enclosure may in a similar way replicate the *Holy of the Holies* – the inner sanctuary of the tabernacle and later the temple in Jerusalem. Another, and perhaps an even more appropriate interpretation, would be a reference to the invisibility of God.

The narrative dimension of the exhibition is evident, although the narrative may be laid out and framed in different ways. It seems like a reasonable assumption that tales and parables in the Bible serve as sources of inspiration. The question is if the exhibition, like a parable from the Bible, illustrates a moral or religious lesson. It possibly does, although the lesson is not so easily detected. Following the philosophies of the two curators they seem to agree that the pure presence of our surroundings holds the prospect of getting in touch with the spiritual and religious values that are fundamental to our existence and that the exhibition of art serves the same purpose.

The historical dimension of traditional art exhibitions equals in some way the narrative dimension in *An sigt*. They are similar in that they both tell a story, but the historical account is typically told from a third-person perspective, whereas in this case the narrative is made real from a first-person perspective. The historical account refers to reality in an attempt to be true to the origins of the presented works of art, whereas the narrative in *An sigt* is fictitious in order to teach the visitor a lesson and not to make the historical origin of the exhibited works of art evident. These differences are remarkable

to the visitors and prove that the exhibition principles of *unity in variety* and *narration* are proper alternatives to traditional art exhibitions.

### *Visitors' response*

During the exhibition fourteen people were invited to visit the exhibition individually and were interviewed afterwards about their experiences of the exhibition. The results of such a study are obviously tentative taking into consideration the complexity of the human psyche as well as methodological difficulties. Therefore, psychological and methodological particularities are left out of this account.

One of the main questions was how visitors encountered the exhibition *An sigt*. Most of the informants described how they were taken aback and bewildered at the moment they entered the main gallery. Some told that the mixture of many different styles of art were confusing and intriguing at the same time. They were all to some degree aware that the exhibition was different from art exhibitions in general. After a while the exhibition appeared less confusing and they noticed the formation of the sculptures. But most of the informants, who were not educated in art or frequent visitors to art museums and art exhibitions, did not go much further in their descriptions of the exhibition as unity. Although their accounts indicate that the exhibition was recognized as a coherent unity by its atmosphere or common theme. It was also generally referred to as a challenging exhibition. Apart from the chaotic impression, only a few referred to the exhibition's appearance as having a visual unity. One person referred to a color harmony that characterized the entire exhibition.

After entering the main gallery and taking in the exhibition, most of the informants concentrated on specific works of art. Their encounters seem to be determined by individual variables. When a work of art caught their attention they began looking at the work in question and their tours through the exhibition were determined by the course they spontaneously chose in interplay with works attracting their attention. They all seemed to be taken in by what they saw, but their descriptions vary from formal descriptions without much personal involvement to deep personal engagement and self-reflection. Possibly none of the participants had a genuine transcendent experience, but a few were personally engrossed to such a degree that they were emotionally stirred and felt challenged to the core of their values. The exhibition gave rise to many personal associations, recollections, and reflections on one's own view of religious matters. One described how a picture made her recall a distinct feeling of some divine power. Another was deeply affected and dismayed by the cruelty reflected in some of the exhibited works and in Christianity in general.

The exhibition gave occasion for many impressions of a narrative character, and it is most likely that visitors who spent more time than our interviewees would gradually experience the exhibition as a coherent narrative. The interviewees had not yet reached a point where they could overlook the entire exhibition and understand it as an integral whole on the level of a narrative.

Insofar as the narrative perspective was only partly granted, the phenomenological and hermeneutic perspectives were principally successful. Even though some interviewees restricted themselves to formal descriptions, they were still true to their own spontaneous experiences. Many referred to their own lives, and a few, as already mentioned, were personally affected, and the exhibition made them scrutinize

their own values. Only three of the attendants had art historical schooling and their perceptions were to some degree characterized by art historical references, but, at the same time, they were all personally involved and attempted to make sense on a personal existential level.

The exhibited works that were not art were received in different ways. A few of the interviewees did not even question the mix of art and non-art. They found the objects just as interesting as the works of art and had no remarks about the mix. Others were confused. They noticed the plastic container for example and thought they were for transportation of works of art that had not yet been removed. But the majority recognized the objects as a part of an untraditional exhibition on equal footing with the works of art.

### *Conclusion*

The experiment on curatorship demonstrates that it is possible to develop new principles for exhibiting works of art. Basing curatorial work on methods taken from academic professions other than art history shows how different philosophies influence principles for selecting and exhibiting works of art. It is furthermore demonstrated that principles drawn from an artistic philosophy with a phenomenological focus and a theological philosophy, with a focus on narration, promote art's relationship to human existence. The results from the experiment suggest that art museums could include expertise from branches of knowledge other than art history in order to comply with varied people's needs for art.

## References

Bak Jensen, P. 1993. *Stedernes væsen. The being of places*. København: Gyldendal

Bak Jensen, P. 2001. *Hengive øjeblikke. Devoted moments*. København: Gyldendal.

Funch, B. S. 1997. *The psychology of art appreciation*. København: Museum Tusulanum Press.

Götke, P. 2006. Hvem er vi danskere, og hvorfor er vi, som vi er? *Dansk Kirketidende* 158: 143-146.

Götke, P. 2007. Kristendommen på en skala fra 1 til 10? *Dansk Kirketidende* 159: 109-110 og 114-115.

Roskill, M. 1976. *What is art history?* New York: Harper & Row.





