

Meningsskapande i dialog

En museologisk studie i kuratoriskt meningskapande i samtidskonstutställningar

Paula Ludusan

Examensarbete (30 högskolepoäng) i museologi för masterexamen inom ABM-
masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Pernilla Rasmussen

År: 2015

© Paula Ludusan

Title

A museological study of meaning-making in contemporary curatorial exhibition spaces

Abstract

This thesis derives from a museological perspective on contemporary art exhibitions. The core in today's art institutions is the exhibitions. In contemporary art exhibitions there often is a question about creating a meaningful context to translate to the public. The content of contemporary art is in relation to social, political and philosophical subjects in human relationships. Together with the artist the curator is the intermediary between the art and the public. One of the main responsibilities that the museum has is to convey the art to its visitors. The aim is to create a balance between producing art history and introducing it in a way that suits a broad target audience. This is one of the curator's responsibilities in today's art institutions.

This thesis is a study of curatorial process in contemporary art exhibitions. The focus point is in the assumption that there is inter-human relationships that generates meaning-making and that contemporary art has the ability to alter this. Throughout the study questions regarding what contributes to meaning-making in contemporary art exhibitions are brought up and discussed. The curator's perspective is most significant in this case. Interviews have been conducted with six curators and one contemporary artist in purpose of examining the contemporary art exhibition as a social network.

The study is striving away from the modernist view of interpretation of art to indicate that contemporary art needs to be communicated in ways that mediates the contents and purposes of contemporary art. Results in this study, shows that inter-human relationships are not just central in contemporary art, but also in the meaning-making of contemporary art exhibitions.

Master's thesis

Keywords Meaning-making, curator, art exhibition, contemporary art, relational, actor-network, network, connections, content, communication

Nyckelord Meningsskapande, kurator, konstutställning, samtidskonst, relationell, aktörsnätverk, nätverk, samband, innehåll, kommunikation

Tack till

Pernilla Rasmussen för handledning och vägledning

Alla intervjupersoner för inspiration och ny kunskap

Familj, nära och kära för stöd och uppmuntran

Mig själv, konsten, lusten och nyfikenheten

Joel Gibe för all kärlek

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INTRODUKTION	6
1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR	8
2 TIDIGARE FORSKNING OCH POSITIONERING INOM DET MUSEOLOGISKA FORSKNINGSFÄLTET	10
2.1 SAMTIDSKONST OCH MENINGSSKAPANDE	10
2.2 KURATORN OCH KONSTUTSTÄLLNINGEN	12
3 METOD	14
3.1 INTERVJU SOM METOD	14
3.2 OBSERVATION SOM METOD	15
3.3 METODREFLEKTION	16
3.4 AVGRÄNSNING	16
3.4.1 ETIK	18
4 TEORI	19
4.1 <i>ACTOR-NETWORK THEORY</i> OCH BRUNO LATOUR	19
4.3 <i>RELATIONAL AESTHETICS</i> OCH NICOLAS BOURRIAUD	20
4.3 TEORIERNAS SAMMANFÖRDA	21
4.4 TEORIKRITIK	21
5 DISPOSITION	23
6 BAKGRUND	24
6.1 KURATORNS HISTORIA- EN RESUMÉ	24
6.2 EFTER 1980-TALET TILL IDAG	25
6.3 OM KONSTUTSTÄLLNINGEN	27
6.4 NÅGRA ORD OM BIENNALEN	29
7 EN MUSEOLOGISK KONTEXT	30
7.1 VAD ÄR MUSEOLOGI?	30
8 KONSTUTSTÄLLNINGEN OCH DEN RUMSLIGA BETYDELSEN	33
8.1 SAMTIDSKONSTUTSTÄLLNINGEN	33
8.2 DEN RUMSLIGA BETYDELSEN	36
8.3 BALANS OCH OBSERVATION	38
9 MEDVETEN KURATERING	42
9.1 DEN "RÄTTA" KÄNSLAN I UTSTÄLLNINGEN	45
10 DET RELATIONELLA	48
10.1 OBSERVATION OCH KONST I RELATION	48
10.2 TILLSAMMANS MED KONSTNÄREN	51
10.3 FRÅGAN LYDER, VAD KAN KONST?	54
11 SAMTIDEN OCH FRAMTIDEN - SAMTIDSKONSTENS UTRYMME OCH VÄRDE	56
11.1 KONST OCH POLITIK?	56

11.2 LÅT OSS INTE MISSUPPFATTA SAMTIDSKONSTEN	58
11.3 EKONOMISKA ASPEKTER	60
11.4 KLYFTAN MELLAN PUBLIK OCH SAMTIDSKONST	61
11.4.1 MUSEET I KONTEXT	63
<u>12 DISKUSSION</u>	<u>66</u>
12.1 AKTÖRER I ACTION	66
<u>13 MENINGSSKAPANDE OCH SLUTSATS</u>	<u>71</u>
13.1 VIDARE FORSKNING	71
<u>14 KÄLLFÖRTECKNING</u>	<u>73</u>
14.1 INTERVJUER	73
14.2 OBSERVATIONER	73
14.3 LITTERATUR	74

1. Introduktion

Konst kan summera och konst kan engagera. Konst existerar i ett nätverk. Konst är introducerat in i, utspritt och producerat i ett nätverk.

(Anthony Downey)¹

Konstutställningen är en plats som kan ge nya perspektiv på hur vår värld ser ut och uppfattas. Konsten är en del av den värld vi lever i. Konsten samspelar inte bara med vår värld, den inspireras av den. I samtidskonstutställningar finns det ofta en oklarhet kring vad som är konst och hur denna ska tolkas. Detta innebär att den behöver hjälp att förmedlas. Med det menas inte att konsten inte gör något intryck. Konsten har fortfarande ett uttryck som skapar ett intryck men konstens innehåll behöver kommuniceras för att konsten inte ska missuppfattas. Samtidskonsten har inte som mål att vara svårbegriplig men innehållet kan ibland gömma sig och därför är det viktigt att kommunicera vad samtidskonsten vill säga och kan förmedla.

Jag har under mina tidigare år som student i konsthistoria uppmärksammat att den konsthistoriska disciplinen främst intresserar sig för objektet och konstnären. Däremot studeras inte konsten i ett utställningssammanhang. I den museologiska disciplinen finns utrymme för att studera utställningen som medium. Utifrån ett museologiskt perspektiv vill jag uppmärksamma den struktur som finns kring konstutställningar och alla de faktorer som har inflytande över de utställningar som vi som besökare upplever. Konstutställningar är sociala platser där människor interagerar med varandra och med konsten. Konstutställningen är en del av ett nätverk som konsten förmedlas via.

Det som också har fångat min uppmärksamhet är kuratorsrollen. När vi inom den museologiska inriktningen på ABM-programmet besökt konstutställningar har det främsta syftet varit att reflektera över det pedagogiska perspektivet i utställningen. Det har många gånger fått mig att fundera över konceptet i utställningarna och vem det är som format detta. Kuratorns professionella roll och kuratorn som aktör i ett nätverk har aldrig uppmärksammats i våra besök. Kuratorns roll har på senare år blivit allt viktigare och påverkat både konstutställningens utseende och koncept men också den museala kontexten (Hooper-Greenhill 2002; Bennett 1995; O'Neill 2012).

För att förstå kuratorns roll i samtiden är det avgörande att se på hur historien ser ut och vad som skrivits. Många författare och forskare inom de museologiska,

¹ Min översättning. Anthony Downey. Director of Contemporary Art Sothebys Institute of Art London. [Video] www.sothebysinstitute.com/Programmes/PLondon/PLMasterDegree/PLMContemporaryArt.aspx. [Åtkomst: 2015-05-13]

sociologiska och konsthistoriska fälten menar att kuratorns roll har varit och är i ständig förändring (Hooper-Greenhill 2000; Smith 2012; Rugg & Sedgwick (red.) 2007; Acord 2009). Som jag har kunnat utläsa så har värderingarna skiftat gällande vad en kurator är och borde vara. På samma sätt har hans kreativa tankar både kritiserats och hyllats. Vanligt förekommande frågeställningar rör kuratorns tankar, vad som är relaterat till vad en bra kurator är samt om denne är en form av konstnär. Professionen som kurator har gått igenom stora förändringar under 1900-talet. Det är inte förrän 1990-talet som kuratering som disciplin etableras som plattform för diskussion, kritik och debatt (O'Neill 2012, s. 43).

Kuratorn på museer har inte längre enbart uppgifterna att vårda och bevara museers samlingar utan också att skapa platser för upplevelse och bygga en plattform för konsten att verka på (Barker 1999; Altshuler 2005; Acord 2009). Kuratorn har intagit en konstnärlig roll men inte i den meningen att hen är konstnären (O'Neill 2012, s. 14). Den kuratoriella rollen blir allt mer uppmärksammas när det kommer till produktion av konstutställningar och hur kuratorn kreativt formar tankar och berättelser kring vad konst varit, är och hur den eventuellt kommer att påverka i framtiden (O'Neill 2012; Smith 2012; Lind 2010). Eftersom konsten förändras, förändras också syftet med rollen som kurator. Detta kräver därför en förändring i hur konsten kommuniceras i utställningen.

Med detta sagt, finns det utrymme att undersöka kuratorns roll som en aktör i ett nätverk. Kuratorn är en av de aktörer som är delaktiga i de nätverk inom vilka konst skapas och förmedlas. Jag utgår i denna studie från att det i samtidskonstutställningar finns aktörer som är närvarande och som tillsammans bildar ett nätverk som består av relationer. Dessa relationer påverkar i sin tur utformningen och innehållet i de samtida konstutställningarna. Dessa aspekter föranleder denna studie om meningsskapande i samtidskonstutställningar där kuratorn bär en central roll.

I utställningsproduktioner och pressvisningar som jag deltagit i har jag flera gånger uppmärksammat olikheterna hos de kuratorer jag träffat. Jag har ofta undrat hur de resonerar kring sitt arbete och vad som är viktigt i produktioner med samtidskonst.

Samtidskonst existerar i samspel med mänskliga aktörer, involverade både inom och utanför konstutställningar. Kuratorn bär ett ansvar att kommunicera samtidskonsten utifrån samtidskonstens premisser. Detta för att kunna öppna upp för ett meningsskapande som kan ge en bredare, mer flexibel förståelse kring samtidskonst på museer och konsthallar.

I denna studie förhåller jag mig till ett avstånd från den modernistiska tolkningen av konst, som i korta och generella drag baseras på ett betraktande av konstens visuella uttryck i form, färg och komposition (Whitham & Pooke 2010, s. 40). Samtidskonsten har andra förutsättningar än tidigare konstformer. Därför gynnas den inte av att behandlas utifrån samma premisser som tidigare konstformer.

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna studie är att kartlägga samtidskonstutställningar som sociala nätverk som alstrar meningsskapande. Vad som är ett meningsskapande i denna studie är en del av undersökningen. Det innebär att definitionen inte är bestämd i förväg. Meningsskapande i denna undersökning är främst relaterad till relationer mellan kurator, konstnär, konst och utställningsrum.

Jag ska i denna studie undersöka om det är relationer mellan mänskliga aktörer som påverkar och alstrar meningsskapande i samtidskonstutställningar. I förhållande till detta, syftar studien till att se samtidskonsten som en form av katalysator för interhumana relationer. Ur ett museologiskt perspektiv ser jag ett tillfälle och en möjlighet att undersöka vilka faktorer som påverkar resultat och process i en utställningsproduktion där kurator, konst och utställningen som medium i detta fall står som centrala aktörer.

Undersökningen baseras på de samband som skapas mellan olika aktörer som är involverade i ett nätverk där kuratorn bär en central roll. Genom att undersöka de samband och val som frambringar ett meningsskapande i samtida konstutställningar kan en tydligare bild av kuratorns professionella roll framträda. Samtidigt kan jag undersöka kuratorn i ett nätverk där hen är beroende av andra aktörer.

Uppsatsens syfte är också att belysa de framtidsutmaningar som konstinstitutioner och kuratorer står inför när kommer till förmedling av samtidskonst och samtidskonstens utrymme i samhället.

Forskningsfrågorna för denna studie är följande:

- Hur ser man som kurator på samtidskonstens utrymme, idag och i framtiden? Och vilka aktörer är relaterade till de utmaningarna som finns?
- Vilka relationer påverkar utställningens resultat och var i relationerna finns en friktion/spänning?
- Vad utgör kärnan i det som ger ett meningsskapande i samtidskonstutställningar?

Av de tre frågorna kretsar den tredje kring vad som alstrar ett meningsskapande i de relationer och samband som finns mellan mänskliga aktörer och icke-mänskliga, som i denna studie är samtidskonst. Av de tre forskningsfrågorna ska de två första frågorna resultera i svar som används för att diskutera den tredje frågan som berör meningsskapande.

Denna studie är relevant utifrån ett museologiskt perspektiv för att studera kuratorsrollen utifrån flera aspekter än vad som finns i det museologiska forskningsfältet. I den museologiska disciplinen finns en frånvaro av kuratorn, som en aktör i en större kontext, som forskare i andra discipliner har valt att belysa (Acord 2009; Smith 2012; Weibel & Latour 2007). I diskussionen kring utställningen som medium skrivs det oftare om det färdiga resultatet och intrycket av detta. Jag anser att samband mellan mänskliga och icke-mänskliga aktörer behöver diskuteras och diskussionen kring kurators arbete med konst i en samtida kontext behöver öppnas upp för flera tolkningar.

Denna studie är viktig utifrån ett samhälls perspektiv för att ge svar på många nyfikna frågor som är svårformulerade. Studien ska leda till en ökad förståelse kring vad en kurator faktiskt gör och vilka samband som ligger bakom och till grund för de konstutställningar vi ser i vår samtid.

2 Tidigare forskning och positionering inom det museologiska forskningsfältet

I detta avsnitt presenterar jag ett urval av tidigare forskning som genomförts inom de områden som berör min studie. Majoriteten av tidigare forskning är inte skriven utifrån en svensk kontext. Detta ser inte jag som ett problem då min studie inte tar fasta på specifika fallstudier som kräver tydliga geografiska referenser.

Tidigare forskning är vald utifrån hur dess innehåll berör museer, meningsskapande i konstutställningar och kuratorn som professionell yrkesutövare. Den utgår i huvudsak från tre olika akademiska fält; museologi, sociologi och konsthistoria. Museologi är ett kunskapsområde som undersöker hur vi ser på samtiden i relation till uppfattningar om det förflutna. Museologi behandlar därför olika discipliner som etnologi, konsthistoria, arkeologi, sociologi, antropologi, arkitekturhistoria, kulturhistoria etc. (Bohman 1997, s. 13). Detta gör den museologiska disciplinen öppen för undersökningar utifrån många olika perspektiv. Det museologiska perspektivet hjälper mig att närmare undersöka vilken roll kuratorn har och hur den beskrivs och behandlas inom den museologiska disciplinen. Det sociologiska perspektivet utgår, i denna studie, främst från Bruno Latour och idén om att objekt är en del av sociala nätverk. Flera studier har genomförts med kuratorn som huvudperson där man undersöker kuratorns tankar och tillvägagångssätt i utställningsproduktioner (Acord 2009; Irvin 2006; Smith 2012). Den konsthistoriska litteraturen är närvarande i denna studie som underlag för att behandla visuellt meningsskapande och den samtida konsten.

2.1 Samtidskonst och meningsskapande

Utifrån tidigare forskning finns det möjligheter att undersöka olika relationer i nätverk. Jag ser utrymme för att undersöka relationer som meningsskapande i samtidskonstutställningar. Inom museologi, sociologi och konsthistoria finns studier som behandlar konst, rum och olika aktörer i konstutställningar. Den brittiska museologen Eileen-Hooper-Greenhill (2000) diskuterar museet, visuell kultur och förmedling. Hon undersöker i boken *Museums and Interpretation of Visual Culture* olika problem som är relaterade till meningsskapande på museer. Greenhill menar att meningsskapande i utställningar på konstmuseer är relaterad till museets samling. Hon syftar på att det är museets insamling och urval av föremål som skapar mening (Hooper-Greenhill 2000, s. 3). Det är frånvaron eller närvaron av objekt och hur dessa objekt förmedlas som blir meningsbärande. Objekt på museer är sammanförda i utställningar för att föremöda visuella uttalanden som i sin tur formar visuella berättelser (Hooper-Greenhill 2000, s. 4). Museers samlingar är en viktig faktor som

diskuteras eftersom de ses som representativa för museers verksamhet (Hooper-Greenhill 2000; Altshuler (red.) 2005). Museers samlingar associeras ofta till ett bevarande av historia, men hur samlar man på samtiden?

Bruce Altshuler (2005) museolog och före detta museidirektör diskuterar utmaningarna med att som museum samla på samtiden. Han menar att det finns en komplexitet i hur samtidens konst ska bevaras på museum då museer antas samla och visa konst som har "överlevt" en längre tid (Altshuler 2005, s. 1). Detta tolkar jag som att mycket av problemen ligger i den etablerade synen av museet, som en plats för historia men det finns också problem som är relaterade till en praktisk hantering av konsten. Samtidskonst tar olika uttryck som möjligen inte är helt okomplicerade att hantera. Med detta menar jag att den samtida konsten sträcker sig utanför det traditionella materiella uttrycket av konst. Samtidkonsten har ofta många faktorer som ska samspela i ett och samma verk och där materialen i verket kan skilja sig åt. Detta kan också bli komplicerat i en utställningsproduktion när kuratorer arbetar med samtidskonst som av olika anledningar inte platsar i rummet. Sheri Irvin (2006) skriver om riskerna med kompromisser i utställningsproduktioner. De faktorer hon syftar till som kan vara riskabla är ändringar som kan behöva göras i utställningsrum där konstens uttryck kan komma att påverkas (Irvin 2006, s. 145). Irvin menar att det ofta förekommer att kuratorer och konservatorer spelar en avgörande roll i hur samtidskonst presenteras på museer (Irvin 2006, s. 143). Hon påpekar också att museer och kuratorer som arbetar med samtidskonstutställningar måste föra en tydlig kommunikation med publiken. Irvin understryker att detta är speciellt viktigt om konsten av någon anledning inte presenteras som den ska, enligt konstens natur och för att uttrycka dess fulla innehåll (Irvin 2006, s. 147).

Denna studie utgår från samtidskonstutställningar, det är därför relevant att tala om de i relation till konsthistorien och konstmuseet. Den tyska filosofen och konstkritikern Boris Groys (2008) skriver om den expanderande utställningen från museet, vad samtidskonsten representerar och vilka aktörer som står för dessa förändringar efter modernismens relativt stabila konstkontext. I boken *Art Power* diskuterar Groys (2008) innovation och "det nya" i konsten. Groys menar att det i utställningen skapas en kontext och konstens kontext avgörs i presentationen av denna på museet. Konsten är beroende av kontexten och kontexten är omöjlig att bevara över tid. Groys menar att det därför uppstår en paradox i museers konstsamlingar. Museers samlingar fungerar som ett bevarande av konsten (objekten, det materiella) men samlingen är instabil i den meningen att kontexten kring konsten är i ständig förändring. Om man placerar ett konstverk i en ny kontext med en ny form av representation kan intrycket av konstverket förändras utan att man har ändrat på det faktiska konstverket (Groys 2008, s. 38-39). Museet ägnar en omfattande del av sin verksamhet till utställningar. Museer visar sina samlingar i utställningar men de lånar också in material som visas i temporära utställningar. Konsten som museer väljer att belysa ska dock inte endast placeras ut i ett rum utan den ska sammanfattas i en kontext för att förmedlas med meningsfullt syfte. Peter Vergo skriver om museers syfte och menar att det finns brister med att mäta museers framgång i besökarsiffror och pengar (Vergo 1989, s. 3). Detta är något Mikael Löfgren skriver om i rapporten *Inga undantag* som släpptes 2014 genom nätverket *Klister*, ett rikstäckande nätverk som startades 2011 för små och medelstora samtidsinstitutioner i Sverige (Löfgren 2014, s. 3). Löfgren menar likt

Vergo att konstens värde inte går att mäta i siffror och att det kan vara farligt att göra det (Löfgren 2014, s. 49). Rapporten grundar sig i en pågående oro kring hur samtidskonstinstitutioner behandlas i samhället. Löfgren menar att dessa institutioner är viktiga i dialogen mellan det lokala och det internationella. Han menar vidare att samtidskonstinstitutionernas värde är förbiset och att de får mycket kritik av media och den offentliga byråkratin (Löfgren 2014, s. 3). Det pågår med andra ord en kamp för samtidskonstens överlevnad. Löfgren skriver att värdeskapande är en process som sträcker sig långt före och efter kostverkets fysiska form och att den processen innefattar många flera aktörer än konstnären, verket och betraktaren (Löfgren 2014, s. 60). Han understryker problematiken i att mäta kultur på samma sätt som man mäter andra former av offentligt finansierade verksamheter. Vidare skriver Löfgren att ett utvecklat språk för att definiera värdet i kulturella verksamheter håller på att utformas (Löfgren 2014, s. 50-51). Det Löfgren är inne på är de utmaningar som konstinstitutioner i Sverige står inför när politiker begär statistik i form av höga besöksiffror för att mäta kulturellt värde. I bristen på kommunikation, mellan involverade parter, finns risken att konstens innehåll går förlorat.

2.2 Kuratorn och konstutställningen

Konsten har något att säga om vår tid och kuratorn har i uppgift att forma utställningen där konsten ges sin röst. Konsthistorikern, kritikern och teoretikern Terry Smith (2012) gör en djupdykning i vad som är utmärkande för samtida kuratoriella tankar. I boken *Thinking Contemporary Curating* undersöker Smith bland annat den internationella vågen av samtida konstutställningar och vad samtida kuratering är. Smith menar att det vi kallar för "samtida" inte får misstas som signifikant för det som är närvarande just nu. Dock kan det förklara konstens nödvändiga förhållande till vår tid. Förklaringen lyder: om vi är samtida med konstnären reflekterar konsten vår gemensamma samtida värld. Om vi inte är samtida med konstnären finns det utrymme för konsten att uttrycka en tidigare tid eller en fantasivärld. Denna är delvis samtida i den meningen att konsten reflekterar på det den inte kan förmedla. Smith menar att detta inte behöver vara meningslöst. Poängen är att dessa former av konkreta utbyten mellan aktörer är ytterst relevanta för konsten och att det är något som alltid har och kommer att vara närvarande (Smith 2012, s. 144).

Ser vi på utställningen utifrån de aktörer som är involverade och deras växlande roller kan vi också se på aktörerna som föränderliga beroende av kontext. Sociologen Sophia Krzys Acord (2009) undersöker i sin avhandling *Beyond The Code: Unpacking Tacit Knowledge and Embodied Cognition in the Practical Action of Curating Contemporary Art* de praktiska tillvägagångssätt som kuratorn använder sig av för att skapa en visuell plats som en utställning. Acord studerar kurators roll i samtidskonstutställningar och de praktiska val kuratorn gör. Hon undersöker också de samband mellan aktörer som är närvarande och vad som gör dessa samband relevanta. De sociologiska tankarna är viktiga i min undersökning för att kartlägga det sociala nätverket och hur de olika aktörerna beter sig inom nätverket. Det är också viktigt för att undersöka vilka relationer i nätverket som alstrar ett meningsskapande. Acords avhandling har öppnat upp för den undersökning jag gör i denna studie genom att hon undersöker kurators arbetsprocess i detalj utifrån fallstudier. Hon framför också idén kring kuratorn som en person i ett större nätverk. Det fick mig att vilja

undersöka kuratorn roll i ett nätverk närmare. Kuratorn har en central roll i Acords undersökning men det finns delade meningar kring vad kuratorn har för roll i konstutställningar. Barnaby Drabble (2010) skriver i sin avhandling *Stop making Sense: The Ends of Curating and the Beginnings of the Exhibition* om kuratorns omtalade roll som skapare och producent. Han väljer att se på utställningen som en kollektiv föremedling av kunskap och menar att utställningen består av en samling aktiviteter från flera aktörer (Drabble 2010, s. 247). Drabble undersöker alternativet av att se konstutställningar som dynamiska nätverk av influenser där kuratorn inte är enskild skapare. Meningen är att roller och funktioner byts ut och därmed skapar förändring i vem som bestämmer vad och hur saker och ting resulterar i en utställning (Drabble 2010, s. 7).

Kuratorn och konstnären Paul O'Neill (2012) beskriver den framträdande rollen kuratorn har i konstutställningen från början av 1900-talet till idag. Han undersöker kuratorns roll genom att diskutera olika händelser i historien som har påverkat den kuratoriella kontexten, samtidskonsten utveckling och konstutställningen som plattform för kreativt undersökande. Den svenska kuratorn Maria Lind menar att det finns skillnader mellan att kuratera och det kuratoriella (Lind 2010, s. 63). Hon utgår också, precis som Drabble, från att utställningen som medium består av många olika faktorer som i sin tur skapar en mening i utställningen. Det Lind diskuterar, som är av vikt i denna studie, är att det kuratoriella i kuratorns arbete är sammanlänkandet av delar i en utställning. Hon menar att det kuratoriella handlar om att identifiera relationer mellan objekt, människor, platser, bilder etc. och utgå från de relationerna för att skapa nya tankar och tolkningar i utställningen (Lind 2010, s. 63).

Hur stark är den rumsliga betydelsen i sammanhanget? Utställningen som fysisk plats är en primär del i denna studie. Genom att undersöka utställningsproduktionen utifrån olika aspekter kan vi fråga oss hur de rumsliga faktorerna kan förändra hur konst upplevs i utställningar. Konstutställningar är platser, utrymmen för förmedling av konst. En undersökning kring rumslig betydelse har gjorts av Märith Simonsson (2014) i museologi vid Umeås universitet. Simonssons undersökning är viktig i min studie. Simonsson (2014) undersöker i sin avhandling *Displaying Spaces: Spatial design, Experience, and Authenticity in Museums* olika aspekter av rummets betydelse i relation till föremedlingen av innehållet. Hon skriver om rummets funktion och roll som meningsbärare och drar bland annat slutsatsen att upplevelsen i utställningen regleras av en balans mellan visuella och textuella faktorer (Simonsson 2014, s. 160).

Med utgångspunkt i ovanstående forskning undersöker jag kuratorn som central aktör i ett socialt nätverk, vad som är meningsskapande i samtidskonstutställningar och vilka framtidsutmaningar samtidskonsten står inför.

3 Metod

Denna studie är en kvalitativ undersökning som inkluderar intervju och observation som metod. Till skillnad från kvantitativa forskningsmetoder som har syfte att fastsälla mängden i egenskaper, handlar kvalitativa metoder om karaktären hos någonting och söker primärt efter innebörden eller meningen i någonting (Widerberg 2002, s. 15). I denna studie passar en kvalitativ metod bättre då meningen med studien inte är att sammanställa mängden av någonting utan att belysa innebörden i innehållet.

3.1 Intervju som metod

Intervjun som metod är central i denna studie. Intervjuerna är gjorda med sex kuratorer och en konstnär. Tre intervjuer har genomförts på engelska och presenteras också på engelska i studien. Intervjuerna är utförda både muntligt och per e-post. Detta på grund av att en del intervjupersoner befinner sig i andra länder eller städer. Jag har valt att intervju en konstnär för att få ta del av konstnärens perspektiv i sammanhanget. Intervjupersonerna är valda utifrån kontakter i närliggande område men också utifrån tips från kollegor. Det finns en medveten tanke kring variation av intervjupersoner förutom att de alla arbetar med samtidskonst. Kuratorerna är verksamma både på konsthallar och på museer som är såväl statligt, privat som kommunalt ägda. Konstnären har jag personligen arbetat tillsammans med i en utställningsproduktion.

Intervjuerna i undersökningen är semistrukturerade och ger därmed utrymme och möjlighet till en friare konversation där nya tankar kan uppstå i dialogen. Intervjuerna med kuratorerna är anonymiserade, deras namn är ersatta med "kurator 1-6". En intervju har gjorts med danska samtidskonstnären Brian Ravnholt Jepsen. De intervjuer som inte har genomförts över e-post har spelats in. De kuratorer som jag intervjuat har fått olika frågor vid intervjutillfällena men de har alla fått två exakt likadana frågor. De frågorna lyder: "Vad är en kurator?" Och "Vilka ser du som de största utmaningarna som kurator och vilka aktörer är relaterade till de utmaningarna?". Den första frågan är vald till alla för att etablera en grund i intervjun. Den andra frågan är vald för att se om det finns något samband kring vilka framtidsutmaningar som kuratorerna anser existerar. Frågorna till intervjupersonerna har överlag varit snarlika men anpassade till var och en, med öppna svarsalternativ. Målsättningen med semistrukturerade intervjuer är att upptäcka den individuella synen, egenskaperna och innebörden i professionerna (Starrin & Renck 2000, s. 55). Att låta mina intervjupersoner tolka mina frågor fritt har resulterat i många olika svar. Det har visat sig vara relevant för undersökningen då intervjusvaren inte fungerar som en sammanställning av svar som beskriver en sanning. Svaren används i dialog med

teorier och observationer i analysen. Anledningen till att jag har valt att hantera min materialinsamling på detta vis är att jag vill undvika att skapa en ”manual” över hur en kurator för konst arbetar. Dock finns det kuratorer som har svarat snarligt.

De inspelade intervjuerna har transkriberats med utgångspunkt i svar som jag ansett relevanta för undersökningen. Jag har inte transkriberat intervjuerna i sin helhet utan gjort ett urval av det inspelade materialet. Intervjuerna presenteras inte i löpande text utan har ”styckats ner” för att kunna användas i dialog med litteratur, observation och teori. E-postintervjuerna (två stycken) har inte transkriberats på något sätt. Bearbetningen av intervjudata består av, förutom transkribering, reducering av texten genom att analysera vad budskapet i den är och plocka ut nyckelord. Därefter har en kategorisering av texterna gjorts i fyra olika delar som tar avstamp i mina forskningsfrågor och formar min analys.

Intervju som metod har använts i denna studie för att bidra till olika perspektiv på meningsskapande, konst, kurator rollen och samtidskonstutställningar.

3.2 Observation som metod

Utöver intervjuer har två observationer av samtidskonstutställningar genomförts. Observationerna har genomförts i utställningar som innefattar samtidskonst i form av foto och video. Utställningarna som jag har observerat är inte kopplade till kuratorerna eller konstnären i studien. Observationerna tar delvis fasta på de teoretiska perspektiven i uppsatsen som behandlar relationer mellan konst och mänskliga aktörer. Jag har också tittat på olika samband mellan konstverken i konstutställningarna. Genom att använda mig av observationer som en del av metoden i studien får jag möjligheten att träda in i utställningsrummet och fysiskt undersöka olika aspekter av det. I enlighet med Michael Quinn Pattons rekommendationer kräver en observation att man identifierar meningsfulla interaktioner och samband och att man kan med precision beskriva dessa i efterhand (Patton 1987, s. 70-71). Observationerna fungerar inte som ett facit på kurators arbete och ska inte heller fungera som kritik utan ska bidra till en visuell bild i undersökningen av konstutställningar och dess struktur. Observationerna har genomförts av färdigställda utställningar. För att få en överblick har jag före mina besök utfört förstudier av konstverk och konstnär(er) i utställningarna. Jag har i mina observationer utgått från frågor så som: ”Vad är uppnått i kurators vision?” (med utgångspunkt i katalogtexter och min förkunskap i kuratoriella tankar). Jag har studerat aspekter så som: ”Vilka objekt är placerade i rummet och hur väljer man att placera de i relation till varandra?” ”Vad är meningsbärande i det urvalet man gjort?” Målet med observationerna är inte att leverera slutgiltiga svar på dessa frågor eller att poängtera fel i produktionen, utan de ska leda vidare till dialog i syftet att tala om konstutställningar som meningsskapande utifrån relationella samband.

Jag har valt att studera två utställningar i öresundsregionen. Den första utställningen som har observerats är *You and I in Global Wonderland*. Utställningen är en grupputställning med elva konstnärer på Moderna museet i Malmö. Utställningen är den första av två delar i ett utställningsprojekt med titeln *The New Human*. Den andra utställningen som har observerats är *The Enclave* med foto och video av konstnären Richard Mosse på Louisiana Museum of Modern Art i Humlebaek. De utvalda

institutionerna och deras utställningar har varit lockande för att de har bidragit med en variation i form av video, foto och ljud i utställningarna. Jag har gått in i utställningarna med medvetenheten att de förbestämda frågorna kan komma att byta struktur beroende på utställningen. Detta är ingenting som jag sett som ett hinder i min undersökning utan har genererat mångsidighet i observationerna. Vad gäller anteckningarna från mina observationer har även dessa sammanställts till användbart material. Vidare ingår exempel på utställningar som jag ansett varit relevanta att framföra i relation till studien.

Intervjuerna och observationerna kompletterar varandra. De är sammanförda för att bredda perspektivet som sedan ska sammanfattas i en analys.

3.3 Metodreflektion

Som jag ser det finns både fördelar och nackdelar med intervju som metod. En aspekt som innefattar båda är att jag måste förlita mig på mänskliga aktörer som informationskälla. Jag måste förlita mig på att de dels godkänner att delta i undersökningen och inte ändrar sig under loppets gång och att de talar sanning. Metoden handlar delvis om att representera intervjudeltagarna på ett bra sätt och att informera grundligt kring studiens syfte. Det är viktigt att ta i beaktande önskemål om anonymitet. Det är också viktigt göra utrymme för att korrigera eventuella missuppfattningar och att vara beredd på att intervjupersoner inte vill bli inspelade vilket kan försvåra arbetet. Jag måste också ta hänsyn till att intervjudeltagarna vill vara anonyma i studien, vilket kan komma att forma min undersökning. Dessa iakttagelser handlar alla om att förmedla en professionell bild av undersökningen och en tillit till mig som uppsatsskribent. Fördelen är att intervjuerna ger en unik möjlighet att komma kuratorsrollen närmare och i kombination med observationer kan jag förstärka min kunskap i undersökningen. De problemformuleringar som undersökningen baseras på är i hög grad beroende av tillgången till samtal med aktivt verksamma kuratorer. Metoderna i denna studie är avgörande för att undersöka hur kuratorer i dialog med konstnärer går tillväga i utställningsproduktioner.

3.4 Avgränsning

Då studien görs innanför ramen av en masteruppsats har avgränsningar baserade på tid och utrymme gjorts. Undersökningen utgår inte från skillnaden mellan konsthallar och museer, utan utställningen som medium. Exempel på utställningar från konsthallar och museer är närvarande i studien.

En avgränsning har gjorts gällande utställningsmediet och dess publik. Jag har valt att i denna studie se utställningar, främst från kuratorns perspektiv med fokus på meningsskapandet i konstutställningar men också utifrån vilka relationer som alstrar ett meningsskapande. Jag har valt att basera min undersökning på vilka faktorer som ger ett resultat istället för att analysera det färdiga resultatet utifrån hur det uppfattas av besökaren. Studien utgår inte från pedagogiska perspektiv och är inte en studie i lärande. Därför diskuteras huvudsakligen inte hur besökare formar ett meningsskapande.

Observationer i denna studie har avgränsats till samtidskonstutställningar på konstinstitutioner. Det är dock viktigt att påpeka att samtida konstutställningar har fått ett större utrymme utanför institutionerna, till exempel genom utvecklingen av många biennaler som *Documenta* i Tyskland, *Manifesta* som flyttas runt i Europa och *OpenArt* som manifesterar sig i Örebro, för att bara nämna några få. Konstinstitutionerna som diskuteras i uppsatsen ligger på olika nivåer ekonomiskt och politiskt men de har gemensamma utmaningar som skiljer sig från konstbiennialerna. Detta går jag djupare in på i kapitel 6 och 11.

En samtida kontext i kuratoriskt arbete är satt som en avgränsning, dock framgår en historisk kontext kring kuratorns profession i uppsatsen under avsnittet *Kuratorns historia- en resumé*. Samtidskonst som term i denna studie är i förhållande till ett tidsspänn som samtidskonsten är definierad inom. Dock vill jag understryka svårigheten i att definiera samtidskonst. Det finns svårigheter i att definiera konsttermer överlag och att definiera samtidskonst är inget undantag (Whitham & Pooke 2010, s. 8). Whitham och Pooke menar att samtidskonst produceras från omkring 1980-talet men för att förstå samtidskonstens uttryck måste vi förhålla oss till historien mellan andra världskriget och 1980-talet då den har haft stort inflytande på utvecklingen av konsten (Whitham & Pooke 2010, s. 12). Som jag förstår det, handlar samtidskonsten om ett uttryck som beskriver en uppfattning och reflektion kring den samtida värld vi lever i. Precis som i alla andra konsthistoriska epoker överlappar modernismen och samtiden varandra och det handlar om att försöka förstå konsten kontextuellt och utifrån likheter och olikheter i dess form för att kunna kategorisera den (Whitham & Pooke 2010, s. 8). Samtidskonsten är i ständig förändring och består av många olika strukturer och ofta utmanande uttryck i förhållande till tidigare konstformer. I denna studie förhåller jag mig till samtidskonst som på något sätt innefattar eller alstrar mänskliga relationer och som problematiserar eller på annat sätt belyser dessa.

Studien begränsas till skillnaden i modernistiska och samtida förhållningssätt när det kommer till konst och konstinstitutioner som här innefattar museer och konsthallar. Studien sträcker sig generellt sett inte längre bak i historien. Jag skulle också vilja förtydliga skillnaden mellan traditionell konst och samtidskonst. Skillnaden ligger i att den traditionella konsten arbetar utifrån formen medan samtidskonstens strategi är att arbeta utifrån en specifik kontext som är aktuell i samtiden eller utifrån en ny teoretisk tolkning (Groys 2008, s. 40). Detta för att få formen att upplevas annorlunda och intressant på ett nytt sätt trots att formen i sig kan vara bekant (Groys 2008, s. 40).

3. 4.1 Etik

Intervjuerna med kuratorerna är anonymiserade och deltagarnas identitet är skyddad. Deras namn är ersatta med ”kurator 1-6”. Detta har jag gjort för att majoriteten har bett om anonymitet och för att deras svar inte ska värderas utifrån deras personliga identitet och position utan deras professionella tankar och åsikter kring kuratorsrollen. Genom att byta ut informanternas namn till siffror kan jag försäkra att informanterna inte kan identifieras och att de inte riskerar att på något sätt lida någon skada av studien. Intervjudeltagarna har blivit informerade om att deras identitet är skyddad i studien samt hur deras intervju svar kommer att bearbetas. Den intervjuade konstnären Brian Ravnholt Jepsen är inte anonym i studien. Detta för att behovet inte fanns från hans sida och för att han ställde sig positiv till att utmärkas i studien. Intervjudeltagarna har alla blivit informerade kring syftet med intervjuerna över e-post vid intervjufrågan. Jag har också erbjudit intervjudeltagarna att ta del av det transkriberade materialet från de inspelade mötena för att redigera möjliga missuppfattningar. Jag har blivit ombedd att kontakta några av deltagarna om de citeras i uppsatsen samt om jag behöver komplettera med fler frågor och svar till studien. Jag har gett mitt ord, både muntligt och skriftligt till alla intervjudeltagare i denna studie, att det inspelade materialet kommer att behandlas konfidentiellt och endast publiceras i denna master uppsats i museologi vid Lunds universitet. Utifall de observerade utställningarna har någon koppling till intervju personerna nämns inte det i studien. Detta för att undgå etiska konflikter i undersökningen där intervju personerna riskerar att få sin identitet avslöjad.

4 Teori

4.1 *Actor-Network Theory* och Bruno Latour

En av de teorier som används i denna studie är *Actor-Network Theory* (ANT) som är förknippad med den franska sociologen och filosofen Bruno Latour. ANT är sociologisk teori som utgår från att det finns nätverk där objekt och mänskliga aktörer behandlas utifrån samma premisser. Dessa aktörer intar olika funktioner beroende på kontext (Latour 2005, s. 52). Det finns två huvudbegrepp i teorin, *aktör* och *aktant*. En aktör är de människor eller objekt som ingår i det specifika nätverket (Latour 2005, s. 46). En aktant är aktörens eller flera aktörers funktion, förmedling och/eller inverkan. Både mänskliga och icke-mänskliga aktörer har aktanter (Latour 2005, s. 71&76).

De samband som finns mellan mänskliga och icke-mänskliga aktörer är viktiga områden att undersöka i denna studie. Frågor som kan ställas är: Är sambanden starka eller svaga? Är nätverket de ingår i stabilt eller instabilt? På vilket sätt? Finns det aktörer som skapar friktion i nätverket?

ANT beskriver inte vad något besitter eller är utan det som kan utforskas i nya kombinationer. Det som beskrivs är samband som är karakteriserade utefter deras förmåga att samlas och bilda nya former av samband (Latour 2005, s. 65). ANT påpekar att alla enheter i ett nätverk (mänskliga och icke-mänskliga) kan och ska bli framställda under samma premisser och beskrivas i samma termer (Latour 2005, s. 10). Detta förstår jag som att aktanterna hos aktörerna alstras i relationerna i nätverket och ska inte antas på förhand.

Teorin tillhandahåller en flexibel plattform i den bemärkelsen att den går att diskutera utifrån en växlande kontext. I en konstutställning och i hela den processen som genererar ett meningsskapande, skapas nya relationer i nätverk. I diskussionen i denna studie kommer konsten att behandlas som kuratorn och konstnärens aktant, då utgångspunkten är att konsten (icke-mänsklig aktör) och de mänskliga aktörerna inte går att separera eftersom konsten är en reflektion, tanke och/eller handling av en mänsklig aktör, vilket enligt ANT gör den till en aktant. Konsten kommer dock också att behandlas som en aktör i sig med en aktant. Utställningen som medium antar en aktörsroll i undersökningen med växlande aktant. Utställningen som aktör är av hög vikt för den visuella gestaltningen i utställningen och bär funktionen (aktant) att fungera som en canvas för konsten och dess placering och utformning i rummet. Kuratorn som i denna undersökning är central har växlande roller i nätverk och har därmed också växlande aktanter. Vidare framgår också andra aktörer i diskussionen som påverkade faktorer i altrandet av ett meningsskapande.

4.3 *Relational Aesthetics* och Nicolas Bourriaud

Franska konstkritikern och kuratorn Nicolas Bourriaud, författare till *Relational Aesthetics* (2002), kommer att vara betydelsefull för denna undersökning för att studera de teoretiska grunderna i relationell estetik. Bourriauds teori kategoriserar och förklarar varför en grupp konstnärer under en specifik tid arbetar med konst som Bourriaud kallar för relationell konst. Han menar att relationell estetik grundar sig i synen på konstverk som utgår från interhumana relationer som konstverket representerar, producerar eller framkallar (Bourriaud 2002, s. 112).

All samtidskonst är inte relationell eller uppnår kraven att ingå i en relationell estetik. Bourriaud beskriver den relationella konsten som konst som både teoretiskt och praktiskt utgår från eller inspireras av mänskliga relationer i sociala kontexter (Bourriaud 2002, s. 43). Relationell konst är inte objekt som är självrefererande eller verkar utifrån en privat eller symbolisk plats (Bourriaud 2002, s. 14). Alltså, relationell konst är konst som samspekar med sin publik på ett eller annat sätt. Bourriaud tillägger dock något som han kallar för "Co-existence criterion" som till stor del avgör om konsten är relationell eller ej. Innebörden av "Co-existence" är om vi framför ett konstverk kan ställa oss följande frågor och ge positiva svar: "Does this work permit me to enter into dialogue? Could I exist, and how, in the space it defines?" (Bourriaud 2002, s. 109).

Relationell konst ska inte misstas för interaktiv konst där syftet är att skapa interaktion mellan parter för att konsten ska kunna uppnå sin funktion (Bourriaud 2002, s. 44). Sambanden mellan parterna som ska undersökas i uppsatsen ska inte heller misstas för interaktion i den benämningen. Det finns inte en föreskriven funktion som ska utvisa sig i samband mellan konst, kurator och utställning utan samband som utvecklar en funktion och aktörer som ändrar funktion beroende av den rådande kontexten som de befinner sig i.

Bourriauds idéer kring relationell estetik ska användas i undersökningen för att belysa och skapa en förståelse för kuratorn som en aktör i utställningens meningsskapande. Kuratorns verktyg är i studiens fall samtidskonst. En utställning skapar en plats för sociala relationer till skillnad från andra visuella aktiviteter som tv eller litteratur där interaktionen sker mellan en persons privata utrymme och mediet (Bourriaud 2002, s. 15). Bourriaud påpekar att detta även gäller biografen och teatern där en grupp människor samlas, men under tystnad riktar sin uppmärksamhet mot regisserade bilder. Han menar att utställningen, även då den kan vara "trögstartad", öppnar upp möjligheten till aktiv konversation. Konst skapar en tillgänglighet i en social miljö där besökarna ser och deltar under en specifik tid i en unik situation (Bourriaud 2002, s. 16).

Jag vill påstå att en av kuratorns primära uppgifter är att bistå med eller skapa en förutsättning för interhumana relationer och att skapa rätt miljö för konsten och placera denna i utställningsrummet med målet att framföra konstens syfte (oavsett konstform). I bästa fall skapas relationer mellan olikartade objekt (utan att tvinga in objektet i en kontext) som tillsammans bildar en plattform för relationer mellan konstverk och människor.

I den studie beskrivs både konsten och människor som aktörer. Aktörer som bildar och formar utställningen som medium och som är avgörande för museet i sin roll (funktion) som gestaltande verksamhet. Jag tolkar det som att relationell konst inte endast sammanför ett möte mellan en betraktare och ett objekt utan relationell konst skapar intersubjektiva möten. Bourriaud menar att konstens roll inte längre handlar om att forma en fantasi eller utopiska verkligheter utan att vara objekt av handling inuti den verkliga världen (Bourriaud 2002, s. 16).

4.3 Teorierna sammanförda

Jag sammanför Nicolas Bourriauds teori om relationell estetik och Bruno Latours aktörsnätverk teori (ANT) för att skapa en bredare plattform att utgå ifrån när jag undersöker meningsskapande. Utifrån denna studies perspektiv kompletterar de varandra. Där Bourriauds teori inte helt fyller upp utrymmet för samband mellan objekt sinsemellan ger Latours ANT utrymme för att undersöka hela nätverket där både objekt och människor behandlas utifrån samma premisser. Detta gör studien både tillgänglig och samtidigt komplicerad. Komplicerad i den meningen att det kan tolkas som något okonventionellt och därför ifrågasättas.

Bourriauds teori är viktig i min undersökning för att kunna se hur den går att använda i kontexten kring samtida konst och i dialogen kring hur konst kan alstra mänskliga relationer. Latours teori är viktig i undersökningen för att förmedla synen på samtidskonstutställningen som en katalysator för relationer och samband som i studien ska leda till ett resultat kring meningsskapande. I sammanhanget fyller kuratorn rollen som en av de ledande aktörerna i nätverket.

4.4 Teorikritik

Det finns kritik riktad till båda teorierna. 2004 publicerade den brittiska konsthistorikern och kritikern Claire Bishop artikeln *Antagonism and Relational Aesthetics*. I artikeln kritiserar hon Bourriauds teori. Hon menar att den relationella estetiken utelämnar frågan som rör vilka former av relationer som skapas genom relationell konst. Hon skriver: ”If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what *types* of relations are being produced, for whom, and why?” (Bishop 2004, s. 65) Kärnan i det Bishop förmedlar i sin artikel utgår från att Bourriauds teori inte räcker till. Hon menar att de relationer som innefattas av relationell estetik inte i sig självt är demokratiska då de utgår från en idealisk subjektivitet och det sociala som en naturlig helhet (Bishop 2004, s. 67). Bishops artikel kommenteras av den brittiska konstnären Liam Gillick där han poängterar att hon har utfört en ytlig läsning av Bourriauds verk.² Han menar att varken hans egna

² Liam Gillick är en av de centrala konstnärerna som är förknippade med Nicolas Bourriauds teori om relationell estetik. Gillicks verk är också diskuterade i Bourriauds bok som tydliga exempel på relationell konst.

verk, Tiravanija's verk eller Bourriauds bok utgår från att dialog är i sig själv och av sig själv demokratisk (Gillick 2006, s.105).³

ANT-teori är i sin tur också kritiserad på sina håll. Det finns kritiker som anser att den är morallös och orimlig då den inte förhåller sig till att det finns skillnader mellan människor och objekt. Hans Radder skriver bland annat att ANT karaktäriseras av att den endast tar fasta på fallstudier och empiriska observationer som leder till ett resultat som består av vad någon ser och uppfattar. Med det menar Radder att det saknas underlag i form av etablerad fakta. Han menar att teorin inte heller tar hänsyn till aspekter som berör normer och värderingar som kan ha inverkan på resultat (Radder 1992, s. 145).

³ Rirkrit Tiravanija är en argentinskfödd samtidskonstnär som också representeras i boken som ett exemplar för Nicolas Bourriauds teori om relationell konst.

5 Disposition

Dispositionen är en genomgång av hur resten av uppsatsen är disponerad.

I kapitel 6 och 7 följer en längre bakgrund i uppsatsen. Kapitel 6 innefattar en resumé av kuratorns historia och en kortfattad redogörelse om konstutställningar och biennaler. Kapitel 7 består av en museologisk kontext kring konstutställningar, konsten och förhållandet till konsthistorien.

Analysen i denna uppsats består av kapitel 8 till 11 och är indelad i fyra kategorier: *Konstutställningen och den rumsliga betydelsen*, *Medveten kuratering*, *Det relationella och Samtiden och framtiden- samtidskonstens utrymme och värde*. Analysen kombinerar resultatet från intervjuer och observationer och används i dialog med ett urval av litteratur. De teoretiska perspektiven är delvis närvarande men fördjupas i det slutgiltiga diskussionsavsnittet. Denna kombination används för att analysera gestaltning, samband och meningsskapande i det samtida konstutställningsrummet.

I kapitel 8 analyseras konstutställningen och den rumsliga betydelsen med hjälp av intervjureresultat. Här ingår också en observation av utställningen *The Enclave* från Louisiana Museum of modern Art i Humlebaek. I kapitel 9 analyseras vad en kurator är, kuratoriella tankar och tillvägagångssätt. Detta görs i kombination med intervjureresultat. Kapitel 10 utgår från Nicolas Bourriauds teori kring relationell estetik och analyserar relationer mellan konstverk. Relationen mellan konstnären och kuratorn analyseras också. Här ingår en observation av utställningen *You and Me in Global Wonderland* från Moderna museet i Malmö. I kapitel 11 analyseras framtidsutmaningar som är relaterade till konstinstitutioner och samtidskonstens utrymme i samhället. Detta görs också i kombination med intervjureresultat.

Vidare följer en diskussion kring samtidskonstutställningar som nätverk av aktörer. Diskussionen utgår från Bruno Latours *Actor-Network Theory* (ANT) tillsammans med Nicolas Bourriauds teori kring relationell estetik. Här är kuratorn central tillsammans med konsten, konstnären och utställningen som medium. Diskussionen återkopplar till resultat i denna studie. Diskussionen följs av en slutsats. Sist i uppsatsen presenteras vidare forskning.

6 Bakgrund

I detta avsnitt följer en längre bakgrund som innefattar en resumé av kuratorns historia. Kuratorns historia sammanfattas med hjälp av kuratorn Paul O'Neill. I avsnittet ingår också en kortfattad redogörelse om konstutställningar och biennaler.

6.1 Kuratorns historia- en resumé

Kurator är enligt den latinska definitionen (curare= ta hand om) en omhändertagare (Wallenstein 2000, s. 13). Kuratorn ansvarar för samlingen (om en sådan finns) eller för den konst som kuratorn har fått förtroende för att arbeta med för att förmedla till en publik. Idag är konstkurator en profession som kan inneha många olika roller. Primärt är dock att det är någon som sätter samman en utställning rent visuellt men som också ansvarar för att förmedla, både visuellt och i text vad det är utställningen ska uttrycka (Wallenstein 2000, s. 14). I denna undersökning diskuteras specifikt, kuratorn för konstutställningar. Det finns de kuratorer som endast arbetar med att producera en visuell plattform för ett konceptuellt tänkande som konsten förmedlas via (Acord 2009, s. 95). Här är det viktigt att poängtera att det finns de som kallas för intendent. Skillnaden mellan museiintendent och kurator ligger primärt i att museiintendantens yrkesroll är knuten till en institution medan kuratorn inte nödvändigtvis är det. Medan en kurator i dagens kontext uppfattas specifikt som den som formar utställningen har också intendenten dessa arbetsuppgifter. Dock arbetar en intendent också administrativt på museer (Nilsson 2000, s. 18-19).

I början av 2000-talet föreslog den brittiska konstkritikern David Sylvester att de viktigaste människorna i konstvärlden är kuratorerna och inte konstnären. Han kallade de för "The true brokers of the artworld" (Acord 2009, s. 15). Det som leder fram till detta uttalande börjar långt innan. Ca 1920-talet börjar kuratorns roll att utvecklas. Innan dess var kuratorn någon som primärt vårdade museers samlingar, en person som arbetade bakom kulisserna och inte i relation till publiken (O'Neill 2012, s. 1). Under tiden var det många som försökte ändra på den traditionella formen av utställningen. Konstnärer började protestera mot rollen som institutionerna antog sig, som en plats där konstverk skapades, förmedlades, mottogs och värderades (O'Neill 2012, s. 10).

Under perioden kritiserades också konstutställningen som en passiv plats. Denna kritik resulterar i att många stora konstnärer (Salvador Dali, Marcel Duchamp, El Lissitzky) överväger att förändra betraktarens roll, till mer deltagande i konstutställningen. I och med många konstnärers intresse för att kritisera konstens tidigare mening som en njutning för de rika, blev utställningen nu istället en plats för

deltagande. Man formar konstutställningar till mer interaktiva sådana. Det är under detta skifte som kuratorn deltar och formar det som kommer att bli den konceptuella konstutställningen. Fram till 1960-talet frodas nya platser för konsten att verka på där samarbetet mellan konstnär och kurator är avgörande (O'Neill 2012, s. 10-13).

Mellan 1960-2000 förändrades och utvecklades kuratorns roll på flera sätt. Under 1960-talet börjar kuratorns roll som självständig utställningsproducent där hen sammanfattar och kontextualiserar konst i en utställning att växa (O'Neill 2012, s. 1). Ett skifte sker under 1960-talet då alltfler kuratorer letar sig ut från museer och börjar arbeta mer självständigt. Synen på hur produktionen och förmedlingen av konst kunde se ut, förändrades allt mer (O'Neill 2012, s. 14). Tidigare hade fokus varit på konstverket och konstinstitutionerna. Nu börjar diskussioner cirkulera kring kuratorns handlag i en konstutställning och hur hen utvidgar gränserna för hur konst kan verka i relation, till skillnad från hur den tidigare hade representerats innanför museers väggar (O'Neill 2012, s. 14). Sent 1960-tal myntade den amerikanska kuratorn och konsthandlaren Seth Siegelaub termen "demystification" för att kunna fastställa de förändringar som skedde i produktionen av konstutställningar under tiden (O'Neill 2007, s. 13). Syftet var att avslöja och utvärdera inre kuratoriella strukturer i en konstutställning. Detta för att belysa det inflytande kuratorer hade i beslut kring vilka konstverk som ställdes ut på gallerierna och hur dessa producerades och förmedlades och därmed visa på den förändring som rådde (O'Neill 2012, s. 19).

Under 1960-talet började konstkritiken som riktades mot objektet, att förändras till en form av kuratoriell kritik. Blicken riktades utanför det som handlade om konstnären och konstobjektet och inkluderade det kuratoriella och den roll kuratorn spelar i en utställning (O'Neill 2007, s. 13). Detta förstår jag som att kritik utgör en del av historien. Kritik kan behandlas som ett verktyg för att förstå och peka ut viktiga och oviktiga händelser i historien.

Gränsen mellan konstnär och kurator blir diffus under 60-talet. Många inom konstvärlden arbetar gränsöverskridande och flera kuratorer var under tiden var med och skapade en kuratoriell historia (O'Neill 2012, s. 14). En som utmärker sig är till exempel Harald Szeemanns omtalade produktion från 1969 *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. Han är en av flera som formulerar utställningar utifrån fler perspektiv än estetik. Faktiskt, kan man se att det estetiska är frånvarande men innehållet blir allt mer närvarande. Utställningen blir ett konstverk som en konstnärligt utformad behållare för sitt innehåll (Flipovic 2014, s. 159). Därmed blir kuratorn en form av konstnär. Kuratorer och konstnärer arbetar parallellt i processen där utställningar blir gemensamma plattformar för konstnärlig kreativitet och som ett resultat av den (O'Neill 2012, s. 16). Konstnärer arbetade ofta också med att producera nya verk specifikt för de utställningar de arbetade med istället för att leverera redan färdiga verk utanför utställningens kontext (O'Neill 2012, s. 16).

6.2 Efter 1980-talet till idag

Vi förflyttar oss bort till 80-talet där gränserna mellan vad som är en kurator och konstnär blir allt mer suddig. Den "nya" formen av utställning där kuratorer samlar

olika konstnärer och olika verk för att förmedla ett budskap, blir likt ett *Gesamkunstwerk* (Det totala konstverket) (O'Neill 2012, s. 28). Innehållet består av, förutom de fysiska konstverken, utformade koncept där både konstnären och kuratorns praktik lyfts upp till ytan i utställningen (O'Neill 2012, s. 28). Utställningen blir i sin helhet det totala konstverket där utformningen av utställningen som koncept blir lika viktigt som dess innehåll. Ett nytt sätt att förmedla konst i konstutställningen växer fram och resulterar också i ett nytt meningskapande i utställningen som medium (O'Neill 2012, s. 28). Detta får också ett inflytande på de individuella verken (O'Neill 2012, s. 28).

Från en avmystifiering av kuratorns praktik på 1960-talet via kuratorns synliggörande under 80-talet landar vi i 90-talet som förblir kuratorns höjdpunkt i historien (O'Neill 2012, s. 38). Sammanfattningsvis kan vi säga att tiden mellan 1960-talet och 80-talet var tiden då kuratorer tänjde på gränser gällande den traditionella synen på konst och konstutställning. Förflyttningar ut från museer skedde i stor utsträckning och konstutställningar fick ett annat konceptuellt uttryck där kuratorn också tog på sig rollen som upphovsman.

Under 1990-talet blir kuratorns roll mindre ifrågasatt och mer självklar som "författare" bakom varje utställning (O'Neill 2012, s. 34). Det faktum att avmystifiera kuratorn har fått en ny innebörd under denna tid. Kuratorns roll blir signifikant och synligheten blir därför uppenbar (O'Neill 2012, s. 32). Det som tidigare innebar att försöka förstå kuratorns inverkan på konstmarknaden och i utformningen av utställningen, utvecklas nu till ett ifrågasättande av kuratorns överdrivna synlighet (O'Neill 2012, s. 34).

Många kuratorer som vi känner till idag blir under tiden kända som "super-kuratorer" inom konstvärlden. Dessa kuratorer är bland andra franska Nicolas Bourriaud och schweiziska Hans Ulrich Obrist (O'Neill 2012, s. 35). Vad jag har uppmärksammat, har båda inspirerat många senare kuratorer med sina tankar kring konst och innebörden av kuratering. Inte minst Bourriaud med sin teori kring relationell estetik.

1993 skrev den franska sociologen Pierre Bourdieu i boken *The Field of Cultural Production* att kuratorn adderar en kulturell mening och ett kulturellt värde till konsten och konstnären. Han tydligt understryker att det inte är producenten av konstobjektet i sig som etablerar kulturellt värde och en mening, utan alla de faktorer som är involverade i fältet. Vilka är många. Konstnären är inkluderad i dessa, men inte som ensam förmedlare (Bourdieu 1993, s. 261). Kuratorn kan addera kulturellt värde och mening till konsten men det finns, precis som Bourdieu påpekar, andra aktörer involverade i produktionen av ett meningskapande. Under 1990-talet nås kuratorns höjdpunkt. Det också en tid för ett större undersökande av den kuratoriella rollen. Författaren och kritikern Michael Brenson (2010) påpekar att kärnan i den samtida kuratorns profession är kreativitet och kommunikation:

...it was clear to me that the era of the curator has begun. The organizers of these exhibitions, as well as the other curators around the world who work across cultures and are able to think imaginatively about the points of compatibility and conflict among them, must be at once aestheticians, diplomats, economists, critics, historians, politicians, audience, developers, and promoters. They must be able to communicate not only with artists but also with community

leaders, business executives and heads of state...The new curator understands, and is able to articulate, the ability of art to touch and mobilize people and encourage debates about spirituality, creativity, identity, and the nation. The texture and tone of the curators voice the voices it welcomes or excludes, and the shape of the conversation it sets in motion are essential to the texture and perception of contemporary art.

(Michael Brenson 2010, s. 223)

Under 1990-talet uppstår en sammansmältning av roller mellan kurator och konstnär, då många konstnärer kuraterar sina egna utställningar. Detta har resulterat till fler reflektioner kring konstnärligt skapande och vem som bestämmer kring vad ett konstnärligt värde är, i produktionen av konstutställningar (O'Neill 2012, s. 87). Genom konstutställningar formas en värdering och ett urval av den faktiska konsten som ingår i utställningen. Därför är både konstnären och kuratorn med och skapar ett kulturellt värde (O'Neill 2012, s. 87-88). Kuratorer har medverkat i viktiga och utmärkande utställningar som har skrivits in i konsthistorien. Utställningar som Pontus Hulténs *SHE- A Cathedral* på Moderna museet 1966 med den franska konstnären Niki de Saint Phalle (O'Neill 2012, s. 13) eller franska kuratorn Nicolas Bourriauds *Traffic* som installerades 1996 i Bourdeux i Frankrike med 30 olika konstnärer däribland Vanessa Beecroft och Liam Gillick (Hoffmann 2014, s. 210). Hultén och Bourriaud är, för att bara nämna två av många som har influerat kuratorer, konstnärer och kritiker över hela världen. För två år sedan kuraterade italienska kuratorn Massimiliano Gioni Venedigbiennalen. Huvudtemat och titeln för biennalen var *Il Palazzo Enciclopedico* (Det encyklopediska palatset). Konceptet utgick från att presentera en form av kunskapsmuseum där världens kunskap skulle visas. Gionis kuratering av biennalen har blivit hyllad av både kritiker och publik. Konstutställningen har allt mer blivit ett instrument för experimenterande undersökningar och reflektioner kring politiska, kulturella och sociala värderingar (Hoffmann 2014, s. 12).

På det stora hela kan vi se en utveckling av kuratorernas roll från en yrkesgrupp som verkat osynlig på museet, gå igenom en dramatisk förändring under 1900-talet där den konstnärliga kuratorn skapar mening och utrymmen för olika konstformer. Kuratorn är idag en signifikant del av konstutställningar och kuratorns roll är idag mer svårbeskrivlig än någonsin. Hen är kritiker, författare, teoretiker och ledande förmedlare för den samtida konsten. Idag är kuratorns position som upphovsman och kreativ skapare mer eller mindre självklar i konstvärlden (O'Neill 2012, s. 34).

6.3 Om konstutställningen

Konstutställningar är platser där konst och människor möts (Altshuler 2013, s. 11) Louvren i Paris brukar lyftas fram som det första publika museet och därmed den första publika konstutställningen. Portarna öppnades för publiken 1793. Museers funktion blev under 1800-talet att underhålla överklassen. Museers visade under denna tid mängder av konst från privata samlingar som också innehöll andra föremål än konst (Abt 2011, s. 115). Hängningen av konsten under 1800-talet skiljer sig mycket från den vi kan se idag även om en del museer fortfarande gärna använder sig av 1800-talets sätt. Ett exempel är Skissernas museum i Lund. Där hänger delar av

samlingen mycket tätt och i sektioner på väggarna. På det modernistiska museet, är vi idag vana vid att se konsten hänga med mycket utrymme mellan verken (O'Doherty 1999, s. 25).

Tony Bennett (1995) skriver om museers utveckling. Han menar att fokus som riktats mot museets privata samlingar förflyttas till en etablering av museer som publika platser för besökare, en källa för kunskap och visuell tillfredställelse (Bennett 1995, s. 92). Idag har konstutställningar utvecklats till att vara publika platser där utställningen blir ett verktyg för att förmedla konsten genom olika kontexter. Istället för att vara en plats där kunskap primärt går att finna i objektet (Abt 2011, s. 132). Bennett menar att objektet, som i sammanhanget är konsten, framstår i museet som avpolitiserat och därmed en abstraktion av den verkliga världen (Bennett 1995, s. 92). Enligt antropologen Daniel Miller representerar materiella objekt inte enbart kulturell, politisk och andlig identitet. Han menar att de materiella föremål som möter oss i en utställning ger oss möjlighet att tolka den värld vi lever i utifrån olika perspektiv. De kan bidra till hur vi förhåller oss till vår värld och hur vi utvecklar vår plats i den (Miller 1994, s. 3). Detta förstår jag som att det i utställningar skapas samband mellan föremål och den sociala verkligheten, vilket i sin tur genererar kärnan i konstutställningen.

Med kuratorns förändrade profession utvecklas också utställningen till en plats för tolkning av konst och konsthistorien genom att kombinera olika konstnärskap och utveckla olika tolkningar kring hur konst kan verka i och utanför utställningen (Hooper-Greenhill 2000, s. 151).

Den brittiska museologen Eileen Hooper-Greenhill skriver om de post-moderna museerna som en utveckling av de modernistiska museerna. Hon menar att de modernistiska museerna enbart kommunicerar inom utställningen och att det är en envägs kommunikation som sker från utställningen till besökaren (Hooper-Greenhill 2000, s. 151-152). Det post-moderna museet, som Hooper-Greenhill beskriver det, förhåller sig till en dialog mellan museum och besökare och kommunicerar också i andra forum utanför den faktiska utställningen (Hooper-Greenhill 2000, s. 152). Det vi kan fastställa är att utställningar fortfarande utgör en grundläggande del av konstmuseets verksamhet för kuratorn. Det är i utställningar som kuratorer skapar, förvaltar och förmedlar ett meningsskapande. Hooper-Greenhill poängterar att museer generellt har förhållit sig till museets egen samling där man förmedlar konsten utifrån ett akademiskt fält som det konsthistoriska. Hon menar dock att konstutställningar har utvecklats till mer experimenterande platser där nya tankar kring vad ett meningsskapande är, och hur konst kan verka i, relation undersöks allt mer (Hooper-Greenhill 2000, s. 125). Paula Marincola (2006) skriver om konstutställningar som platser där konstens mening och relation till världen konstant förändras. Hon menar att utställningar erbjuder människor njutning och kunskap (Marincola 2006, s. 9).

Kuratorn Bruce W. Ferguson (1996) skriver om utställningar som medium där institutioner och kuratorer förmedlar berättelser om institutionen med konsten som verktyg. Han menar att utställningar är offentliga representationer av institutioner (W. Ferguson 1996, s. 175).

6.4 Några ord om Biennalen

Konstutställningar arrangeras idag på platser utanför museer. Biennalen är en sådan plats, och som jag ser det, kanske ett av de främsta exempel på en vändpunkt i konstutställningens historia. Biennaler är en experimenterande plats för kuratorn att verka på (Hoffmann 2014, s. 15). Man kan se på biennaler som ett forum där den samtida konstkuratorn visar upp sin kunskap och kreativitet. Från att kuratera mer eller mindre varit en underordnad disciplin till konsthistoria har den formats till att bli ett självständigt verksamhetsfält (Hoffmann 2014, s. 11). Biennalen kan historiskt ses som det absoluta exemplet på hur kuratorn etablerar sig självständigt utanför institutionen (Hoffmann 2014, s. 119). Ordet biennial betyder ”vartannat år” och refererar till en vidsträckt plats för olika former av utställningsprojekt. Första biennalen som formades var Venedig biennalen år 1895 men det var inte förrän 1951 då biennalen i Sao Paulo uppfördes som ordet återigen användes i sitt sammanhang. Biennaler idag är världsomfattande och finns i Moskva, Bucharest, Berlin och Liverpool för att nämna några (Filipovic, Van Hal & Øvstebø 2010, s. 13-14). Göteborg anslöt sig till skaran 2001 under namnet *Göteborg International Biennial for Contemporary Art*.

Biennaler är internationella mötesplatser för konst och publik. Till skillnad från traditionella konstutställningar på museer, är de platser för kuratorer att arbeta mer experimentellt (Hoffmann 2014, s. 119). Biennalen är associerad till en storskalig internationell manifestation av samtidskonst inkluderande alla former av konstnärlig representation (Filipovic, Van Hal & Øvstebø 2010, s. 14). De har förutsättningen att befinna sig utanför museets institutionella väggar. Detta genererar en nytänkande bild av konstutställningar som sådana där man kan undersöka och experimentera med etablerade tankar kring vad konst är och hur den kan verka utifrån sina egna förutsättningar (Hoffmann 2014, s. 119).

Konstutställningen som medium tillför ytterligare ett lager av meningsskapande både för de individuella verken inom utställningen men också genom att kuratorn formar en plats för konsten att kommunicera på. I bästa mån tillhandahåller kuratorn de kuratoriella tankarna som genererar nya samband och relationer.

7 En museologisk kontext

I detta avsnitt kommer jag att redogöra för en museologisk kontext kring konstupställningar, konsten och förhållandet till konsthistorien. Avsnittet kommer att ta avstamp i Peter Vergos (1989) *The New Museology* och Stefan Bohmans (1997) resonemang kring museivetenskap och presentera konstens förutsättningar och värde på museum.

7.1 Vad är museologi?

Museologi beskrivs av Peter Vergo (1989) som studiet av museet, dess historia, underliggande filosofi. Han inkluderar också de olika sätt på vilka museum har etablerats och utvecklats utifrån dess politiska och sociala förhållanden. Museologi som disciplin är relativt ung (Vergo 1989, s. 1). Vergo skriver om den ”nya” museologin, till skillnad från den gamla, fokuserar i högre grad kring syftet med museum överlag. Med det menar Vergo att den gamla museologin främst diskuterar administrationen av museet, deras metoder och tekniker för att konservera föremål, dess finansiella framgång och dess godkännande av samhället (Vergo 1989, s. 1-3). Vidare skriver Vergo att det måste ske en förändring i synen på rollen museer har i vårt samhälle och på att mäta museers framgång i pengar och besökarantal. Dessa faktorer måste vi lägga bakom oss för att etablera syftet med museets funktion (Vergo 1989, s. 3-4). Detta är något som jag återkommer till och fördjupar i analysen och kapitlet *Samtiden och Framtiden- samtidskonstens utrymme och värde*.

Stefan Bohman (1997) skriver om museivetenskapens betydelse. Är museivetenskap museologi? Ja, men för att förtydliga, så använder Bohman termen museivetenskap istället för museologi. Han definierar det som:

...ett generellt kunskapsområde och verksamhetsfält som undersöker föreställningar om samtiden och hur dessa föreställningar står i relation till uppfattningar om det förflutna. Museivetenskap undersöker också de olika samhälleliga institutioner som skapats och fortlöpande skapas som en följd av dessa föreställningar.

(Bohman 1997, s. 11)

Lite annorlunda från Vergo, talar Bohman om museivetenskap som läran om vår samtid och vårt förflutna. Han tillägger också, ”Museivetenskap kan alltså definieras som kunskapen om samhällets urval, bevarande, förmedlande och användning av historia, natur- och kulturarv.” (Bohman 1997, s. 11) Detta förstår jag som att Bohman i större utsträckning talar om det innehåll som museer förvaltar, det han benämner som kulturarv, medan Vergo i större utsträckning skriver om museet som medium. Bohman understryker den makt som museer haft och har genom att förvalta och skapa kulturarv. Han menar att,

det museer väljer att bevara ur vår historia påverkar dels vår samtida uppfattning kring vår historia men också vår uppfattning kring vad som är av värde. Detta leder automatiskt till att det som inte väljs ut att visas upp på museet blir någonting ointressant och oviktigt (Bohman 1997, s. 9). Detta är egentligen logiskt men nödvändigt att påpeka när man talar om kärnan i museers inverkan på historien. Museers samlande och bevarande av kulturarv är traditionellt museers primära fokus (Altshuler 2005, s. 1). I diskussionen som råder gällande museer och samtidskonst, förflyttas fokus nästintill helt till utmaningarna som finns i utställningen och i uppvisandet av objekt (Barker 1999, s. 13-14). När det kommer till museers insamlande och bevarande av samtidskonst innefattas många utmaningar som relaterar till den traditionella synen på konstmuseer men också till att den samtida konsten har förändrat konstens karaktäristiska drag. Vidare finns många praktiska utmaningar gällande hur man ska behandla en konstform i förändring (Altshuler 2005, s. 1-2).

Bohman (1997) och många andra (Hooper-Greenhill 2000; Altshuler (red.) 2005; Barker 1999) inom de konsthistoriska och museologiska fälten, skriver om de utmaningar museer har. Det grundar sig i ett etiskt ansvar för vad som bevaras, eftersom man bidrar till att skapa historia. Man vill inte reproducera en struktur som kan vara diskriminerande eller inte representerar historien på ett sätt som är relevant för den breda massan (Palmqvist & Bohman (red.) 1997; Altshuler 2005). Inom begreppet kulturarv inkluderas allt från muntliga minnen till det som är primärt i denna studie, konsten (Bohman 1997, s. 11).

Grunden i museiverksamheten handlar om att bevara historia och göra den synlig och begriplig för allmänheten (Vergo 1989; Bohman 1997). Historien förändras i vår samtid och samtiden får utrymme på museum. Detta innebär att samtiden måste omhändertas och göras synlig och begriplig för allmänheten. Detta är en del av det museologiska fältet som sällan diskuteras. Hur hanterar vi samtidens kultur på museet? Generellt är museologi förknippad med förvaltandet och bevarandet av historia och inte av samtiden (Silvén-Garnert 1997, s. 20). Därför behövs nya tillvägagångssätt när det gäller arbetet med de samtida föremålen. Detta är något som problematiseras av Bruce Altshuler i boken *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*.

Altshuler menar att problematiken ligger i bland annat det konsthistoriska värdet av konsten. Det vill säga att de konstverk som förs in på museet legitimeras som objekt som skapar den framtida konsthistorien. Det menar Altshuler inte är något annat än en gissning kring vad som kommer att anses vara viktig konst i framtiden. På samma sätt är konstmarknaden avgörande. Den samtida konsten som värderas högst är också den konst som räknas bli viktiga verk i konsthistorien. Altshuler påpekar att, förutom ovanstående problem finns också en problematik kring den estetiska bedömningen av ny konst. Museers urval i deras samlingar är bekräftade av ett konsthistoriskt berättande vilket också speglar sig i besökarnas uppfattning om museers innehåll och vad som är bra konst. När den nya konsten inte befinner sig i en etablerad konsthistoria blir det svårt att förmedla och legitimera den som konst av värde (Altshuler 2005, s. 1-2). Värdering och legitimering av samtidskonst är något jag kommer att gå djupare in på i analysavsnittet *Samtiden och Framtiden- samtidskonstens utrymme och värde*. En annan fråga som väcks rörande samlande av samtidskonst på museer är: "Hur nytt är det nya?" Mitt svar är: Det nya i museisamlingar har färdats för att nå sin slutgiltiga plats i samlingen. Det nya på museer, om vi talar om ny samtidskonst och inte bara ett tillskott till samlingen, har haft en väg innan den slutdestination som museet utgör. Konstverket har antagligen befunnit sig på gallerier, temporära utställningar, biennaler etc. innan det köps upp av ett museum.

Konstverket är inte nytt i den meningen utan har redan blivit en del av konsthistorien innan det når museets samling. Det som museet kan avgöra är hur avgörande konstverket kommer att bli i konsthistorien, genom hur museet väljer att förvalta konsten.

Konsthistorien befinner sig till stor del inom museet och därför också inom den museologiska disciplinen. Samtidigt finns ett komplext förhållande mellan museum objekt och liknande objekt utanför museer. Objekt (även andra än konstföremål) som får en plats på museum är precis som den amerikanska konsthistorikern Donald Preziosi uttrycker det, "...not simply transported but transformed." (Preziosi 2011, s. 50) Konstmuseum är inte bara en plats för upplevelser där man som besökare kan njuta av konsthistoriens estetiska drag utan också en plats där en social delaktighet äger rum oavsett intention (Preziosi 2011, s. 50). Preziosi menar att museet snarare är heterotopisk än utopisk. Han syftar till att museer är fysiska platser där konsten fungerar i sociala konstruktioner. Här är konsten i sig överklig genom att vara imiterande men den är också verklig i och med att den formar hur vi upplever vår verklighet (Preziosi 2011, s. 52-54). Dessa filosofiska tankar som härstammar från den franska filosofen Michel Foucault, är betydelsefulla för hur vi upplever och interagerar tillsammans med andra och med konsten på museet. Det som Foucault benämner som heterotopia kan i sammanhanget vara museet som i sig är en verklig plats som menar att innehålla objekt som återskapar en kontext som egentligen inte existerar utanför museet (Foucault 1997, s. 335).

8 Konstutställningen och den rumsliga betydelsen

I det första avsnittet analyserar jag, med hjälp av de intervjuade kuratorerna, den samtida utställningen och den rumsliga betydelsen. För att kunna förmedla en tydlig förbindelse till en utställningsmiljö har jag gjort en observation av en utställning på Louisiana Museum of Modern Art i Humlebaek. Utställningen är en temporär sådan och visar foto och videoinstallation av den irländska konstnären Richard Mosse.

8.1 Samtidskonstutställningen

Det är ett undersökande av den världen vi lever i, mer är någon slags undersökning av något inomkonstnärligt uttryck, någon färg eller form. Det är inte objektet och mediet utan hela tiden dessa relationer till den värld som vi lever i. Och det handlar om många och olika former av lager.

(Kurator1)

Mary Anne Staniszewski menar att utställningar i historien har varit, och förblir den mest gynnsamma formen att presentera konst på. Att visa upp objekt är kärnan i utställningen. Den västerländska konsthistorien har dock glömt bort att räkna in de funktioner kuratorn har i en utställning (Staniszewski 1998, s. xix). Det är i utställningen som objekten ges utrymme. Den rymmer inte bara objekt utan de människor som besöker den och de professioner som arbetar med den. Alla de som träder in på denna specifika plats deltar i en social interaktion. Utställningen kan alstra samtal som väcker nya tankar och idéer som är utmärkande för just denna form av social plats och kan sammanfattas som:

Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions—especially exhibitions of contemporary art—establish and administer the cultural meanings of art.

(Greenberg, W. Ferguson & Nairne 1996, s. 2)

Utställningsrummet, förutom att det är tilldelat konsten, har en primär roll i kurtorns arbete. Den så kallade ”vita kuben” är generellt förknippad med det moderna konstmuseet. Det modernistiska sättet att använda rummet på i en konstutställning är genom att placera verken på stora vita väggar med gott om utrymme mellan verken. Rör det sig om skulptur, är de mer eller mindre alltid placerade mitt i rummen och tillges ett generöst utrymme (O’Doherty 1999, s. 25).

Konstutställningsrummet är generellt associerat till museet men förknippas också med konsthallen. Boris Groys menar att samtidskonsten är beroende av installationen

av konstutställningen för att legitimeras som konst och att det grundläggande i konst idag inte är objektet i sig utan konstillationen som innefattar konsten (Groys: 2008, s. 94). Han menar att installationen ofta förnekas statusen i att vara konst och att detta beror på frågan kring vad installationen som medium egentligen har för funktion (Groys 2008, s. 94). Groys påpekar vidare att installationen är i sig själv en materiell plats. Den är rumslig och innefattar materiella objekt från vår gemensamma värld. Installationen ”inhyser” allt det som annars hade befunnit sig åtskilt och smärre synligt (Groys: 2008, s. 95). Detta förstår jag som att, det som skiljer utställningsrummet från andra former av rum är dess förmåga att kunna förändra tings betydelse och uttryck. Det gör utställningsrummet i sig, i sin fysiska form till en central meningsbärare.

Judith Rugg skriver i *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* om hur utställningen tilldelas en allt större roll som en ”kritisk undersökning”. Utställningen, oavsett form, är ideologisk och producerar både smala och breda former av kommunikation (Rugg 2007, s. 9). Den temporära konstutställningen är platsen för spridningen och uppfattningen om konst genom att vara den primära agenten för debatt och kritik i konstvärlden (O’Neill 2007, s. 14). De val och samband som ligger till grund för konstutställningar, är kuratorns visualisering oavsett om kuratorn är konstnären för verken eller ”bara” kurator. Kuratorn är inte längre bara en producent utan en meningsskapare som formar och kontextualiserar konstnärligt uttryck (Acord 2009, s. 16). Kanske idag mer än någonsin.

Det finns delade meningar kring hur mycket plats en kurator ska ta och hur mycket av det konstnärliga hen tilldelar sig i utställningen. Enligt Kurator 2, som är en av de kuratorer som har blivit intervjuad för denna studie, är kuratorn konstnärligt ansvarig för en utställningsproduktion (Kurator2). Även om behovet av att identifiera sig som konstnär inte finns där menar Kurator 2 att det i allra högsta grad handlar om att skapa, i den meningen att man skapar någonting nytt av redan befintliga element (Kurator2). ”Speciellt om vi talar om en grupputställning där objekt ska sammanställas i en kontext. Det spelar jättestor roll vilka val man gör som kurator för resultatet och vilka känslor som man vill väcka.” (Kurator2)

Under mina intervjuer har jag uppfattat att det finns en tydlig gräns där man som kurator inte tar sig an rollen som konstnär. Samtidigt påpekar flera av de kuratorer jag intervjuat att kuratorn har en roll som konstnärlig förmedlare. Vad är skillnaden? Kurator 3 beskriver det som att:

Kuratorn är förmedlaren mellan institutionen och konstnären och att ta på sig rollen som konstnär i en utställningsproduktion kan bli överflödigt och uppfattas som lite förbjudet då man som kurator har mycket utrymme och möjligheter och därmed inte behöver träda in i konstnärens kreativa utrymme.

(Kurator3)

Om vi ser på utställningar som kuratorns kreativa utrymme så har utställningar som fysiska platser förändrats rent konceptuellt (Smith 2012, s. 58). Samtidskonsten har tagit nya uttryck (Acord 2009, s. 11). Som jag förstår det kräver samtidskonsten en annan form av kommunikation än den som använts för att förmedla tidigare konstformer. Samtidskonsten fungerar inte i en tyst dialog mellan betraktaren och det

enskilda konstverket där meningen i konsten plötsligt uppenbarar sig om du betraktar länge nog. Med det menar jag inte att samtidskonsten inte kräver vår tid. Kanske kräver den vår tid mer än någonsin. Är vi beredda att ge den det? Är det kuratorns uppgift att skapa miljön för samtidskonsten? En miljö där den får visas upp utifrån sina bästa sidor och fånga vårt intresse tillräckligt länge för att vi ska stanna och ge av vår tid? Kurator 1 menar att detta är en av kuratorns viktigaste uppgift och ansvar:

Jag känner personligen att man som kurator har ett väldigt stort ansvar, men det ska skötas på ett elegant sätt där man inte skriver någon på näsan och där man inte tvingar in verk i en läsning men där man kan antyda och visa på möjliga sätt att närma sig utställningen. Konstnärens individuella röst är väldigt viktig. Det handlar om balans. Det handlar om att göra materialet tillgängligt inte bara för de som är välutbildade och insatta.

(Kurator1)

Kurator 4 instämmer med kurator 1 men tillägger också vikten av transparens som ett av kuratorns huvudsakliga ansvar:

There is no point in curating a beautiful show that nobody can access, that nobody can understand. You are not curating for yourself. You are producing a show for others. It has to be very clear why you have made the curtain choices, what you are trying to say and why you are saying it? And why people should listen to you. The selection that has been made has to be transparent. As a curator you are introducing a kind of subjectivity to it as your own, or your organisations. That has to be clear for the audience to understand. It has to be communicated.

(Kurator4)

De intervjuade kuratorerna i denna studie är alla överens om att det är signifikant att producera utställningar som publiken kan ta till sig. Dock finns det andra avgörande delar i utställningen som är viktiga:

Det är viktigt att dels göra konstnären och konstnärens praktik rättvisa, att visa konsten på det sätt som konstnären vill att det ska visas. Men det är också viktigt för mig att visa en utställning som jag själv verkligen tror på och genuint tycker om.

(Kurator2)

Karina Ericsson Wärn skriver att, av de olika element valda av kuratorn, vävs en ny berättelse ihop. ”Kuratorn kan förhålliga, förhöja, fördöma, förringa, förkasta, förenkla, förföra, förgöra, förstöra, förstora, förminska, förtränga, förtrycka...” (Wärn 2000, s. 110). Konstutställningar är i slutändan formade för en publik att uppleva. Men man vill inte förgöra, fördöma eller förtränga. Man vill förföra, förhöja och i viss mån också förenkla, precis som kurator 1 påpekar så är:

...samtidskonsten ofta väldigt komplicerad och det blir kuratorns roll att faktiskt vara den som kan hjälpa till. Som en ledsagare, inte som lärare. Kuratorn kan tillsammans med konstnären lite mer än besökaren. Kuratorn vet ju framförallt varför hon eller han satt ihop utställningen.

(Kurator1)

Man vill öppna upp och hjälpa till att förmedla det som konstnären vill belysa och uttrycka i konsten. Kurator 1 menar att:

”Det handlar om att kunna skapa en slags nycklar som då inte är nycklar som magiskt ska öppna någon port utan nycklar som snarare ska öppna upp för att ställa de viktiga frågorna. Nya sätt att se på verken och tillvaron.”

(Kurator1)

Att kuratera en konstutställning med samtidskonst är uppenbart komplext. Speciellt om målet är att besökarna ska uppleva något meningsfullt. Även om samtidskonsten kan ha ett svårgenomträngligt skal, har den också ett mod och ett visuellt språk som får oss att reflektera över vår värld. Detta måste vara anledningen till att samtidskonsten, trots komplexiteten i dess form fortsätter att egga passionen och angelägenheten hos så många kuratorer.

8.2 Den rumsliga betydelsen

Hur stark är den rumsliga betydelsen, och vad betyder den i en samtida konstutställning och som kuratoriell plats?

Rummet är en tydlig aktör i sammanhanget. Rummet är en av byggstenarna i en konstutställning och rummet har tydliga funktioner men funktioner som är föränderliga. Rummen har funktionen att innehålla konsten men de kan också ses som att de fysiskt samlar och separerar konsten (Buren 1999, s. 316). Rummet har också praktiska funktioner för att det ska fungera som ett arkitektoniskt rum. Rummet har en dörr, ibland fönster och dessa ”hål” i rummet kan verka distraherande i en utställningsmiljö. De kan distrahera genom att fysiskt vara i vägen. De kan också verka distraherande genom att synliggöra det som händer utanför som i sin tur kan påverka det som händer innanför (Buren 1999, s. 18). Dessa ”hål” i arkitekturen kan dock ta sig en annan vändning och bli en del av konsten.

Den brittiska konstnären Liam Gillick utnyttjar rummets ingång istället för att behandla denna som distraherande. I hans installation på Venedigbiennalen 2009 förtydligar han symboliken i huvudingången till den tyska paviljongen genom att hänga stripor av färgade plastband i öppningen, likt ett draperi. Samtidigt får han entrén att verka mindre monumental.

Nog om hål. Enligt Kurator 1 är den rumsliga betydelsen helt avgörande för utställningen och kommunikationen i denna:

För mig är det besökaren som står i centrum. Den rumsliga aspekten är därför helt central. Hur organiserar jag rummet, hur skapar vi en meningsfull berättelse i detta rum? Hur rör vi oss? Hur kommunicerar vi de centrala tankarna? Är det så att verken talar för sig själva helt och hållet? Vilket de sällan gör, framförallt inte inom samtidskonsten.

(Kurator1)

Den rumsliga miljön baseras delvis på det fysiska rummet, väggarna, taken, ”hålen” och formen i sig. Primärt handlar det om innehållet och förståelsen av konst i ett rum. Ser vi på rummet i sin arkitektoniska form har den, som tidigare nämnt, praktiska funktioner. Utgår vi däremot från att rummet ska bli en del av en utställning handlar

det enligt Kurator 1 om: ”Hur skapar vi en meningsfull berättelse i detta rum?” (Kurator1) Kurator 2 talar om att arbeta med rummet i modell för att visualisera svaren på den fråga som kurator 1 ställer:

Genom att analysera rummet och se över samband mellan de objekt som ska in i rummet är chansen att det slutgiltiga resultatet blir desto bättre. Det är inte bara det visuella utan det blir en tankeprocess som får mig att tänka kring hur jag placerar verk och hur de då talar med varandra i rummet. Innehållsmässigt blir det en process.

(Kurator2)

Det handlar inte om att bara gå på en känsla. Det handlar om att:

Man måste kunna veta och ha ett intresse för hur verken verkar i ett rum. Saker kan ta död på varandra i ett rum om man inte har ett sinne för placering. Man kan träna till en viss del men man kan inte alltid träna upp en visuell förmåga. Vad den kommer ifrån det vet jag inte men det går inte alltid att träna upp. Dock är de även här viktigt att tillägga att det inte finns rätt eller fel men det finns saker som fungerar bättre och saker som fungerar sämre och saker som besökare reagerar på i ett rum.

(Kurator1)

Likt Kurator 2, beskriver också Kurator 5 ett förarbete i modell. Hen påpekar däremot att det alltid ser annorlunda ut i utställningsrummet och att man därför som kurator måste vara flexibel nog att klarar av att göra ändringar i sista minuten (Kurator5).

Märit Simonsson skriver i sin avhandling, som behandlar den rumsliga betydelsen, att upplevelsen regleras av en balans i utställningen (Simonsson 2014, s. 159). Detta kan kännas något självklart men kärnan i hennes argument bygger på ett möjligt missförstånd kring vad som faktiskt påverkar upplevelsen på museet. Hon menar att balansen uppenbarar sig när två faktorer väger jämnt, det informativa och det rumsliga (Simonsson 2014, s. 159). Är det för lite information kan det förvirra och fokus tenderar att läggas på att försöka analysera och skapa en förståelse av det man ser i utställningen. Är de rumsliga aspekterna svaga, som att man till exempel tappar bort sig i utställningen och rummet inte har en tydlig disposition, kan även detta skapa förvirring. Simonsson skriver också att för stor fokus på den rumsliga designen i utställningen kan upplevas som överväldigande om den tar uppmärksamheten från själva utställningen och de föremål som finns där (Simonsson 2014, s. 159). Ett exempel på det kan vara att formgivningen i utställningen består av färger som inte samspelar med objekten, rent visuellt. För att komma till kärnan understryker Simonsson att det, inom den museologiska disciplinen är allmänt känt att utställningar är sammanställda av kuratorer och producenter på museer. Den rumsliga miljön i utställningen tillsammans med valen i hur objekt visas upp i relation till varandra är en del av professionernas grundläggande uppgifter. Dessa val är gjorda utifrån deras intentioner om vad utställningen ska förmedla och detta är något som inte får glömmas eller förbises i kontexten (Simonsson 2014, s. 161).

Genom att konstatera att det finns aspekter som påverkar uttrycket och meningsskapandet i en utställning negativt, blir det naturligt att ställa frågan: Vad är det som utgör en *bra utställning*? Den amerikanska kuratorn Mary Jane Jacob skriver ”As curators we make exhibitions as space for experience.” (Jacob 2006, s. 141)

Jacob menar att det handlar om att göra utrymme för konsten och att inte begränsa upplevelsen genom att rama in denna i en etablerad idé kring hur konst ska upplevas (Jacob 2006, s. 136). Problemet, som Jacob ser det, är att vi redan är invanda med att bli "påtvungade" en känsla eller en uppfattning i konstutställningar vilket skapar en osäkerhet att bli tilldelad friheten att som besökare uppleva själv (Jacob 2006, s. 140). Är begränsningar hot mot utställningen som visuellt medel att förmedla konst via? Det behövs fler platser i samhället där man som besökare kreativt kan uppleva, utan gränser, skriver Jacob (Jacob 2006, s. 141).

Det fysiska utrymmet som konsten befinner sig i påverkar det meningsskapande som äger rum i utställningen. Rumsliga faktorer har inverkan på hur konsten upplevs. Det är dock inte bara rummet i sin fysiska form som avgör, utan hur kuratorn väljer att placera objekt i rummet. Precis som Kurator 1 påpekar så finns det inga rätt och fel men det är viktigt att kuratorn har som utgångspunkt att göra konsten rättvisa i rummet och inte begränsa upplevelsen.

8.3 Balans och observation

Om vi återvänder till Simonssons (2014) undersökning kring avgörandet av en balans i en utställning, kan vi titta på ett exempel av en utställning, som i min mening, uppfyller en tydlig balans. På Louisiana museum of modern art i Humlebaek finns, för tillfället utställningen *The Enclave* av den irländska konceptuella dokumentärfotografen Richard Mosse. Utställningen består av film och fotomaterial dokumenterat i Kongo. Mosse bidrog till den irländska paviljongen på Venedigbiennalen 2013 med sin videoinstallation. Det är viktigt att uppmärksamma tekniken konstnären har använt sig av i de foton och videor som utställningen omfattar. Min studie involverar inte en djupanalys av konstverk i sig men *tekniken* är avgörande för den rumsliga upplevelsen.

Mosses fotografier är strålande rosa. Mosse använder sig av en 16mm film som primärt har använts som övervakning av militären. Kodak Aerochrome, som filmen heter, registrerar det infraröda ljus som reflekteras av klorofyllet i gröna växter och transformerar den naturliga växtens gröna färg till chockrosa (The Enclave 2015). Effekten blir slående vacker samtidigt som den belyser tragedin i Kongo som glömts bort. Utställningen består av två delar som är placerade i museets västra flygel. Det första rummet är halvt inglasat från resten av museet och består av ett urval av Mosses fotografier från Kongo.

Rummet är förhållandevis rektangulärt. Man ser innehållet i rummet, även när man står utanför själva utställningsrummet. Detta gör att utställningen, i en abstrakt mening också befinner sig utanför själva utställningsrummet. Det delvis inglasade rummet förmedlar en inbjudande känsla. Det första man möts av när man träder in i rummet är två stora fotografier av öppna landskap som direkt skapar en relation till besökaren och fångar uppmärksamheten genom dess storlek, dess klara färg och position i rummet.

Verken är tematiskt placerade i rummet med en tydlig riktning som skapar en relation mellan verken. Placeringen av verken är genomtänkt i både storlek, form och tema. Dessa faktorer skapar tillsammans en tydlig relation mellan verken. Valet i placeringen av verk tillför ytterligare en nivå av mening i utställningen. Tillsammans med en koncis väggtext på danska och engelska skapas balansen i rummet. Balansen blir uppenbar både visuellt och informativt. Det finns en rofylld känsla i rummet oberoende av kontexten i verken. Belysningen är dämpad i hela rummet. Verken är direkt upplysta av spotlights. Den harmoniska och balanserade rumsliga miljön blir en kontrast mot videoinstallationen som väntar i rum nummer två.

Kuratoren har i rum två skalat ner hela dess fysiska visuella attribut genom att mörklägga det helt och färglägga rummet svart. Det finns inget ljus här förutom det ljus som sipprar in från ingången och ljuset som uppstår från de sex projekterade skärmarna. Projektionerna spelas upp i en osammanhängande berättelse som består av ett växelspel av emotionella och sensoriskt laddade bilder.

Det fysiska rummet blir osynligt men skärmarna i mitten styr rummets komposition. Rummet har en kvadratisk form. På motsatta sidor finns två skärmar. I mitten av rummet finns resterande fyra skärmar samlade i en något vinklad kvadrat. Jag tänker mig att den är vinklad för att man ska kunna se in i den från många olika håll. Alla skärmar hänger från taket och skapar en tyngdlöshet i sin fysiska form. Genom att placera videorna på detta sätt "bäddas" man in i installationen och det sociala beteendet i rummet blir utmärkande. Beträkarna i rummet blir betraktare på mer än ett sätt. De blir betraktare av de estetsikt tilltalande bilderna men de blir också betraktare av varandra. Samtidigt blir man medveten över sin egen betraktning, i den meningen att man tvingas att reflektera över det man ser på.

Man kan röra sig mellan de hängande skärmarna i rummet men besökarna väljer istället att vara stilla, sittande och liggande på golvet, längs med väggarna och mitt i rummet. Det uppstår en närhet mellan besökarna och det finns en tyst överenskommelse kring ljudvolymen hos besökarna. Videorna spelas upp samtidigt men ibland också separat om två eller fyra. Ljudet i kombination med bilderna höjer känslan av oro och rädsla i berättelsen som förmedlas i installationen. Ljudet får, om inte ännu mer, ett extra stort utrymme till följd av besökarnas väldigt lågmälda uttryck.

Den rumsliga betydelsen här sträcker sig långt utanför det fysiska rummet och det är inte bara den kuraterade konsten som skapar den rumsliga betydelsen. Besökarna är i detta specifika fall helt avgörande för den. De är delaktiga i att skapa mening i utställningen.

Konsten i utställningen är i sin visuella form inte obekant för besökarens ögon. Skillnaden gentemot annan samtidskonst med liknande innehåll, är att den är mer lätthanterlig på grund av sin uttrycksfulla visualitet. Kuratorn arbetar i denna utställning med enkla medel för att belysa innehållet i verken. Detta är framträdande i rummet. Det är viktigt att uppmärksamma att de enkla medel som är använda här, är beroende av en uppfattning kring vad som skapar balans. Utställningen hade otvivelaktigt inte fått samma uttryck om den, låt oss säga, hade sammanställts

kronologiskt eller om rummet med videoinstallationen hade varit upplyst och det hade funnits utmärkande sittplatser.

En tydlig skillnad som alla intervjuade kuratorer gör är den mellan att kuratera en gruppställning där flera konstnärer deltar och en utställning som representerar en konstnär. Kurator 2 beskriver skillnaden mellan att arbeta med en gruppställning och med enskilda konstnärer genom att förklara kuratorns föränderliga roll. ”Är det en gruppställning är det ofta att man som kurator har en roll där man arbetar fram en tematik som man tycker är intressant.” (Kurator2) Vidare påpekar Kurator 1 att:

Man måste låta de individuella beståndsdelarna ha sin egen historia där vi inte ignorerar deras historia. Utan där vi lyckas sätta samman en historia om dessa objekt i en ny kontext där man visar på nya relationer. Ju fler konstnärer som ingår, ju färre verk och desto lättare är det nog att acceptera att det finns en kontext kring utställningen.

(Kurator1)

Det finns en del av kuratorns arbete som handlar om kommunikation och dialog där kuratorn är en ledsagare i processen. En annan del i kuratorns arbete är kuratorns kreativitet i sammanförandet av konstverk i en utställning. I det senare fallet, handlar det om att kunna skapa relationer mellan verken i en meningsfull kontext. ”För att en utställning ska bli bra ska man kunna uppleva att det faktiskt finns relationer som stämmer.” (Kurator1) Som jag har förstått det, utifrån intervjuerna, så verkar det finnas en mycket tydlig regel kring ansvaret att var ärlig och respektfull gentemot konstnär och konstverk, som kurator. Här handlar det om att göra båda rättvisa. Man vill hitta de samband mellan konstverken som alstrar en mening. Gärna på fler än ett plan. Kurator 2 menar att:

Om det är verk som stärker varandra och man tycker att det kan ske något i att visa de tillsammans, är det bra att lyfta fram det. Man kanske har sett vissa verk som har en gemensam nämnare som belyser vissa frågeställningar och man tycker att de verken stärker varandra. Att det sker någonting när vi visar dem tillsammans. Då blir mitt ansvar både att försöka sätta ord på det gemensamma och varför det är intressant att lyfta fram. Men också att hitta rätt sätt att visa de olika delarna på ett sätt som gör att varje del kommer till sin rätt men att helheten blir någonting tredje.

(Kurator2)

Vidare nämner Kurator 2 också att:

Är konstnären eller konstnärerna närvarande blir kuratorn en form av en ledsagare. Kuratorsrollen är mer inlyssnande och följer konstnärens intentioner och försöker möjliggöra dem. Men man blir också ett kreativt bollplank och ska finnas där för att ge råd och alternativa tankar.

(Kurator2)

Relationen och dialogen mellan kurator och konstnär beskriver Kurator 1 som:

...avgörande för ett lyckat resultat och ett långvarigt samarbete. Alla framgångsrika samarbeten tror jag handlar om ett förtroende. Ett förtroende som byggs upp över tid under loppet. Det är en förutsättning för att det ska bli framgångsrikt.

(Kurator1)

Den australienska konsthistorikern Terry Smith påpekar att utställningen som medium är en tydlig form av retoriskt verktyg som är fullt av komplexa delar (Smith 2012, s. 49). Han menar att utställningen är en iscensättning, formad av dialoger som genererar ett meningsskapande genom relationer som ryms i utställningen (Smith 2012, s. 49).

Jag ställde den danska samtidskonstnären Brian Ravnholt Jepsen frågan: Vem skapar utrymmet för konsten i utställningen? Nedan följer hans svar:

It depends on how you define the term 'space'. If the term is treated by the manners of an artist then the space is the place or the perimeter inside of which the complete scenario of a given show is treated in its full extension. You can say that the artist treats the space as the end-result of a working progress that operates with a beginning and an ending – the show, exhibition etc. The space in these terms is the product of a production through progress in which you, as observer or guest, may be able to connect or relate to the premises of the works and then there's the following discussion on how or if the barriers of a show does or does not succeed. But that's another subject or topic that slides off this question. Though on the other hand if it's the curator that creates the space then the premises are quite different. On that part the curator's most important role is to collect, connect and maintain the red thread in the project. To navigate through different ideas and end up with a concept that needs to be met by the right works by artists that though might or might not work in different fields. The curator's part on succeeding here is very much determined on how he, she or they manages to gather the splitting pieces, connect the loose ends and let the story/stories, concepts or ideas of common objects gently but sharply shine through.

(Brian Ravnholt Jepsen)

Jepsens svar visar att det finns en tydlig skillnad i om det är kuratorn eller konstnären som skapar platen för konsten i utställningar. Samtidigt framgår det också att konstnären och kuratorn kompletterar varandra genom att kuratorns uppgift är att länka samman konstnärens verk utifrån ett koncept som sedan förmedlas till publiken.

Jepsen framhäver också den fingerstoppskänsla man måste ha som kurator för att lyckas förmedla innehållet i konsten. Jag förstår det som att man som kurator inte kan ta några genvägar, utan måste vara självsäker och medveten kring vilka val man gör och varför.

9 Medveten kuratering

Vad är medveten kuratering? Kan vi tala om det kuratoriella? I de sex intervjuerna med kuratorer, fick alla frågor kring vad en kurator är och gör. Nedan följer deras svar.

Kurator 1:

Ska vi vara riktigt pragmatiska och också titta på hur det ser ut i världen idag så kallar sig väldigt många människor sig för kurators. Man är kurator av det ena och det andra. Ordet betyder egentligen ingenting idag. Om vi pratar om en kurator för samtidskonst så tyvärr är det väl så också idag att egentligen vem som helst kan vara en kurator. Det har blivit väldigt populärt. Det finns ingen yrkesbeskrivning för våra yrken. Det finns inget som säger att vi inte kan sätta upp en skylt på väggen som säger Kurator. Jag får inte göra det och säga att jag är psykolog, läkare eller jurist men det finns ingenting som hindrar att jag sätter upp det väggen och säger att jag är kurator. Alltså, vi har en väldigt öppen titel och utifrån den realiteten kan jag inte riktigt heller se meningen av att gå in och på ett romantiskt sätt försöka definiera vem den här personen är. Jag kan säga, men jag kan bara prata utifrån min egen roll och vad jag gör, men samtidigt finns det otroligt mycket man kan göra i detta fält som då är extremt öppet med extremt många variabler. Det finns ingenting som är rätt eller fel i detta, vi pratar trots allt om konst. Däremot kan man göra saker som jag som yrkesutövare tycker är mer eller mindre meningsfullt. Man kan lägga moraliska aspekter på detta om man vill och många gör det även om vi inte pratar om de så finns det moraliska aspekter i det vi gör. Men det finns ändå ingenting som är rätt eller fel utifrån något slags regelverk. Därför är det väldigt svårt att definiera som dets er ut idag, vad en kurator är. Tittar man på den äldre rollen som kurator så handlar det om att ansvara för en samling på en institution. Man vårdar och bevarar. Man ser ofta också till att den förnyas genom att köpa in konst. Och sen arbetar man med den samlingen också, i utställningar. Där har vi själva ursprunget.

(Kurator1)

Kurator 2:

Jag ser det som att jag har ett konstnärligt ansvar för utställningen som produceras och visas. Jag tror man kan vara en kurator med och utan en kuratorsutbildning. Jag tror kanske själva att jag hade haft mer nytta av att gå en master i kritiska studier men det berodde på att jag hade mycket av det praktiska kunnandet. Jag hade jobbat som assistent för intendenten. Det jag behövde var att sitta på biblioteket och läsa viktiga texter.

(Kurator2)

Kurator 3:

Det finns många olika typer av kuratorer men många som jag har jobbat med som jag känner är ju lite som konstnärer, de lever i konstvärlden. Det är inte så mycket ett yrke utan mera ett livsval. Det känns inte som en belastning utan ett intresse. Intimt förknippat med att arbeta som kurator med samtida konst är att vara intresserad för nyheter. Det handlar om den tiden man lever i här

och nu. Och intressera man sig för konsten är det ju så att man kanske inte har alla svar givna utan är intresserad av att ställa frågan också.

Jag tror att det finns förväntningar på att kuratorns ska kunna hantverket som att var duktig på att skriva. Kunna formulera sig korrekt i skrift. Olika kuratorer har ju olika kvalitéer. Men avgörande är ett strakt driv och intresse. Och sen ligger det i sakens natur att man uppdaterar sig hela tiden. Det är väldigt viktigt att få ett informationsflöde inåt. Sen tycker jag personligen att intresset för nyheter är viktigt. Det är ju underbart med kuratorer som kan formulera sig väl i skrift och kan förmedla och vara inspirerande är en otrolig kvalité.

(Kurator3)

Kurator 4:

A lot has happened in ten years. The word curator is now used outside the art world as well, quite allot. I think that the boundaries between producer and consumer has been blurred and the fact that technology is accessible means that we can all be part of the production process in totally new ways. The boundaries between the artist and the curator have been completely blurred in the past ten years. Twenty years ago the curator was the person that had the knowledge and that could select what to show in an exhibition. At **** for example they used to have a curator for every period covering the collection, an expert in every period of the collection. The curator was the beholder of knowledge. Most of them where art historians. But access to knowledge has changed completely with Internet. The experts used to be the ones that had the key to knowledge and knew everything in the specific period. That has changed. There is no need to be such an expert. You don't need to have that expertise in house anymore. I think that the role of the curator is constantly changing and it does that because the context is changing. It also depends on which country we are talking about and if we are talking about museums or visual art in general. Because the profession of the curator is so attractive it is a terribly competitive world.

(Kurator4)

Kurator 5:

A person who has an ambition to present an idea (his/hers or someone else's) to a crowd. Somebody who organizes material in spatial sequences.

(Kurator5)

Kurator 6:

På 90-talet fanns "super kuratorerna" Det är definitivt en bild jag har. Det var på sena 90-talet jag började intressera mig för konst. Då fanns dessa super kuratorer, Scheman och Obrist som är väldigt mycket av en konstnär själv känns det som.

(Kurator6)

De flesta kuratorer, är i svaren ovan, överens om att kuratorn arbetar med en konstnärlig produktion på ett eller annat sätt men att kuratorn inte är en konstnär i den benämningen som den "faktiska konstnären" är. Det handlar om ett nätverk av flera parter som är involverade i konstutställningar och den faktiska konstnären är en av dem. Kurator 3 säger: "...kuratorn är lite som en konstnär i den benämningen att det är ett livsval mer än ett jobb." (Kurator3) Tankar kring vad en kurator är och gör är delvis olika. Svaren kommer från individuella personer som arbetar med konst. Därför är det svårt att väga en åsikt mot en annan. Trots att det finns olikheter är det i olikheterna som det kreativa i kuratorns arbete utvecklas. Precis som Kurator 1 säger: "Det är ändå konst vi arbetar med, det finns inga rätt och fel." (Kurator1) Hur befriande det än må låta är det också viktigt att poängtera att med den "friheten" följer stora krav. Kraven kommer inte bara från konstnären, institutionen,

konstmarknaden och konstkritiken. De kommer också från allmänheten, de som utställningen faktiskt är menad för. Vi ser allt fler exempel på konsthallar i Sverige som får stora krav ställda på sig när det gäller den kuratoriella verksamheten. (Detta återkommer jag till i analys avsnittet *Samtiden och framtiden- samtidskonstens utrymme och värde*).

Vad är då medveten kuratering och hur vet man som kurator vad som känns rätt?

Kurator Maria Lind menar att genom att medvetet se över samband mellan objekt, bilder, utförandeprocesser, människor, platser, historier, och fysiska utrymmen kan man generera nya synsätt, vändningar och friktioner (Lind 2010, s. 63). Lind skriver om det kuratoriella i artikeln *The Curatorial*. Här för hon en tydlig distinktion mellan det kuratoriella och att kuratera. Hon menar att det finns en kvalitativ skillnad mellan dessa två där att kuratera implicerar det praktiska i att sätta samman en utställning, organisera uppdrag etc. (Lind 2010, s. 65). Det kuratoriella är något annat. Det kuratoriella syftar till en analytisk metod där konsten fungerar som utgångspunkt för att formulera olika relationer, kontexter och frågor för att utmana etablerade tankar och synsätt (Lind 2010, s. 63-64). Detta är ett sätt att dela upp och kanske till och med att kategorisera kurators arbete som sådant genom att påpeka en skillnad som handlar om kvalité.

Samtidskonstnären Richard Mosse arbetar med skönhet i sin konst. Han menar att:

...beauty is on of the mainlines to make people feel something. It's the sharpest tool in the box. And you are trying to make people feel something. If you are able to make it beautiful they will sit up and listen. Often if you make something that derives from human suffering or from war, if you represent that with beauty and sometimes it is beautiful. It creates an ethical problem in the viewers mind. Then they are like confused and angry and disoriented. And this is great! Because you are making them to actually think about the act of perception and how this imagery is produced to them.

(Richard Mosse)⁴

Mosse har lyckats med något svårt. Han har lyckat kombinera ämnen ”krig och mänskligt lidande”, med något så enkelt som en rosa färg, för att få människor att lyssna på budskapet i konsten. Kan man som kurator anamma detta ”knep” för att få en bred publik att lyssna på innehållet i samtidskonsten? Gör samtidskonsten, i sammanhanget halva jobbet? Med det menar jag att konstnären har lyckats kommunicera innehållet i konsten till publiken. Detta underlättar kurators arbete. Vi får utgå från att kuratorn är medveten om att konsten i detta fall utgör halva jobbet som relationell meningsskapare i utställningen. Är det kuratoriella, som Lind (2010) talar om, redan fastställt i utställningen och det som återstår är att kuratera?

O'Neill skriver om den tyska konsthistorikern Benjamin Buchlochs uttalanden om att det finns ett behov av att formulera oss kring den kuratoriska produktionen i en konstdiskurs. Precis som ”att tala” eller ”att skriva” är verb som ”att göra” och ”att kuratera” avgörande för att kurators funktion ska legitimeras som en del av en institutionell struktur (O'Neill 2007, s. 19).

⁴ Richard Mosse. [Video]. <http://video.frieze.com/film/richard-mosse-impossible-image/> [Åtkomst: 2015-05-17]

Det finns behov av att formulera ramar och regler kring vad en kurator gör. Detta tolkar jag som behov som grundar sig i oro i att inte kunna kategorisera kuratorn i ett fack som yrkesutövare. Det går helt enkelt inte att kontrollera. Precis som Kurator 1 menar: ”...det finns ingen regelbok för vad en kurator gör.” (Kurator1) Om vi nu ska erkänna kuratorns arbete som en konstnärlig process vore det absurt att sätta regler för kuratorns funktionella betydelse i en konstdiskurs. Man kan fråga sig vad det konstnärliga i det ligger.

9.1 Den ”rätta” känslan i utställningen

Under intervjuerna med de sex kuratorerna har det tydligt framgått att man som kurator måste vara flexibel och kunna testa sig fram tills det känns ”rätt”.

Kurator 2 berättar om hur den ”rätta” känslan i en utställning baseras på en kombination av olika saker. Det handlar om att leverera varje konstverk för sig men i en kombination som känns ”rätt”. Kurator 2 påpekar att:

Det handlar dels om att man känner att verket presenteras på ett sätt där det kommer fram i sin fulla kraft om man säger så. Det handlar om en balans mellan avstånd, ljudnivå och hur talar verken till varandra, förtar de varandra eller förstärker dem varandra? Att man känner att det blir dynamiskt är viktigt.

(Kurator2)

Dynamik och kärnan i utställningen är något som diskuteras av den amerikanska kuratorn Bruce W. Ferguson. Han menar att konstupställningen är ett strategiskt system av representation genom att den är planerad utifrån många aspekter som ska fungera i dynamisk växelverkan (W. Ferguson 1996, s. 178). Han nämner bland flera, några av de sakerna som Kurator 2 utpekar för att få den ”rätta” känslan i utställningen. Kombinationen mellan ljus, ljud och rumslig placering ska fungera och det kräver att kuratorn är kreativ och lösningsorienterad. Det är också som Kurator 1 påpekar:

...ingen ögonblicksavgivelse utan handlar om att man sammanställer saker på nya sätt. Att om att arrangera redan existerande bitar på ett nytt sätt där vi får ett nytt mönster. Det är ett undersökande av den världen vi lever i, mer är någons slags undersökning av någon inomkonstnärligt uttryck, färg eller form, det är inte objektet och mediet utan hela tiden dessa relationer till den värld som vi lever i. Och det handlar om många och olika typer av lager.

(Kurator1)

Kurator 1 understryker den faktiska komplexitet som finns närvarande i produktionen av en lyckad utställning. Den är lika mycket ett undersökande för kuratorn i processen som det blir för besökaren i det slutgiltiga resultatet. Konstupställningen är kuratorns gryta och för att den grytan ska smaka krävs en känsla för de enskilda ingredienserna likaväl som i kombinationen av dem tillsammans för att uppnå bästa möjliga resultat. Amerikanska sociologen Sophia Krzys Acord (2009) diskuterar utställningens betydelse och det faktum att utställningen är betydligt mycket mer än en

sammanställning av verk. Hon menar att det handlar om att förmedla en övergripande kontext för tolkningen av kostverken inom utställningen men att verken i sig har en stor betydelse för hur kuratorn lyckas att skapa denna inramning (Acord 2009, s. 164). Jag förstår detta som att utställningens kontext måste hänga samman med verken, som i sin individuella form har ett eget innehåll. Finns inte den "rätta" känslan i helheten kommer inte verken att fungera vare sig individuellt eller i det man vill representera i utställningen. Risken finns, som Kurator 2 poängterar att det blir kompromissat och, "...man vill inte presentera något som känns kompromissat." (Kurator 2) Att kompromissa kan leda till att kvalitén av utställningen går förlorad. Med kvalité syftar jag på det relevanta innehållet och hur detta förmedlas genom verken och helheten i utställningen. Kurator 3 menar att detta är något man som kurator ska vara ytterst försiktig med då det ligger ett stort ansvar i att producera en utställning (Kurator3). Kurator 3 beskriver allvaret i att vara den som tar det slutgiltiga beslutet och säger:

Skulle det gå fel så måste jag i alla fall ha den vetskapen i mig själv att jag ansåg att detta var det bästa. Och det kan blåsa ganska rejält ibland. Det kan vara att man får försvara tveksamt innehåll, det kan ha att göra med drogliberala tankar eller något annat som kan vara kontroversiellt. Då måste man veta själv att man står helt och hållet bakom det. Känner man sig tveksam är det inte kul att ta kritiken. Om man inte kan försvara det. Jag måste känna att jag är 200 % bakom det jag representerar. Annars genomför jag inte det.

(Kurator 3)

Hur ska man då kunna veta vad som är bra? Och vad som kommer att bli lyckat? Kurator 5 har två svar:

How do I know something is great? How do you know quality, when it is not equivalent to the monetary value..? I studied, I learnt a language (art and art history) and how to critically engage with the new and the old. I updated my language, added to it for this particular project. When you have all this with you, what is great is in your gut. You feel that it is good, you can't only think about how it reflects a certain theory, period or similar – it has to have something that you only feel in your gut. The gut is a scale that holds the new up against everything you ever learned – everything you know.

(Kurator5)

Hen påpekar också att: "...my answer could also have been that you don't ever know for sure." (Kurator5)

I slutändan vet man kanske inte helt säkert. Dock arbetar de kuratorer jag talat med, med ambitionen att se till att med gammal kunskap, ny kunskap och en stark känsla för vad som är "rätt" skapa en mening i utställningar som man kuraterar. Det finns många faktorer involverade i processen och de förändras löpande beroende på ur vilket perspektiv man arbetar. Dock finns det ur en museologisk aspekt faktorer i en utställning som är kopplade till problematiken i representationen. Steven D. Lavine och Ivan Karp skriver att alla (musei) utställningar är influerade av den kulturella tolkningen hos de som formar utställningen (Karp & Lavine (red.) 1991, s. 1). De menar att det finns problem relaterade till representationen i utställningar genom att beslut fattas som leder till att vissa element och sanningar belyses och att andra inte gör det (Karp & Lavine (red.) 1991, s. 1). Som jag uppfattar det så är situationen rent självklar. Det handlar om, som Kurator 4 påpekat, att vara transparent med valen man

gjort och att kommunicera detta till sin publik (Kurator4). Vi utgår generellt inte från att konst är objektiv och därför kan vi inte heller utgå från att det kuratoriella ska vara det.

10 Det relationella

I detta avsnitt kommer jag att analysera olika samband inom den kontext som innefattar utställningen, konsten, kuratorn och konstnären. Vad är det för samband som finns och hur ser de ut i relation till varandra? Jag kommer att analysera dessa samband med hjälp av de intervju svar jag fått in, en observation av en utställning på Moderna museet i Malmö och Nicholas Bourriauds teoretiska förhållningsätt till relationell estetik.

Vad talar vi om när vi talar om relationer i en konstutställning? Nicolas Bourriaud (2002) skriver om den relationella estetiken, en teori som grundar sig i synen på konstverk utifrån deras relationella egenskaper, de interhumana relationer som konstverket representerar, producerar eller framkallar (Bourriaud 2002, s. 112). Konsten i sig, för att tolkas som relationell, ska utgå både teoretiskt och praktiskt i mänskliga relationer och dess sociala kontext snarare än från en subjektiv plats hos konstnären (Bourriaud 2002, s. 14). Grunderna i relationell estetik, som Bourriaud beskriver det, tillhandahåller en relativt fri tolkning eftersom han ger oss tre alternativ: representation, produktion eller framkallning. Utgår vi från ovanstående kan vi prata om ett väldigt brett spektra av konst som relationell. Dock tillägger Bourriaud något som han kallar för "Co-existence criterion" (Bourriaud 2002, s. 109). Det gör att spektret smalnar av avsevärt. Man kan argumentera för att all konst mer eller mindre alstrar en form av social interaktion oavsett ovanstående kriterier för relationell konst, eftersom konst alstrar samtal mellan människor. Det som enligt Bourriaud avgör om konst är "Co-existence" är om vi framför ett konstverk kan ställa oss frågorna, "Does this work permit me to enter into dialogue? Could I exist, and how, in the space it defines?" (Bourriaud 2002, s. 109) De två frågorna kräver positiva svar som i sin tur öppnar upp för kriterierna som Bourriauds teori kring relationell estetik består av.

10.1 Observation och konst i relation

Om vi talar om konstutställningar som plattformar för relationer kan vi dels se på de faktiska konstverken inom utställningen och behandla dem som relationella eller icke-relationella konstverk. Vi kan också sätta ord på de relationer och samband som konsten alstrar i rummet. Vad är det för form av samband och vilka spänningar finns i de sambanden? Alltså, vi behöver befinna oss på mer än en nivå. Kurator 2 säger:

Då blir mitt ansvar både att försöka sätta ord på det gemensamma och varför det är intressant att lyfta fram och att också hitta sätt att visa de olika delarna på som gör att varje del kommer till sin rätt men att helheten blir någonting tredje.

(Kurator2)

Varje verk ska ha utrymmet att tala i ett sammanhang där ”helheten”, som Kurator 2 formulerar det, ”blir någonting tredje”. Det ”tredje” i sammanhanget förstår jag som utställningen som medium men också som en metafor för ett meningsskapande. För att få en tydligare bild av vad som menas med detta har jag observerat en utställning utifrån relationella betydelser inom verken, mellan verken och i utställningen som helhet.

På Moderna museet i Malmö produceras mellan 2015-2016 ett videobaserat utställningsprojekt med titeln *The New Human*. Utställningen jag har observerat är den första av två och har fått titeln, *You and Me in Global Wonderland*. Till skillnad från utställningen på Louisiana består denna av fem rum varav en installation tar upp två av rummen. På grund av att utställningen inkluderar så pass många rum har jag valt att göra en djupare observation i ett av rummen. Rummen ligger på rad och har ett flertal ingångar. Det finns ingen tydlig riktning i vilken man ska börja. Detta kan påverka upplevelsen på både gott och ont. Alla rum förutom ett har någon form av videoverk, antingen projicerad på en vägg eller installerad i en tv/skärm. Det är lätt att uppfatta att denna utställning reflekterar en produktion av mänskliga relationer. Detta presenteras explicit i utställningstext och i uttrycket av de individuella konstverken.

Utställningen i sin helhet tar fasta på historiska händelser men också en pågående verklighet som väcker nya frågor kring vår samtid. Alla verk inkluderar stillbilder eller rörliga bilder av människor i någon form av dialog. De mänskliga relationerna är uppenbara. Något som blir avsevärt tydligt är hur verklig utställningen känns och hur lite av en utopi den förmedlar. Den representerar inte bara världen vi lever i, utan blir en del av den, i den meningen att den på ett starkt sätt belyser mänskliga handlingar och tankar som vi alla på ett eller annat sätt kan relatera till. Det rum jag besökte sist, i vilket jag har gjort min närmare observation, var höjdpunkten i den kuratoriella produktionen. Det är Bourriauds relationella estetik som jag har fokuserat på i detta rum. Rummet är förhållandevis kvadratisk och innehåller en fyrkanalig videoinstallation av den amerikanska konstnären Robert Boyd. Installationen består av 3 stora projektioner på väggarna och en mindre på golvet samt en stor discokula som hänger från taket. De tre stora projektionerna spelas upp var för sig med ett tillhörande soundtrack som bryter sig loss helt från de rörliga bilderna genom att vara en sorts dans-/discomusik med välkända remixade poplåtar. I slutet spelas alla tre projektionerna upp samtidigt i någon minut. Den fjärde projektionen har tillhörande hörlurar. Verket som helhet speglar mänskliga relationer som fötts ur delar av historien. Man möts av samtidens politiska och religiösa extremism i installationen och man påminns konkret om vår historiska inverkan på hur vi behandlar varandra idag. Låt oss återvända ett ögonblick till Bourriauds frågor kring huruvida konst förefaller vara ”Co-existence”. Konsten kan i detta rum, både i de individuella beståndsdelarna, men framför allt i sin helhet beskrivas som ”Co-existing”. Är vi i rummet, ingår vi automatiskt i den dialog som verken har ambitionen att förmedla. Vi ingår också rent fysiskt i utrymmet som konsten upptar och immateriellt genom budskapet i konsten, som projicerar på väggarna. Genom att kuratorn tillhandahåller

en miljö där vi kan befinna oss mitt i verket blir vi medvetna om att vi ingår i den värld som projektionerna återspeglar men en värld som vi ofta väljer att ignorera. I mörkret och under discokulans fläckande ljus kan vi känna av den samhörighet som alstras i rummet men som samtidigt reflekterar en skam och sorg i den verklighet vi står inför. Det uppstår en känsla av maktlöshet som man konfronteras med i representationen av de mänskliga relationerna i videorna och bilderna i utställningen. Jag vill tro att det är denna konfrontation i utställningen som framkallar de interhumana relationerna, oavsett om den sker där och då eller i framtiden.

De aktörer som är eller blir involverade beskrivs av Bruna Latour (2005) som innehavare av det han kallar för aktanter. En aktant beskriver aktörens funktion och kan enligt Latour växla beroende på kontext. En aktör kan både vara mänsklig eller icke-mänsklig (Latour 2005, s. 71&76). I utställningen *You and Me in Global Wonderland* är det tydligt att det inte är en aktör som styr de meningsskapande faktorerna i utställningen. Kuratorn har i utställningen relaterat innehållet till de sociala och politiska förhållandena som finns i Sverige och i resten av världen idag. Kuratorn är dock inte en ensam förmedlare utan en del av ett nätverk som består av olika aktörer. I detta nätverk är kuratorn dels en del av utställningsproduktionen men också en del av den värld som innehållet i verken förmedlar. Kuratorn är därför en del av flera olika nätverk i ett genom att både vara en individ i den sociala och politiska verkligheten samtidigt som hen är en del av den producerade platsen för konsten att verka inom. Latour och den österrikiska kuratorn/konstnären Peter Weibel skriver om museiutställningen som orealistisk och därför ett idealmedium för experimentering:

...highly artificial assemblage of objects, installations, people and arguments, which could not reasonably be gathered anywhere else. In an exhibition the usual constraints of time, space and realism are suspended. This means that it is an ideal medium for experimentation...

(Weibel & Latour 2007, s. 94)

Rent konceptuellt blir det konstruerade utställningsrummet en orealistisk plats men jag skulle argumentera för att just samtidskonsten och ännu mer specifikt den relationella, innehar eller har ambitionen att inneha en hög grad av realism. Även om det handlar om att kuratorn och/eller konstnären levererar verktygen för att skapa de realistiska händelserna i utställningen. Det pågår inte ett skådespel i relationen mellan konsten och de som konsumerar den. Däremot finns ett lager av regi där konstnären/kuratorn har skapat en scen för samband och tolkningar att växa på. Där samtidskonsten knyter an till verkligheten finns en grad av obehag som är orealistisk, som inte är den samma som att medvetet uppleva obehag. Som jag tidigare nämnt, så är det ett mål i många samtidskonstnärers arbete att alstra de känslorna. I en utställning kan man komprimera budskap och packa in dem i olika former av uttryck för att få ett kraftigare genomslag. I utställningen på Moderna museet har Boyd i de olika videorna satt samman nyhetsklipp, sekvenser från animerade filmer och dokumentärer i en mix med snabba övergångar. Man skulle kunna tro att detta resulterar i en effekt där man blir avtrubbad av alla intryck men faktum är att resultatet blir tvärtom. Installationen är välplanerad och det är endast en video som visas i taget. Detta gör att man inte behöver vända bort blicken utan tvärtom blir fokuserat in i bilden som visas. Fotografiet och den rörliga bilden är inte en verklighet där och då men budskapet är i högsta grad aktuellt i en realistisk kontext vilket gör utställningen relationell. Latour och Weibel menar, som tidigare nämnt, att

utställningen är ett idealmedium för experimenterande (Weibel & Latour 2007, s. 94). Som konstnär har man det konstnärliga utrymmet att testa gränser och hypotetiska förhållanden, eller att till och med rekonstruera sociala förhållanden. På Guggenheim Museum i New York (2005) rekonstruerade konstnären Marina Abramovic ett verk från 1968 av konstnären Valie Export. Verket bär titeln *Action Pants: Genital Panic*. Abramovics performance av exports verk var en del av hennes performance serie *Seven Easy Pieces*. Abramovic återskapar Exports verk genom att imitera hennes kroppsuttryck och kläder som båda är avgörande i verket. Kläderna består av en läderjacka och ett par svarta byxor med urklippt parti vid hennes vagina. Hon sitter på en stol och håller i ett automatvapen. Abramovic skapar ett visuellt samband till konstnären och hennes ursprungsverk men också ett privat samband till Export genom att ”återuppliva” hennes verk. Abramovic förtydligar ytterligare en gång den voyeuristiska blicken men nu i inom museets institutionella väggar. Abramovic är också en del av nya relationer som skapas under de sju timmar som hon sitter och stirrar besökarna i ögonen. Hon och utmanar var och en genom sin aktion.

10.2 Tillsammans med konstnären

Relationerna, som jag i denna analys är ute efter att söka, i samtidskonsten och utställningen, skapas både innanför och utanför det faktiska konstverket. Relationen mellan kurator och konstnär kan bidra till att skapa nya relationer mellan verk i en utställning. De kan inspirera till nya former av samband där man medvetet kan ändra synen på verkens funktion med hjälp av nya perspektiv i utställningskontexten. Kurator 5 talar om en specifik utställning som hen var med och producerade där denne ser det konstnärliga som en omgestaltning av det sublima. Här var syftet att se den sublima skräcken som en mänsklig konstruktion och inte en andlig sådan (Kurator5). Detta kan vara ett sätt att konstruera en ny kontext i en utställning. Samtidigt skapar man nya synsätt över vilket konsten reflekterar. I detta fall var det ett landskap som för många uppfattas som både skräckinjagande och vackert på samma gång. Genom att föra en dialog mellan verken i utställningen kan verken få nya ”funktioner” i utställningen men det är viktigt att som kurator inte ”ta över och tvinga verk in i en kontext.” (Kurator 1)

Enligt den danska konstnären Brian Ravnholt Jepsen är det viktigt att etablera rollerna i början av processen. Han menar att:

...it's very important to start the process off by determine which roles or parts each of the participants play – just to avoid misunderstandings, misreading or end up with a blurred result which again would mean a somehow uncontrolled and implacable sparring in some degree.

The roles of artists and curators are very important to determine as early as can be – that's the only way you can fully take advantage of the team-up. Sometimes you see a show in which you might feel that the curator have been a little too overexcited and sort of been taking some works hostage by curating the show in a way that do not fit the term 'collaborative' any longer. Which again means that the result often tells more about the curator and the curator's understanding of displaying a certain tendency instead of a collaborative process in which you actually see or understand the process from scratch to end-result due to the fact that the communication and the exchange of ideas fully gets expressed.

(Brian Ravnholt Jepsen)

Det Jepsen förhåller sig till är en ömsesidig respekt mellan kurator och konstnär. Enligt Jepsen finns det risker med att utesluta den kommunikativa processen då det kan leda till ett resultat som inte gör konsten rättvisa. Sheri Irvan (2006) skriver om risken med en för stor kompromiss i installeringen av konstverk. Har konstnären en vision kring hur verket ska installeras för att knyta an till verkets budskap och detta inte går att genomföra, kan en misstolkning av konstens syfte uppstå hos besökarna (Irvin 2006, s. 147). Irvin menar att situationen dock kan "räddas". Genom att tillhandahålla information till besökare om dessa ändringar i installationen av konstverket, kan man undgå att konstverket missuppfattas (Irvin 2006, s. 150). Som jag förstår det är detta ingen ovanlig situation utan mer eller mindre vanligt då många verk inte är plats-specifika utan anpassas i utställningsrummet utefter de förutsättningar som finns. Detta är också en av kuratorns primära uppgifter att kommunicera de val man gjort till besökarna. Kurator 4 säger:

As a curator you have to remember to communicate why the pieces are chosen for the exhibition. What are the pieces telling us and what is the purpose? I think it is an obligation; you have to be transparent about the selection process. You don't have to spoon-feed people knowledge but you have to give them the tools. There isn't one truth but you have to tell people why different choices have been made. Unfortunately I don't think there is enough being done in smaller organisations and in Sweden in general.

(Kurator4)

Irvan (2006) skriver om kompromisser som kan behöva göras i en utställning. Till exempel om ett konstverk är för skört för att ställas ut exakt som konstnären vill. Då konstnären samtidigt vill att verket ska hållas intakt kan en konservator behöva involveras i processen (Irvin 2006, s. 146). Detta är en av många komplikationer som kan uppstå när man installerar konst i en utställning. Framförallt om vi, som i detta fall, talar om samtidskonst som ofta innefattar mer komplicerade processer än att hänga tavlor på väggar. Det kan innebära bland annat att teknik i olika former måste installeras eller att ta hänsyn till sköra material i interaktiva verk etc.

Den delaktiga kuratorn är oftast den personen som har mest kunskap i hur verk ska placeras för att representeras utifrån bästa möjliga sätt i rummet (Irvin 2006, s. 152). En för stor andel kurator i utställningen kan, som Jepsen tidigare nämnt, också leda till en misstolkning av konstnärens vision med konsten. Vi är återigen tillbaka på en fråga om balans som jag tar upp i kapitel 8, *Konstutställningen och den rumsliga betydelsen*. I detta fall handlar det om en balans i relationen mellan kurator och konstnär. Den gemensamma processen, som Jepsen beskriver det, är viktig för att dra gränser mellan vem som är kuratorn och vem som är konstnären. Detta för att kunna föra den dialog som är avgörande för att nå ett resultat som gör konstnären rättvisa i förmedlingen av konstverket. En aspekt som Jepsen inte nämner är det faktum att det ska fungera inom ramarna för den konstinstitution som man befinner sig på. Irvin (2006) skriver att det finns en dialog mellan kuratorn och konstnären (hon inkorporerar också konservatorn i kontexten då hon exemplifierar med ett verk där en konservator är nödvändigt närvarande i processen) där kuratorn är den som tar initiativet till dialog med konstnären. Irvin menar att dialogen sedan utvecklas till ett samarbete där båda parterna gemensamt kommer överens om hur konsten ska verka i

utställningsrummet (Irvin 2006:145). Dessa beslut tar man generellt med hänsyn till institutionella ramar som budget, pedagogiska aspekter som riktar sig till besökarna etc. Samtidigt förhåller man sig till en respektabel behandling av konstverket där man inte riskerar att kompromissa med konstverkets fundamentala uttryck (Irvin 2006, s. 145). Som jag ser det, handlar det inte bara om att bevara konstens integritet och att förhålla sig till institutionella regler kring ekonomi, kommunikation och säkerhet. Irvin tenderar att beskriva kuratorn, med institutionen i ryggen, som en praktisk handledare. Detta utesluter det jag analyserar i tidigare avsnitt *Medveten kuratering* där kuratorn har, förutom de konkreta uppgifterna i produktionen av konstutställningar, konstnärliga tankar i utställningar som belyser kuratorns kreativa process.

Många av de kuratorer som jag har talat med säger att det är svårt att ge ett generellt svar på en kurators yrkesroll och vad den rollen har för innebörd. De flesta intervjuade kuratorer menar att det kan skilja sig avsevärt från situation till situation där skillnaderna ligger i olika aspekter som till exempel huruvida konstnären är död eller levande, budget, gruppställning eller utställning med enskild konstnär etc. Samarbetet mellan kurator och konstnär består av en skör dialog där förhållandet bygger på ett förtroende. Främst från konstnärens sida gentemot kuratorn där kuratorn har ansvaret för att på bästa sätt förvalta både konstnärens och konstens uttryck. Precis som Kurator 1 uttrycker det: ”Alla framgångsrika samarbeten tror jag handlar om ett förtroende. Ett förtroende som byggs upp över tid under loppet. Det är en förutsättning för att det ska bli framgångsrikt.” (Kurator1) Detta förstår jag som att förhållandet inte utgår från hierarki, utan speglar ett utbyte av kunskap där båda parterna samarbetar mot samma mål. Ett samarbete leder till en större chans för en lyckad utställning med en meningsfull kärna. De kuratorer jag intervjuat har alla samma ödmjuka förståelse kring förhållandet till konstnären och konsten. Vad gör man då i en kontext där konstnären är avliden? Var skapas relationerna då? Kurator 2 menar att:

...är det en avliden konstnär eller en konstnär som verksammat för hundra år sedan, då handlar det om att göra en gedigen research och försöka förstå konstnärskapet och vad det handlar om, nyckelteman och försöka presentera det på absoluta bästa sättet man kan men utifrån mig själv också.

(Kurator2)

Arbetar man på ett museum som kurator är det sannolikt att man arbetar med en samling som består av verk där många av konstnärerna är avlidna. Det finns ett stort etiskt ansvar att som kurator hantera denna form av arbete. Kurator 2 förtydligar:

Arbetar man med en samling är det viktigt att ha kunskapen om den samlingen och hur den förhåller sig till historien och samtiden. Man ska kunna arbeta med samlingen på ett sätt som känns moraliskt och politiskt idag. Man måste också, på ett medvetet sätt, ha kännedom om historien. Det är bra att ta hjälp av samtida tänkare och kritiska tänkare som har bearbetat historien utifrån dagens perspektiv.

(Kurator2)

Kurator 1 poängterar också vikten i att:

Låta de individuella beståndsdelarna ha sin egen historia där vi inte ignorera, deras historia, men lyckas sätta samman en historia om dessa objekt, i en ny kontext, där man visar på nya relationer.

(Kurator1)

Detta blir om inte ännu mer tydligt i arbetet med en samling där konstnären inte är närvarande i dialog. Relationen mellan kurator och konstnär uteblir rent fysiskt men den manifesteras istället i relationen till det fysiska materialet och innehållet i konsten, där utmaningen och målet blir att, som Kurator 3 påpekar, "...förtydliga vad konsten kan." (Kurator3)

10.3 Frågan lyder, vad kan konst?

Vad kan konst? De kuratorer jag talat med har påpekat att det är en fråga som är beroende av konstnären, konstobjektet, tid, rum etc. Men två saker var de överens om: Konst kan väcka debatt och känslor. Men det kan också bli fel. Kurator 6 påminner mig om ett exempel där man placerat den rumänske konstnären Constantin Brancusis verk "Ägget" i ett rum omringat av svenska konstnären Kikki Smits glas skulpturer i form av spermier. Detta är ett exempel som har blivit ifrågasatt av många och skapat, i alla fall lite, debatt. Konstnären Ernst Billgren skrev i Dagens nyheter 1999: "Hade Brancusi velat ha spermier av glas runt sitt ägg hade han tillverkat sådana själv." (Billgren 1999) Vad är relationerna här kan man undra? Och vad hände med att göra, som Kurator 2 påpekar, "...gedigen research och försöka förstå konstnärskapet och vad det handlar om." (Kurator2) Exemplet är ett tydligt sådant på antingen just brist på gedigen research, eller också att kuratorn i sammanhanget inte har tagit hänsyn till hur två konstverk, med så olika innebörder, inte kan placeras på detta sätt utan att få en helt annan innebörd än den konstverken syftar till. Kurator 6 menar att man måste arbeta med en grad av försiktighet. "Man måste hitta rätt relationer mellan verken för att inte sätta in de i relationer som inte stämmer." (Kurator 6)

Acord (2009) skriver i sin avhandling *Beyond The Code: Unpacking Tacit Knowledge and Embodied Cognition in the Practical Action of Curating Contemporary Art* om vikten av den kuratoriella processen i utställningsrummet. Hon menar att det finns två avgörande faktorer som kuratorer arbetar med i rummet för att få det "rätt" (Acord 2009, s. 182). Den första av de två faktorerna handlar om detaljerna i placeringen av de individuella verken. Den andra handlar om att med jämna mellanrum, ta ett steg tillbaka och överblicka helheten (Acord 2009, s. 182). Hon understyrker relevansen i sättet att arbeta på, där kuratorer fattar beslut som relaterar till samband mellan verk i en konstatställning, genom att referera till den kognitiva vetenskapen och Edwin Hutchins:

Humans are opportunistic information processors and latch on to available objects, instruments, and materials to mobilize conventions and provide the internal structures required to bring external structures (or conventions) into coordination with each other.

(Acord 2009, s. 183)

Tar man som kurator inte hänsyn till sambanden mellan verk i en utställning, utan bara ser till verkens individuella form hamnar de ändå i en gemensam kontext där samband skapas. Man riskerar då misstolkningar av verken och utställningen i sin helhet. Relationen mellan konstnär och kurator är avgörande för ett lyckat resultat. Dock är ett lyckat resultat inte endast baserat på att kuratorn och konstnären får uttrycka det de vill utan också huruvida budskapet når publiken. Kurator 4 framhåller vikten av att involvera publiken i själva processen, där kuratorn blir en medlare mellan konstnären och publiken:

As a curator, you have to make exhibitions relevant to the audience. It is not enough to say: "we have the authority, we know what to show and you should see this because we say so." People need to be given the opportunity to understand. You have to communicate and involve the audience in the process. Art can be one thing and on the other hand something completely else. The curator is the mediator between the artist and the audience.

(Kurator4)

11 Samtiden och framtiden - samtidskonstens utrymme och värde

I detta avsnitt kommer jag att analysera samtidskonstens utrymme i samhället, med utgångspunkt från intervjuade kuratorer, för att se vilka faktorer inom och utanför konstvärldens nätverk som är relaterade till de utmaningar som man som kurator har och står inför. Alla intervjupersoner har fått frågor kring vilka utmaningarna är som kurator och vilka aktörer som är relaterade till de utmaningarna. Min ursprungstanke var att dessa frågor skulle ge mig en insikt i utmaningar som är förknippade med dialogen mellan konstnär, kurator och den rumsliga gestaltningen. Det jag dock uppmärksammade var att de var relaterade till någonting helt annat. Nämligen oron inför samtidskonstens utrymme och vad/vilka som påverkar detta.

11.1 Konst och politik?

Konstinstitutionerna har uppdrag att genomföra som innefattar många aspekter inklusive ekonomi och besökarantal. De har framförallt det stora uppdraget att tillfredställa en bred publik. Detta är en mening som yrkesutövare inom politiskt styrda konstinstitutioner hör allt oftare. Samtidigt finns denna diskussion också närvarande utifrån ett museologiskt perspektiv där föremedling står högt på listan. Men hur gör man för att tillfredställa den breda publiken och finns det utrymme för samtidskonsten inom de krav som ställs på institutionerna?

Det finns ett tryck på konstinstitutioner i Sverige. Mikael Löfgren är författare till rapporten *Inga undantag* (2014). Rapporten handlar om de utmaningar som är relaterade till konsthallar i Sverige. Han menar att trycket från politiker, media och allmänheten är högt. Rapporten har beställts av det rikstäckande nätverket Klister som är ett nätverk för små och medelstora samtidskonstinstitutioner i Sverige. Rapporten är delfinansierad av Riksutställningar med syftet att prioritera den samtida konstens utveckling i Sverige (Löfgren 2014, s. 3). Exempel på målsättningar bland konstinstitutioner i Sverige kan vi finna på Lunds konsthalls hemsida. Målsättningarna innefattar att leverera såväl internationell samtidskonst som att ha en regional förankring och återspegla det nyskapande och mångfald som samtidskonsten erbjuder (Lunds konsthall 2014). Detta ska kombineras med att man ska vända sig till en bred publik och leverera höga besökssiffror. Enligt Löfgren finns flera aktörer involverade med olika perspektiv. Besökaren, konstnären, kuratorn, kulturtjänstemannen etc. (Löfgren 2014, s. 8). Som Löfgren ser det, så kommuniceras inte alltid dessa perspektiv mellan parterna vilket leder till en förvirring hos kulturpolitikerna. Resultatet blir att samtidskonstinstitutioner ses som

svåradministrerade för att de inte alltid faller inom ramen för de fastställda planer och budgetar som finns och att de emellanåt hamnar i debatter som är grundande i missnöjesyttringar från allmänheten (Löfgren 2014, s. 8). Detta leder till att trycket mot institutionerna blir högt. Politikerna försöker att styra verksamheten allt mer genom att bestämma inom vilka ramar institutionerna ska förhålla sig utan att ta hänsyn till att konst- och kulturlandskapet i verkligheten är mycket mer mångsidig än så (Löfgren 2014, s. 8). Kraven är höga och de förblir sådana. En oro finns i huruvida innehållet i utställningen kan komma att riskeras. Kurator 6 framför sina tankar kring hur de framtida utmaningarna ser ut för kuratorer och anser att de är relaterade till kraven på höga besökarsiffror. Hen säger:

En av de större utmaningarna för en utställningsproducent idag ser jag som kravet på att besöksantal överordnas kvalitet. Det kanske är ganska självklart egentligen. Ingen skulle drömma om att ge Nobelpriset i litteratur endast baserat på författarens försäljningssiffror men i konstvärlden finns denna tendens. Man kan ta Museum of Modern Art i New York som exempel. Här har man till viss del satsat på kändisar utanför konstvärlden som får ta plats. Man kan känna igen denna tendens när politiker i Sverige uteslutande talar om besökssiffror. Utställningsverksamhet är publik verksamhet men man kan vara något undrande när antalet besökare är viktigare än det som ställs ut. Jag tror att samtida konst kommer att ha svårt att sälja mest och dra mest publik vid jämförelse med kändisar och underhållning. Kanske har det med Internet att göra. Det handlar om antal klick. Därför har riktig journalistik och avancerad konst svårt att hävda sig.

(Kurator6)

Löfgren (2014) skriver i rapporten om värdeskapande i små och stora samtidskonsthallar. Han beskriver värdeskapande som:

...en process som för det första börjar långt före presentationen av det färdiga verket, som för det andra inkluderar betydligt fler aktörer och aspekter än konstnären, verket och betraktaren, och som för det tredje inte är avslutat i och med att utställningen tas ned.

(Löfgren 2014:60)

De aktörer som är involverade i ett värdeskapande av konsten är precis som Löfgren poängterar många men ett värde i samtidskonsten på konstinstitutionen ska inte värderas i pengar utan i vilken effekt den bidrar till (Löfgren 2014, s. 49). Samma gäller att statistiska beräkningar i form av publiksiffror inte går att använda för att legitimera ett kulturellt värde (Löfgren 2014, s. 49). Kurator 3 talar om innehållet som genererar en effekt. Hen uttrycker riskerna med alltför strama ramar och menar att:

...det är viktigt med ett armslängts avstånd från politiker, sen ska man också värna om att det finns ekonomiska medel för det finns fler sätt att styra konsten på. Finns det inga pengar styrs konsten också efter det. Det kan också vara så att man pratar så mycket om pedagogik och projekt som ska nå ut till en bred publik. Det är en risk att man pratar och fokuserar så mycket på det att innehållet helt försvinner. Därifrån är trycket mycket och man kan förstå och respektera det. Det är självklart att man ska nå ut till alla men man ska också tänka på att det ska få finnas ett innehåll i det man ska förmedla.

(Kurator3)

Som vi kan se så är de politiska kraven stora. När politiken inte följs, har det hänt att politiker berövar professionella yrkesutövare friheten i sina arbetsuppgifter. Genom att försätta konsthallschefer i hierarkiskt underläge kan politiker bestämma innehållet i konsthallar istället för konsthallschefen. Detta var ganska nyligen aktuellt på Lunds konsthall (Fahl 2014). Ett annat märkligt och tydligt exempel på denna form av inkräktning på yrkesutövares professionella kunskap, var på Kalmars konstmuseum där konstmuseets chef blev sparkad av styrelsen efter 6 års verksamhet. Vad berodde detta på? Enligt Dagens nyheter säger styrelseordförande Monica Krook att: ”Musset är i behov av en ledning med bredare kompetens.” (Lindkvist 2015) Några konkreta svar på vad en ”bredare kompetens” innebär eller varför man anser att museichefen inte besitter den kompetensen finns det inga allmänna svar på. Det jag vill komma till är, precis som Löfgren nämner i rapporten, att det finns många aktörer involverade. Men det är också viktigt att tillägga att de aktörer som är inkluderade tyvärr inte alltid är samspelade med ett mål i sikte, nämligen konstens innehåll. Precis som Kurator 3 nämner, ”Reglerar man för mycket så kan det finnas en problematik i det, även om det kommer med de bästa intentionerna.” (Kurator3)

Samtidigt som regler kring besökarantal, pedagogisk verksamhet etc. finns så finns det uppenbarligen konkreta krav från politiker och allmänheten beträffande det faktiska innehållet i verksamheten, det vill säga konsten. Om vi vänder tillbaka till den samtida konsten, och fokuserar på uttrycket i den, kan vi inte med ramar och regler definiera en generell form, funktion, eller visuellt uttryck. Vi kan inte likt impressionismen tala om samtidskonsten med ett språk som relaterar till en generell teknik som definierar konsten. Samtidskonsten är för vid och karaktäriseras inte av en specifik teknik utan genom att se till alla dess uttryck och potentiella intryck. Men nu mer än någonsin behöver man som kurator vara uppmärksam, för precis som kurator 3 påpekar: ”Samtidskonstens utrymme är hotat. Därför är det väldigt viktigt, återigen, att berätta vad konsten kan, att man pratar om den problematiken som finns här och nu.” (Kurator3) Det som Kurator 3 är inne på är nyckeln till kommunikation. Men hur kommunicerar man och får folk att lyssna? Kurator 4 menar att det handlar om, ”Att göra processen mer transparent för publiken, mer tillgänglig och att bjuda in andra att delta i processen. Den världen är fortfarande väldigt skyddad och stängd.” (Kurator4) Kanske är den ”världen” stängd på grund av den oro som finns kring de krav som ställs och hur man ska kunna balansera och möta de kraven samtidigt som man som kurator ska ansvara för konstens integritet och innehåll.

Flera aktörer pressar på och det ekonomiska styr såklart konstens utrymme då det inte avsätts några större summor för konst och kultur. Som kurator måste du alltså förhålla dig publikt genom att tillfredsställa med ett varierat program. Du ska genomföra detta med en någorlunda stram budget samtidigt som du ska behålla en ”status” där konst från etablerade konstnärer får plats och bidrar till en internationell dialog. Parallellt med detta ska kuratorn också ha en god smak som är bekräftad av konstkritiker. Det är bara några av de krav som ställs på kuratorer och konsthallschefer/intendenter (de som ansvarar för utställningen) idag.

11.2 Låt oss inte missuppfatta samtidskonsten

Genom att referera till John Holdens artikel *Capturing Cultural Value: How culture has become a tool of government policy* från 2004 understryker Löfgren faktumet av

att ”Publiksiffror ger en usel bild av hur kultur berikar oss.” (Löfgren 2014, s. 49) Löfgren betonar härmed behovet av ett nytt språk för att bestämma värdet av konsthallar och dess innehåll. För det är i slutändan innehållet som berikar oss (Löfgren 2014, s. 49). Men som Acord belyser i sin avhandling, vilket jag har varit inne på tidigare, så representerar samtidskonsten en nästan kritisk period i jämförelse med tidigare epoker i konsthistorien (Acord 2009, s. 11). Ser vi tillbaka på konsthistorien kan vi urskilja olika genrer genom konstformernas stilistiska karaktär (Acord 2009, s. 11). Det går inte att avgöra på samma sätt med samtidskonst då den befinner sig i ett vidare fält och inte går att kännetecknas via färg, form och teknik. Med det menar jag att samtidskonsten består av många olika uttrycksformer, ibland flera i samma verk. En installation kan till exempel innefatta flera tekniker som foto, video, skulptur, ljud, ljus, etc.

Acord (2009) tar upp något intressant genom att diskutera samtidskonstens funktion. Hon menar att på grund av att samtidskonsten inte går att kategorisera inom estetiska ramar, har den inte kvar den primära funktionen att vara estetisk (Acord 2009, s. 11). Detta må vara en av anledningarna till mångas missuppfattning kring vad samtidskonst är. Peter Osborne skriver om relationen mellan estetik och konst. Genom att referera till Kants koncept av estetik argumenterar Osborne för att det ligger en stor problematik i antagandet att konsten automatiskt och alltid ska ha en estetisk form, och karaktäriseras och kategoriseras därefter (Osborne 2013, s. 43) . Han menar att den samtida konsten misstolkas baserat på en tolkning av konstens relation till det estetiska (Osborne 2013, s. 43). Förvirringen, som Osborne menar finns, grundar sig i att samtidskonsten tolkas utifrån modernistiska idéer och att de i sin tur är sammanflätade med Kants koncept av vad som är estetisk konst (Osborne 2013, s. 37). Denna sammanblandning av Kants koncept och en modernistisk tolkning av konst är enligt Osborne grundad i en förvirring kring autonomi vilket leder till en förvirring kring den samtida konstens ontologiska aspekter (Osborne 2013, s. 37). Som jag förstår det så har samtidskonst, till skillnad från modern konst, en svagare relation till det estetiska och det finns en betydligt starkare relation mellan estetik och modern konst. En annan skillnad mellan samtidskonst och modernistisk konst kan uttolkas med hjälp av den modernistiska förespråkaren Clement Greenberg. Greenberg syftar specifikt till den abstrakta expressionistiska konsten som utgör en del av modernismen. Han menar att den abstrakta konsten är nödvändig för att motstå det politiska och kommersiella inflytandet i konsten (Greenberg 1993, s. 181). Den samtida konsten låter sig gärna påverkas av det politiska och kommersiella och utgår i många fall från de aspekterna. Samtidskonsten är en del av och producerad utifrån det som uppfattas som väsentligt i vår samtid (Whitham & Pooke 2010, s. 80). Jag vill också argumentera för att samtidskonsten har en stark koppling till tankar om framtiden, i den meningen att den ofta utmanar idén om vad konst *kan* vara och åstadkomma.

Kontentan är att den samtida konsten tolkas utifrån traditionella koncept kring estetik och autonomi som är förknippat med modernistiska tankar om konst. Det blir ett maktspel som inte är logiskt begripligt och utmanar på ett negativt sätt konstens funktion i samhället. Kurator 3 påpekar att: ”Konstens utrymme i samhället är viktigt att ta tillvara på.” (Kurator3) Kurator 3 beskriver också vår samtid som annorlunda från 90-talet och menar att:

...man har kommit på i det offentliga samtalet, att konsten engagerar och hur kraftfull den är. Så där har man ju en förändring som man kan se i form av att naiviteten inte är lika stor. Men med det så kommer det en ängslighet som kan kännas lite bakåtsträvande. På så sätt finns det inte lika stort utrymme. Även om folk är väldigt utbildade och pålästa så betyder det inte att det finns en större öppenhet för konsten. Det kan bli lite väl försiktigt emellanåt.

(Kurator3)

Vad kommer denna försiktighet från? Varför finns den? Riskerna finns att försiktighet hämmar konstens djärvhet och utveckling. Paradoxen ligger i att hämma och begränsa och samtidigt önska skapa en tillfredställande och kreativ utveckling för bra konst. Kanske behövs en gnutta naivitet för att släppa fram konsten och ta nytta av konstens förmåga. För att, som Kurator 3 säger: "Resultatet kan hämmas av för mycket regler. Det finns gränser för hur mycket det gagnar den nyskapande biten och innehållet när man har för många gränser i vad som ska visas." (Kurator3)

Acord (2009) skriver i sin avhandling om samtidskonstens nuvarande krissituation och menar att denna kris definieras utifrån tre kategorier: Den första att samtidskonsten inte generellt går att definiera i sitt uttryck, den andra den ekonomiska och den tredje den pågående klyftan mellan publiken och konstnärligt värde (Acord 2009, s. 12). Den första av dessa tre har jag berört tidigare i detta avsnitt men det finns alltså fler aspekter att addera. Acord menar att samtidskonsten strider mot alla traditionella regler och förväntningar kring vad konst är (Acord 2009, s. 11). Enligt Donald Preziosi och Claire Farago tolkas konsten generellt utifrån idén att den är en produkt som reflekterar, presenterar eller uttrycker konstnärens inre känslor, tankar och värderingar (Preziosi & Farago 2012, s. 1). Genom att hänvisa till en grupp författare, som alla tar upp problematiken i tolkningen av samtidskonsten, menar Acord att samtidskonsten i större utsträckning är beroende av teorier för att värderas som konst (Acord 2009, s. 12). Hon menar att mycket av tolkningen av samtidskonsten baseras på en osäkerhet som finns i de estetiska värderingarna. Istället för att försöka avgöra vad som är bra och dålig konst dyker snarare den mer avgörande frågan upp kring vad som är konst och vad som inte är det (Acord 2009, s. 12). Brian Wallis tar i boken *Art After Modernism: Rethinking Representation*, fasta på det faktum att det saknas exakta kriterier för vad som är samtidskonst. Han menar att detta leder till att svaren baseras på dokumentationen och den process i vilken konstnären har framställt verket, eller i kringliggande teorier som diskuterar konsten som medium (Wallis 1984, s. xwi). Enligt Kurator 6 är inte detta problematiskt utan hen menar att det snarare finns en spänning i just den klyftan och säger att:

...när någon säger, det här är inte konst för mig, så betyder inte det att det är en förolämpning. Det kan vara riktigt bra också. Det är inte konst och det är inte något annat. Det är någonting mellan allting. Det är nästan det mest intressanta, när det inte riktigt är konst utan någonting annat fast inte det heller. Som något som liksom faller mellan stolarna och så dyker det upp i en utställning.

(Kurator 6)

11.3 Ekonomiska aspekter

Den andra av de tre bakomliggande kategorierna som enligt Acord föranleder samtidskonstens krissituation handlar om de ekonomiska aspekterna. Acord drar

paralleller till konstmarknaden och menar att de ekonomiska aspekterna är styrda av hur marknaden ser ut (Acord 2009, s. 13). Det finns en viss skillnad i en svensk kontext. Kurator 3 menar att, ”I Sverige har vi inte en galleristyrd konstvärld som i USA till exempel. Det är ett annat system som vi är ganska förskonade från. Det blir ofta att konsten styrs efter marknaden.” (Kurator 3) Det finns inte samma pengastyrda marknad i Sverige när det kommer till samtidskonst men det betyder inte att den inte existerar. Samtidigt är de svenska konstinstitutionerna påverkade av den internationella konstmarknaden då konstinstitutioner i Sverige intresserar sig för internationell konst. Konst som har fått en synlig plats på konstmarknaden på grund av de rådande ekonomiska och sociala aspekterna som finns runt om i världen. Samtidskonsten befinner sig i en osäker situation. Samtidigt har intresset för samtidskonsten ökat det senaste årtiondet och fått flera stora museer som Tate Modern att visa samtidskonst i mer experimentella utrymmen (Acord 2009, s. 13). Ett tydligt exempel är Olafur Eliassons *The Weather Project* som visades 2003-2004 eller den numera bortgångna franska konstnären Louise Bourgeois verk *I Do, I Undo, I Redo*. Acord påpekar att många museer arbetar med sponsorer som bistår med kostnaderna för införandet av samtidskonst av detta slag på museer. Det leder till att man kan skapa utrymme för konsten, där konstmarknaden inte är närvarande på samma sätt, eftersom det på museer handlar om att tillhandahålla en plats för konstupplevelser (Acord 2009, s. 13).

Sverige är, precis som Kurator 3 påpekar inte i samma utsträckning som till exempel USA, styrt av den ekonomiska marknaden. Dock är den svenska kontexten influerad av den internationella och därför också delvis reglerad av den konstmarknad som finns utanför Sverige. Museer väljer allt för sällan att visa etablerade konstnärskap på sina institutioner. Att representeras på ett museum, som konstnär, är ingenting som händer över en natt. När muser väljer att visa verk av en konstnär är det, enligt Howard Becker, den ultimata vinsten för en konstnärs rykte i den institutionella världen av samtidskonst (Becker 1982, s. 117). Båda konstnärerna som nämns ovan är representerade och har varit representerade i Sverige på etablerade konstinstitutioner som till exempel Moderna museet i Stockholm.

11.4 Klyftan mellan publik och samtidskonst

Den tredje kategorin som Acord presenterar är klyftan mellan publik och konstnärligt värde (Acord 2009, s. 12). Det är denna kategori som är mest synlig och relevant för de kuratorer som jag intervjuat.

Det är ett problem som förblir svårt att hantera för många konstinstitutioner, inte allra minst de mindre såsom konsthallarna. Varför finns då detta problem? Acord menar att det generellt sett finns en etablerad publik som besöker konstinstitutioner som inte förstår den samtida konsten. De accepterar därför inte den som konst och ser inte vad den gör på konsthallen/museet (Acord 2009, s. 14). Här finns en traditionell syn på vad som är konst. Enligt Acord vet vi nu att det snarare är en fråga om vad som är konst eller ej, än om det är bra eller dålig konst (Acord 2009, s. 12). Indirekt tolkas den som dålig om den inte uppfattas som konst när den befinner sig på konstinstitutioner. Med detta sagt innebär det inte att den delen av publiken på något sätt är ointelligent. Det

handlar snarare om att det råder en förvirring kring konstens budskap och den visuella kontexten. Kurator 4 menar att det handlar om hur man väljer att kommunicera externt och att man måste vara kreativ och flexibel för att attrahera besökaren (Kurator4). Enligt Kurator 4 ska man också reflektera över varför folk inte besöker utställningar men också vad som får dem att besöka utställningen (Kurator 4). Hen beskriver det som att: ”It is important to establish relationships to your audience and to involve people in the process. People are not happy with being passive spectators anymore. They want to be involved in different ways.” (Kurator 4) Att involvera publiken behöver inte betyda att publiken deltar i urvalet av konst man väljer att visa i sina utställningar, även om detta är något som många konstinstitutioner prövat på. För Kurator 4 handlar det centrala om att man som institution bjuder in publiken i en aktiv dialog och där man är transparent med informationen kring urvalet man gjort. Kurator 4 menar att: ”There has to be interpretation material for the audience to work with.” (Kurator 4) Det som Kurator 4 och flera av de intervjuade kuratorerna ser som de största utmaningarna är just förmedlingen och hur man ska nå fram till publiken. Kurator 1 säger att hen har ett mantra som lyder:

Det är fullt möjligt att tala om konst, oavsett vad det är, på ett sätt som både är meningsfullt för människor utan någon som helst bakgrundskunskap och samtidigt kan ge fyllighet till de som redan har en utbildning eller bakgrundskunskap. Det är ingen motsättning, det går att göra samtidigt. Det är inte lätt men det är fullt möjligt.

(Kurator1)

Det finns en vilja att ta sig an utmaningen att förmedla samtidskonsten till publiken. Samtidigt vill man behålla konstens integritet genom att inte tappa fokus på konstens innehåll. Samtidskonsten bryter sig loss från den konsthistoriska traditionen och i och med det behöver också konstinstitutionen göra det för att förmedla samtidskonstens innehåll (Acord 2009, s. 13). De tre faktorer som Acord (2009) framför i sin avhandling har alla en avgörande roll i huruvida museer och konsthallar ska kunna inkorporera sin publik i den ”slutna” konstvärlden och dela med sig av den utveckling som sker inom den samtida konsten. Risker är att den klyftan som finns mellan publiken och det konstnärliga värdet i samtidskonsten ökar om man inte på ett tydligt sätt kommunicerar konstens innehåll och låter publiken vara en del av den. Samtidskonsten är beroende av att publiken deltar i innehållet och inte förblir en passiv betraktare. Samtidskonsten speglar ofta ämnen i samhället som inte alltid är så lätta att tala om. Kanske är det därför det är så svårt att ge den plats. Kurator 3 poängterar:

Det funkar inte så att man kan stoppa undan konsten och jag tycker personligen att det kan vara ganska farligt. Och ett sådant slöseri med kunskapskapital och helt enkelt dålig ekonomi att göra det också. Man kan verkligen ta nytta av hur konsten tar upp och diskuterar vissa områden utan att leverera svaren men det kan lösa upp knutar och det är därför det är så intressant att konstnärer pratar om här och nu. Det som händer nu är det som intresserar dem.

(Kurator3)

Kurator 3 förtydligar ovan, vikten av det konstnärliga värdet. Kuratorn som förmedlare mellan institutionen och publiken bär ett stort ansvar i att förmedla det konsten vill säga. Det är inte alltid denna information når fram. Det finns en tendens att som besökare utgå från en visuell struktur där man är skolad att ikläda sig rollen

som betraktare på museet. Att enbart vara betraktare är alltså inte nog för att förstå och vara en del i det som konsten omfattar i en utställning. Det vill säga det som i slutändan skapar en mening i sammanhanget. Det är nästintill att beröva besökarna sin ”rätt” att delta genom att inte skapa ett utrymme för tolkning.

Pierre Bourdieu (1993) skriver om vad som alstrar ett meningsskapande, vilket utgör en central del i denna studie. Han skriver i *The Field of Cultural Production* att i och med den fortlöpande förändringen i det konstnärliga skapandet i samtidskonsten finns också parallellt en förändring i hur man tolkar konsten. Dessa två aspekter möter varandra (Bourdieu 1993, s. 225). Konsekvensen av detta blir att konstnärer och de som förmedlar konsten (kuratorerna) hamnar i ett läge där de vidhåller ett system av värderingar som är olikt från publikens (Bourdieu 1993, s. 225). Eftersom de värderingar som är delade av kuratorn och konstnären gällande samtidskonsten inte inkluderar den allmänna publiken skapas en separation. Den separationen förblir om inte kuratorn väljer att transportera kunskapen som hen besitter till publiken. Acord menar att denna klyfta sammanfaller i både sociala och ekonomiska kontexter där de som tillhör konstvärldens elit förblir ägare av de verktyg som behövs för att nå hela innehållet i samtidskonsten (Acord 2009, s. 15). Egentligen kan vi konstatera att vi är tillbaka ruta ett där det möjligtvis kommer att ta lång tid innan publiken släpps in helt och hållet i det meningsskapande nätverk som konstnärer, kuratorer, konstkritiker etc. har tillgång till. Kurator 4 poängterar att det finns risker med att inte involvera publiken:

It doesn't matter what one wants or likes or if you don't have the time. If we fail to establish the relationship with our audience, that is sustainable over time, there is no exhibition in the future. You don't have to do extreme things but you have to work in the present and strategically and sustainable for the future. It is obvious that funding for culture is shrinking and that is the reality. I don't agree with it but it's the reality. You might as well cope with the situation and deal with it in an intelligent way. You do that by creating relationships with the audience. It is important to listen to them and help them to understand what it is we do and why we do it. It is my humble view of things.

(Kurator4)

11.4.1 Museet i kontext

I denna analys är institutioner på olika nivåer och med olika ekonomiska förutsättningar involverade. Institutioner där det finns kuratorer som arbetar på olika vis och utifrån olika tankar. Dock finns det ett generellt problem som museer har gemensamt, som grundar sig i en traditionell förståelse kring museers funktion och innehåll. Dessa olikheter påverkar det meningsskapande som äger rum i konstutställningar.

En faktor som Acord (2009) inte tar upp i sammanhanget kring vad som påverkar samtidskonstens kritiska situation är de etablerade uppfattningarna kring museet som institution, dess innehåll och funktion (Palmqvist & Bohman (red.) 1997). Dessa historiskt etablerade synsätt på museer, som vi inte lyckas skaka av oss, är något som skrivs mängder om inom den museologiska disciplinen (Hooper-Greenhill 2000; Bennett 1995). Vad är ett museum och vad är det till för? Jag ska inte här gå in på vad

ett museum är (detta har jag redan diskuterat i kapitlet *En museologisk kontext*). Däremot ska jag analysera museets funktion i relation till samtidskonsten och dess utrymme. Preziosi och Farago (2004) skriver i boken *Grasping the world: The idea of the museum* om de etablerade tankarna som finns kring museets funktion och betydelse i samhället. De menar att de moderna konstmuseerna som vi ser idag möjliggjordes av 1700-talets filosofiska diskurs kring produktionen och mottagandet av konsten. Museer arbetar utifrån estetiska val där alla museisamlingar görs möjliga genom att utesluta andra kontexter och skapa nya (Preziosi & Farago 2004, s. 5). De menar att den bild vi har av museet idag är så pass etablerad att konstmuseet som sådant har varit med och format vår moderna identitet och uppfattningen kring vad konst är och hur konsten ska tolkas (Preziosi & Farago 2004, s. 3). Problemet återsår också i den generella bilden av museet som en plats som i största utsträckning visar upp måleri. Vilka uppfattas vara en del av en kronologisk konsthistoria (Preziosi & Farago 2004, s. 4).

Det modernistiska museet (som Hooper-Greenhill menar är det museum som vi generellt utgår från när vi tänker på ett museum) uppfattas som en plats för voyeuristisk njutning där man får ta del av den magnifika konsthistorien, uppvisad genom historiskt och modernistiskt måleri (Hooper-Greenhill 2000, s. 151). Det blir då en friktion, som jag ser det, när museer ska sätta upp tillfälliga utställningar med samtidskonst, därför att den krockar med den etablerade synen av museet. Plötsligt blir det oförståeligt. Även om mycket av det modernistiska måleriet är totalt obegripligt utan vägledning i form av konstnärers idé kring måleriet, finns anledningar att njuta av färg, form och komposition närvarande. De anledningarna räcker för att bekräfta konsten som konst. Speciellt när de hänger på museet då museet i sin styrande roll etablerar och legitimerar synen på vad som är konst och vad som är bra konst (Buren 1996, s. 314). Båda kriterierna är fastställda så snart verken finns på museet. Trots att museet har en stor makt utsätts samtidskonsten ofta för ifrågasättning. Det blir inte längre förståeligt att stå och fästa sin blick länge och väl mot objektet och vänta på ett ”gensvar”. Än en gång är vi inne på det faktum att samtidskonsten inte går att värdera utifrån estetiska aspekter. Visst kan man tolka något som vackert. Skönhet är subjektiv men den finns sällan på ytan i samtidskonsten och när den gör det är det för att locka in oss i det innehåll som finns bakom.

Ett videoverk av konstnären Marilyn Minter med titeln *Green Pink Caviar* har en fasad av estetiska subjektiva tolkningar där innehållet i sin tur beskriver hela konstverket.⁵ Verket är en del av hennes intresse av att sudda ut kanterna mellan skönkonsten och den kommersiella konsten. Verket består av en högupplöst video på åtta minuter där man upplever händelsen under ”rutan”. Man ser mycket långsamma rörelser av sensuella kvinnomunnar som slickar godis och tårtdekorationer från en ruta av glas. Den höga upplösningen i videon skapar de mest klara och livfulla färger vilket i sig är en estetisk njutning samtidigt som den balanserar mellan att vara erotisk och grotesk på samma gång. Det är en kombination av en tilldragande yta i konstverket och innehållet som speglar en fin gräns mellan vad man ”får” och inte får

⁵ Marilyn Minter. [Video]. <http://www.marilynminter.net/video/greenpinkcaviar/> [Åtkomst: 2015-05-19]

titta på. Verket spelar på akten att betrakta och utmanar betraktaren genom att få denne att reflektera över vad det faktiskt är hen ser på.

Verket har visats på museer som Louisiana Museum of Modern Art och MoMa i New York bland flera. Likväl som på digitala affischtavlor på flera platser i USA. Verket befinner sig i flera forum samtidigt men accepteras som konst på museet. Det är på museet det blir ett konstverk i sin fulla mening. Museet har förmågan att etablera något som konst genom att visa upp det (Buren 1996). Innebörden är att om ingen hänsyn tas till verkets kontext är risken stor att man går miste om innehållet. En stor del av ansvaret ligger hos museerna, att ta hänsyn till den traditionella bilden av konsten och föra en dialog med publiken. Dessutom att dela med sig av de verktyg de besitter för tolkning av samtidskonsten. I diskussionen kring förmedlare och mottagare, menar Hooper-Greenhill att det finns en dubbelhet då besökarna tolkar utställningen individuellt, oberoende av den tolkning som kuratorn gjort av utställningen (Hooper-Greenhill 2000, s. 4). Med detta menas inte att besökare nödvändigtvis är ignorerande. Utställningar är producerade för att visuellt kommunicera ett meningsfullt innehåll men det finns inga garantier att kuratorns avsedda innehåll når besökarna (Hooper-Greenhill 2000, s. 4). Detta gör dialogen till en avgörande faktor. Precis som Kurator 1 påpekar: ”Dialogen är viktig. Dialogen där man befinner sig i ett vitt fält, ett spänningsfält där det mest intressanta uppstår om det finns en spänning och en dynamik.” (Kurator1) Dialogen behöver inte innebära att kuratorn förmedlar en sak och besökaren tar in och ger respons genom att acceptera kuratorns tolkning som en sanning. Dialogen bygger på, precis som kurator 1 är inne på, en växelverkan där det i bästa fall uppstår en spänning och en dynamik. Det är i den dialogen som konstverket får sitta fulla innehåll bekräftat.

Samtidskonsten är en del av den historiska utvecklingen och en del av konsthistorien. Därför måste vi göra plats för den och behandla den utifrån dess premisser. Vi kan inte tala om den eller hantera den inom modernistiska ramar. Den behöver näring i form av reflektion, dialog och hängivenhet för att överleva i vår samtid. Inte helt olikt tidigare konst i den meningen men med mycket mer betoning på dialog.

12 Diskussion

I detta avsnitt redovisar jag min diskussion samt resultat från analyserna i föregående kapitel och de två teorier som jag i huvudsak bygger studien på. Det vill säga dels Bruno Latours aktör-nätverksteori (ANT), dels Nicolas Bourriauds teori om relationell estetik. Diskussionen utgår ifrån mina forskningsfrågor och styrs utifrån tankar kring vad ett meningsskapande är och vad som alstrar ett meningsskapande i samtidskonstutställningar.

12.1 Aktörer i action

Denna studie utgår från att det finns nätverk av mänskliga och icke-mänskliga aktörer. Enligt Bruno Latour och (ANT) behandlas alla som är involverade i nätverket utifrån samma premisser, det vill säga att både objekt och människor är aktörer i nätverket. De har också alla förmågan att påverka nätverket. Alla aktörer har en aktant. En aktant är aktörens funktion. Aktanten är flexibel i den meningen att den inte är bestämd utan kan växla beroende på kontext (Latour 2005, s. 10):

An actor in ANT is a semiotic definition – an actant – that is something that acts or to which activity is granted by another...an actant can literally be anything provided it is granted to be the source of action”

(Latour 1996, s. 373)

ANT menar att både mänskliga och icke-mänskliga aktörer förstås i ett nätverk genom att deras identitet definieras genom deras interaktion med andra aktörer (Latour 1996, s. 373). ANT är en teori som används bäst i fallstudier. I fallstudier kan vi mer konkret se hur teorin ger sig uttryck. Att tala om ANT i en abstrakt mening blir svårare då vi inte har något att applicera den på. Jag kommer att utgå ifrån resultaten i min studie för att beskriva nätverket. Jag tar fasta på de aktörer som ingår i det nätverket som jag beskriver. Genom att se över de samband som går att utläsa i mina resultat kan jag göra en kartläggning av studien/resultaten med hjälp av teorin. Detta hjälper oss att förstå nätverket i denna studie bättre. De aktörer som jag i denna studie tar fasta på i nätverket, är kuratorn, konsten, konstnären, utställningen och det jag kallar för ”utomstående faktorer”. De utomstående faktorerna kan vara politik, besökare, pengar, krav etc. Av de aktörer jag räknat upp står kuratorn som central. Den centrala roll som kuratorn besitter, har enligt ANT ingenting med hierarki att göra. Däremot kan makt vara närvarande enligt ANT, vilket dock endast är relevant när den används. Det är när makten blir en effekt av någonting den fyller ett syfte (Latour 1986, s. 265).

Alla aktörer i nätverket har en aktant. Aktanten är inte definitiv utan kan behandlas olika beroende på kontext. Detta innebär att nätverket i sin tur är flexibelt. Mellan aktörerna skapas samband eller relationer om vi så vill. Som jag ser det uppstår friktioner i dessa relationer. Friktionerna kan te sig positiva eller negativa. En positiv friktion kan till exempel vara en situation där en relation får en oväntad vändning som förhöjer innehållet i utställningen. En negativ friktion kan vara brister i kommunikation som leder till att samtidskonsten missuppfattas. Friktionerna påverkar i sin tur relationerna som påverkar det meningsskapande som äger rum i samtidskonstutställningen. I denna studie talar jag om samtidskonst som jag identifierar som relationell enligt Bourriauds teori. Genom att utgå ifrån att konsten är relationell ser jag relationerna inom nätverket på olika nivåer. Jag utgår från tre förutsättningar: Konsten kan bestå av relationer, den kan explicit vilja skapa relationer mellan mänskliga aktörer, och den kan skapa relationer mellan objekt och mänskliga aktörer. Relationer kan också skapas mellan objekt och objekt. I detta fall är det mänskliga aktörer som påverkar de relationerna.

Kuratorn i är central i denna studie. Anledningen till detta är att jag ser kuratorn som spindeln i nätet. Hen länkar samman nätverket. Med detta menar jag att kuratorn är den aktör som alla andra aktörer i denna studie är gemensamt beroende av. Kuratorn har ansvaret att förmedla konsten på ett sätt som både presenterar konstens innehåll och alstrar dialog. Kurator 2 har tidigare påpekat att ansvaret ligger i att se relationerna:

Om det är verk som stärker varandra och man tycker att det kan ske något i att visa de tillsammans, är det bra att lyfta fram det. Man kanske har sett vissa verk som har en gemensam nämnare som belyser vissa frågeställningar och man tycker att de verken stärker varandra. Att det sker någonting när vi visar de tillsammans. Då blir mitt ansvar både att försöka sätta ord på det gemensamma och varför det är intressant att lyfta fram och att också hitta sätta att visa de olika delarna på som gör att varje del kommer till sin rätt men att helheten blir någonting tredje.

(Kurator2)

Resultaten i denna studie visar att relation kan skapas mellan objekt och objekt. I detta fall är det kuratorn som påverkar de relationerna, därför att kuratorn bär ansvaret för den rumsliga miljön och för att förtydliga relationerna mellan konstverken utifrån utställningskoncept. Som Kurator 1 påpekar är balansen viktig: ”Det handlar om balans. Det handlar om att göra materialet tillgängligt inte bara för de som är välutbildade och insatta.” (Kurator1) Relationer inom nätverket är också avgörande för ett meningsskapande. För att som Kurator 1 också betonar: ”Man måste kunna veta och ha ett intresse för hur verken verkar i ett rum. Saker kan ta död på varandra i ett rum om man inte har ett sinne för placering.” (Kurator1) Det framgår tydligt hos de intervjuade kuratorerna att man måste vara uppmärksam och förhålla sig till alla utmaningar på ett flexibelt sätt där en balans är det optimala målet i utställningen (Simonsson 2014, s. 159). Kuratorn är central i nätverket, men med detta sagt så är kuratorn beroende av de andra aktörerna för att behålla en plats i nätverket.

Konsten är i sin fysiska form en aktör men också nätverkets alla andra aktörers aktant. Konsten är konstnärens aktant i den meningen att det är konstnärens bidrag till nätverket i sammanhanget. Konsten är också utställningens aktant genom att

utställningens funktion, både i sin fysiska och abstrakta form, är att innehålla konsten. Konsten är också kuratorns aktant. Utan konsten finns ingen utställning och därmed ingen funktion för kuratorn. Som vi kan se nu så är alla aktörer beroende av varandra. En aktör som inte nämnts i sammanhanget är den som jag har valt att kalla för ”utomstående faktorer” (politik, pengar, besökare, konstkritiker, krav etc.). De kan vara olika aktörer. Dessa aktörer tillhör inte nätverket från början men utökar det genom sin inverkan på nätverket. En sådan aktör kan vara politik. I tidigare analys har vi kunnat se att många av de intervjuade kuratorerna har en oro som är relaterad till det politiska trycket mot konstinstitutioner i Sverige. Oron leder i sin tur till en oro kring att mista innehållet i konstutställningar. Politiken är ett tydligt exempel på en aktör vars aktant kan skapa friktion i nätverket. Friktionen leder i sin tur till potentiella kompromisser i konstutställningar. Kurator 3 har i tidigare analys påpekat att politiken ställer krav på innehållet i utställningen:

...det är viktigt med ett armlånga avstånd från politiker /.../ Det kan också vara så att man pratar så mycket om pedagogik och projekt som ska nå ut till en bred publik. Det är en risk att man pratar och fokuserar så mycket på det att innehållet helt försvinner. Därifrån är trycket mycket stort och man kan förstå och respektera det. Det är självklart att man ska nå ut till alla men man ska också tänka på att det ska få finnas ett innehåll i det man ska förmedla.

(Kurator3)

Här framkommer en potentiell friktion i konstutställningen där innehållet kan komma att behöva kompromissas med för att följa relativt osäkra krav. Vi kan aldrig på förhand säkert utgöra vad som kommer att locka en bred publik. Vidare säger kurator 3, ”Reglerar man för mycket så kan det finnas en problematik i det även om det kommer med de bästa intentionerna.” (Kurator3) Nätverket måste anpassas för att göra utrymme för de ”utomstående faktorerna”. Risken finns annars att det blir en strid som leder till att konsten förbises helt. Kurator 4 säger:

It is obviously that funding for culture is shrinking and that is the reality. I don't agree with it but it's the reality. You might as well cope with the situation and deal with it in an intelligent way. You do that by creating relationships with the audience. It is important to listen to them and help them to understand what it is we do and why we do it. It is my humble view of things.

(Kurator4)

Kan vi komma över kraven genom att kommunicera tydligare med publiken? Leder detta till mindre friktion i nätverket? Kurator 4 menar att kommunikationen är nyckeln till att inte kompromissa med innehållet (Kurator4). Jag förstår detta som att det handlar om *hur* man kommunicerar och inte *vad*.

Hur kommunikationen sker från kuratorn till de ”utomstående faktorerna” är avgörande för relationerna inom nätverket. Resultaten i denna studie visar på att det finns oro kring samtidskonsten utrymme i samhället. Den oron är förknippad med krav som är svåra att förhålla sig till. Det är politiska krav gällande höga besöksarsiffror och det är krav på innehållet från allmänheten. Kraven från allmänheten är, som jag ser det i denna undersökning, baserade på en missuppfattning av samtidskonsten. I huvudsak så grundar sig detta i att det finns en osäkerhet kring samtidskonstens uttryck och man ifrågasätter ifall det överhuvudtaget är konst. En dialog kring konsten är alltså avgörande. Resultaten i denna studie visar att det finns

lösningar på de problem friktionen skapat och att det krävs en ödmjukhet från de "utomstående faktorerna" samt en tydlighet från kuratorn. Det krävs alltså att kommunikationen är transparent. Kurator 4 tror starkt på att det är kommunikationen som är avgörande. Hen har påpekat att:

As a curator you have to remember to communicate why the pieces are chosen for the exhibition. What are the pieces telling us and what is the purpose? I think it is an obligation; you have to be transparent about the selection process. You don't have to spoon-feed people knowledge but you have to give them the tools. There isn't one truth but you have to tell people why different choices have been made.

(Kurator4)

I nätverket ingår även konstnären. Finns inte konstnären finns inte konsten, och konsten är nödvändig för att kuratorn ska ha en funktion (aktant) och för att utställningen ska ha sin centrala funktion (aktant). Konstnären tillför därför olika samband i nätverket. Dessa samband kan också skapa friktion. I tidigare analys har jag tagit fasta på problem som kan uppstå när konstnär och kurator inte är synkade. Bristen på en bra relation mellan kurator och konstnär kan leda till en kompromissad konstutställning. En kompromissad konstutställning innehar fortfarande sin aktant som "behållare" av konsten men kan förlora sin aktant som konceptbärare. Med det menar jag att utställningen är det immateriella konceptet (idé, historia, berättelse) som kuratorn sätter samman för konsten att verka inom. Den kan förlora sitt syfte om konsten inte kommuniceras utifrån sina premisser och om kuratorn och konstnärens förhållningssätt till konsten är för olika. Konsten har en aktant. Den aktanten innebär ett skapade av relationer. I denna studie utgår jag från det vi kan urskilja som relationell konst. Vilket enligt Bourriaud är:

A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.

(Bourriaud 2002, s. 113)

Bourriauds (2002) teori utgår från att konstnären mer eller mindre är katalysatorn i sammanhanget. Denne skapar en plats för social interaktion. Relationell konst kan ta sig många olika uttryck. Man kan se det som att relationell konst utgår från två konstformer, konceptkonst och installationskonst. Medan konceptkonst belyser idén om konsten så belyser installationskonsten konst som upplevelse. Den relationella konsten är både ett koncept och en upplevelse på samma gång då den skapar sociala miljöer där människor interagerar med varandra. Ett exempel på relationell konst är Rirkrit Tiravanija verk "Pad Thai" (1990). Egentligen handlar Tiravanijas verk om något så enkelt som mat. Han står själv och lagar maten och serverar besökarna. Konstnären bjuder in besökarna till en social interaktion och suddar där med ut gränserna mellan konstnär och betraktare. I själva verket handlar inte detta verk om att betrakta överhuvudtaget. Det handlar om att vara en del av konsten. Som besökare är du delaktig i att producera konsten genom att vara på plats, interagera med andra besökare och äta av maten.

Resultaten från intervjuer och observationer i denna studie visar att det existerar relationer som påverkar utställningens resultat. Till exempel så är både kurator 1 och Brian Ravnholt Jepsen överens om att förhållandet mellan kurator och konstnär är

avgörande för huruvida resultatet blir bra eller mindre bra. Som jag tidigare skrivit så påpekar kurator 1 att dialogen är:

...avgörande för ett lyckat resultat och ett långvarigt samarbete. Alla framgångsrika samarbeten tror jag handlar om ett förtroende. Ett förtroende som byggs upp över tid under loppet. Det är en förutsättning för att det ska bli framgångsrikt.

(Kurator1)

Relationen mellan konstnär och kurator *är* avgörande men konsten har i sammanhanget en mycket central aktant. Konsten är i sin fysiska form inte vad som genererar ett meningsskapande i samtidskonstutställningar. Det är konstens aktant som leder till meningsskapande. Med detta menar jag att konsten skapar sambanden mellan de olika aktörerna i nätverket, genom att verka som en katalysator för dialog. Det är i dialogen, som konsten genererar, som ett meningsskapande äger rum. Som jag tidigare nämnt så har den relationella konsten förmågan att alstra relationer på flera olika nivåer. Den kan i sin fysiska form och i sitt innehåll bestå av relationer, den kan explicit vilja skapa relationer mellan mänskliga aktörer och den kan skapa relationer mellan objekt och mänskliga aktörer. Icke-relationell konst har fortfarande en aktant som alstrar relationer mellan objektet och de mänskliga aktörerna. Oavsett hur stark denna relation är/blir finns den närvarande i aktionen där konsten möter en individs blick. I bästa fall alstrar också konsten relationer mellan mänskliga aktörer och skapar där i genom dialog.

Genom att identifiera ett nätverk av sociala relationer som ett aktörsnätverk har jag också kunnat göra plats för samtidskonstens avgörande roll. Om den tidigare modernismens konstform har varit, som Greenberg tidigare påpekat, självständig från den resterande världen så är samtidskonsten raka motsatsen till den. Samtidskonsten har tydliga relationer till världen och är beroende av mänskliga aktörer. Samtidskonstutställningar, menar jag, består av nätverk där mänskliga och icke-mänskliga aktörer är beroende av varandra för att konsten ska framträda i sin fulla kraft. Kuratorn har en avgörande roll i nätverket. Det är inte "att kuratera" som i huvudsak placerar kuratorn i en avgörande roll i nätverket. Att kuratera är, enligt Lind, en handling som är förknippad med kuratorns mer praktiska utövande i utställningar. Den avgörande rollen som kuratorn har, ligger i det som Lind kallar för "det kuratoriella" (Lind 2010, s. 63). Lind beskriver detta som en presentation snarare än en representation av någonting. Lind menar att det kuratoriella är ett sätt att tänka och arbeta på (Lind 2010, s. 65). Det handlar om att kuratorn sammanlänkar objekt, människor, historier, platser etc. och därigenom skapar nya tankar och förhållningssätt till konsten i en utställning. Hon menar att det handlar om att tänja på gränser och skapa nya spänningar och tolkningar (Lind 2010, s. 63). Det kuratoriella är inte självklart. Jag förstår det kuratoriella som en intermedial och kreativ process. En process där kuratorn skapar någonting nytt utöver de faktiska konstverken som finns i utställningen. Kuratorn förmedlar en ny plattform för nya samband och relationer. Det kuratoriella blir kuratorns aktant förutom att tillhandahålla den fysiska platsen för konsten att verka på. Det är det kuratoriella som legitimerar kuratorn som den centrala aktören i samtidskonstutställningar.

13 Meningsskapande och slutsats

Genomgående i denna studie finns ordet meningsskapande närvarande. Det är inte identifierat i förväg utan definitionen är en del i undersökningen. Ett meningsskapande kan tolkas på olika sätt i en kontext där vi talar om konstutställningar. Det kan tolkas som något som händer i slutet av utställningen. Med andra ord när utställningen är färdigproducerad och öppnad för allmänheten. Det kan tolkas som ett positivt ord, förknippat med en bra utställning som publik och kritiker har gett en positiv respons på.

Utifrån forskningsfrågorna i denna studie, och baserat på resultat från intervjuer, och observationer är slutsatsen att meningsskapande är en avgörande faktor i samtidskonstutställningar. Studien visar att ett meningsskapande äger rum i interhumana relationer som samtidskonsten i sin tur har förmågan att alstra. Detta är högst beroende av kuratorn. Kuratorn är, som tidigare nämnt, spindeln i nätet. Det innebär att kuratorn har ett stort ansvar i att strategiskt bygga relationer i nätverket. Kuratorn bär också ansvar i att bygga relationer med de ”utomstående faktorerna”. De syftar till mänskliga aktörer utanför nätverket som utmanar samtidskonstens utrymme och värde. Dessa utmaningar skapar friktion i nätverket och påverkar nätverkets stabilitet. Nätverket kan stabiliseras genom att föra en tydlig kommunikation om vad konsten kan. Det gynnar alla i nätverket och de negativa friktionerna blir färre. Det är viktigt att skapa utrymme för samtidskonsten i samhället. Detta för att den tar upp och diskuterar det som händer i vårt samhälle vilket i sin tur genererar till nya reflektioner och diskussioner mellan människor.

Sammanfattningsvis är meningsskapande i samtidskonstutställningar något som sker mellan aktörer, oavsett form, och meningsskapande är något som sker löpande och inte vid *en* tidpunkt eller *en* plats.

13.1 Vidare forskning

Jag har under studiens gång upptäckt andra tänkvärda forskningsämnen som jag skulle vilja undersöka närmare. De är relaterade till hur man kan skapa metoder för att kommunicera samtidskonst på sätt som genererar konstens uttryck och innehåll samtidigt som den är meningsfull för de som besöker samtidskonstutställningar. Detta är en undersökning som skulle gynnas av att studeras utifrån fallstudier i kombination

med flera intervjuer än vad som ryms i denna studie. Det hade varit intressant att, tillsammans med aktiva kuratorer, konstnärer och frivilliga besökardeltagare diskutera och forma, inte en, utan flera metoder som kan användas som verktyg i att kommunicera samtidskonst på konstinstitutioner i samhället. Detta är något som jag ser skulle gynna kuratorns arbete i förmedlingen av samtidskonst.

14 Källförteckning

14.1 Intervjuer

Kurator 1 (2015) [Personlig intervju]. Genomförd i Lund. (2015-02-09).

Kurator 2 (2015) [Personlig intervju]. Genomförd i Malmö. (2015-03-16).

Kurator 3 (2015) [Personlig intervju]. Genomförd i Lund. (2015-03-03).

Kurator 4 (2015) [Personlig intervju]. Genomförd i Lund. (2015-02-25).

Kurator 5 (2015) [E-post intervju]. (2015-03-10 – 2015-03-25).

Kurator 6 (2015) [Personlig intervju]. Genomförd i Lund. (2015-01-15).

Brian Ravnholt Jepsen (2015) [E-post intervju]. (2015-03-12 – 2015-04-12).

Transkriberingar finns i författarens ägo.

14.2 Observationer

The Enclave. Konstnär: Richard Mosse. Louisiana Museum of Modern Art. (2015-03-28).

You and I in Global Wonderland. Grupp utställning med konstnärer som: Yael Bartana, Robert Boyd & Loulou Cherinet. Utställningen är den första av två delar i utställningsprojektet *The New Human*. Moderna Museet Malmö (2015-04-12).

14.3 Litteratur

Abt, Jeffrey. (2011). The Origins of the Public Museum. I Macdonald, Sharon. (red.) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, ss. 115-134.

Acord, Krzys Sophia. (2009). *BEYOND THE CODE: Unpacking Tacit Knowledge and Embodied Cognition in the Practical Action of Curating Contemporary Art*. Diss., University of Exeter. Exeter: Univ.

Altshuler, Bruce. (2005) (red.). *Collecting the New: museums and contemporary art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Altshuler, Bruce. (2005). Collecting the New: A Historical Introduction. I Altshuler, Bruce. (red.) *Collecting the New: museums and contemporary art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, ss. 1-14.

Altshuler, Bruce. (2013). Introduction. I Altshuler, Bruce. (red.) *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Vol. 2, 1962-2002*. London: Phaidon, ss. 11-24.

Barker, Emma. (1999). Introduction. I Barker, Emma. (red.) *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale Univ. Press, ss. 8-21.

Becker, Howard S. (1982). *ART WORLDS*. Berkeley: University of California Press.

Bennett, Tony. (1995). *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London; New York: Routledge.

Billgren, Ernst. (1999). Debatt. Kurerad roll. Ernst Billgren om framväxten av en ny syn på konstnären. *Dagens nyheter*, 5 juli. <http://www.dn.se/arkiv/kultur/debatt-kurerad-roll-ernst-billgren-om-framvaxten-av-en-ny>

Bishop, Claire. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *OCTOBER*, 110, ss. 51-79.

Bohman, Stefan. (1997). Vad är museivetenskap, och vad är kulturarv? I Palmqvist, Lennart & Bohman, Stefan. (red.) *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*. Stockholm: Carlsson bokförlag, ss. 9-18.

Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

Bourriaud, Nicolas. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du reel.

Brenson, Mikhael. (2010). The Curator's Moment – Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions. I Flipovic, Elena, Van Hal, Marieke & Øvstebø, Solveig. (red.) *The Biennial Reader*. Bergen: Bergen Kunsthall, ss. 222-239.

- Buren, Daniel. (1999). FUNCTION OF ARCHITECTURE: notes on work in connection with the places where it is installed taken between 1967 and 1975, some of which are specially summarized here. I Greenberg, Reesa, Ferguson W. Bruce & Nairne, Sandy. (red.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, ss. 313-319.
- Drabble, Barnaby. (2010). *Stop making Sense: The Ends of Curating and the Beginnings of the Exhibition*. Diss., Edinburgh College of Art. Edinburgh: Univ.
- Fahl, Hanna. (2014). Chefen för Lunds konsthall får stöd mot kritisk politiker. *Dagens nyheter*, 1 april. <http://www.dn.se/kultur-noje/nyheter/chefen-for-lunds-konsthall-far-stod-mot-kritisk-politiker/>
- Flipovic, Elena. (2014). When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator. I Steeds, Lucy. (red.) *EXHIBITION: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, ss. 156-168.
- Flipovic, Elena. Van Hal, Marieke. & Øvstebø, Solveig. (2010). Biennnalogy. I Flipovic, Elena, Van Hal, Marieke & Øvstebø, Solveig. (red.) *The Biennial Reader*. Bergen: Bergen Kunsthall, ss. 12-27.
- Foucault, Michel. (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. I Leach, Neil. (red.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, ss. 330-336.
- Gillick, Liam. (2006). Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics". *OCTOBER*, 115, ss. 95-107.
- Greenberg, Clement. (1993). *The collected essays and criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance 1957-1969*. Chicago: University of Chicago press.
- Greenberg, Reesa. W. Ferguson, Bruce & Nairne, Sandy. (1996). Introduction. I Greenberg, Reesa, Ferguson W. Bruce & Nairne, Sandy. (red.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, ss. 1-4.
- Groys, Boris. (2008). *Art Power*. Cambridge, Mass, : MIT Press.
- Hirvi-Ijäs, Maria. (2007). *Den framställande gestalten: om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen*. Diss., Helsingfors universitet. Helsingfors: Univ.
- Hooper-Greenhill, Eileen. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Hoffmann, Jens. (2014). *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.
- Irvin, Sherri. (2006). Museums and the shaping of contemporary artworks. *Museum Management and Curatorship* 21(2). London: Routledge, ss. 143-156.

- Jacob, Mary Jane. (2006). Making Space for Art. I Marincola, Paula. (red.) *What Makes A Great Exhibition?* Philadelphia: Centre for arts and heritage, ss. 134-141.
- Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (red.) (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Latour, Bruno. (1986). The Powers of Association. I Law, John. (red.) *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul, ss. 264-280.
- Latour, Bruno. (1996). On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. *Soziale Welt*, 47, ss. 369-381.
- Latour, Bruno. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: University Press.
- Lind, Maria. (2010). The Curatorial. I Wood, Kuan Brian. (red.) *Selected Maria Lind writing*. New York: Sternberg Press, ss. 63-66.
- Lindkvist, Hugo. (2015). Chefsstrid på Kalmar konstmuseum: ”Vi behöver en chef med en annan attityd”. *Dagens nyheter*, 11 mars. <http://www.dn.se/kultur-noje/konstform/chefsstrid-pa-kalmar-konstmuseum-vi-behoover-en-chef-med-en-annan-attityd/>
- Lunds konsthall. (2014). *Om konsthallen*. <http://www.lundskonsthall.se/sv/Om-konsthallen/> [2015-06-03]
- Marincola, Paula. (2006). Introduction: Practice Makes Perfekt. I Marincola, Paula. (red.) *What Makes A Great Exhibition?* Philadelphia: Centre for arts and heritage, ss. 9-12.
- Miller, Daniel. (1994). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Nilsson, John Peter. (2000). Curatorns roll. I Ekeroth, Power och Beck, Ingamaj. (red.) *Expositioner: Antologi om utställningsmediet*. Stockholm: Fören. Curatorprojektet, ss. 18-19.
- O’Doherty, Brian. (1999). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- O’Neill, Paul. (2007). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. I Rugg, Judith & Sedgwick, Michéle. (red.) *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, ss. 13-28.
- O’Neill, Paul. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Palmqvist, Lennart & Bohman, Stefan. (red.) (1997). *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*. Stockholm: Carlsson bokförlag.

- Preziosi, Donald. (2011). Art History and Museology: Rendering the Visible Legible. I Macdonald, Sharon. (red.) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, ss. 50-63.
- Preziosi, Donald & Farago, Claire. (2004). General Introduction: What are Museums For? I Preziosi, Donald & Farago, Claire. (red.) *Grasping the world: the idea of the museum*. Aldershot: Ashgate, cop, ss. 1-9.
- Preziosi, Doland & Farago, Claire. (2012). *Art is not what you think it is*. Chichester: Willey-Blackwell Publishing.
- Quinn. Patton, Michael. (1987). *How to Use Qualitative Methods in Evaluation*. Newbury Park, Calif: Sage Publications.
- Radder, Hans. (1992). Normative Reflexions on Constructivist Approaches to Science and Technology. *Social Studies of Science*, 22(1), ss.141-173.
- Rugg, Judith. (2007). Introduction. I Rugg, Judith & Sedgwick, Michéle. (red.) *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, ss. 7-9.
- Rugg, Judith & Sedgwick, Michéle. (red.) (2007). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books.
- Silvén-Garnert, Eva. (1997). Samtidsforskning som ett förhållningssätt. I Palmqvist, Lennart & Bohman, Stefan. (red.) *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*. Stockholm: Carlsson bokförlag, ss. 19-40.
- Simonsson, Märit. (2014). *Displaying Spaces: Spatial design, Experience, and Authenticity in museums*. Diss., Umeå universitet. Umeå: Univ.
- Smith, Terry. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International (ICI).
- Staniszewski, Mary Anne. (1998). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass: MIT press.
- Starrin, Bengt & Renck, Barbro. (1996). Den kvalitativa intervjun. I Svensson, Per-Gunnar & Starrin, Bengt. (red.) (1996). *Kvalitativa studier i teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur AB, ss. 52-78.
- The Enclave. (2015). *SHOCKING PINK SURVEILLANCE FILM*. <http://en.louisiana.dk/exhibition/richard-mosse> [2015-06-03]
- Vergo Peter. (1989). Introduction. I Vergo, Peter. *The New Museology*. London: Reaktion, ss. 1-6.
- W. Ferguson, Bruce. (1996). Exhibiton Rhetorics: material speech and utter sense. I Greenberg, Reesa, Ferguson W. Bruce & Nairne, Sandy. (red.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, ss. 175-190.

Wallenstein, Sven-Olov. (2000). Anteckningar om curatorrollen. I Ekeroth, Power och Beck, Ingamaj. (red.) *Expositioner: Antologi om utställningsmediet*. Stockholm: Fören. Curatorprojektet, ss. 13-17.

Wallis, Brian. (red.) (1984). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.

Weibel, Peter & Latour, Bruce. (2007). Experimenting with Representation: Iconclash and Making Things Public. I Macdonald, Sharon & Basu, Paul. (red.) *Exhibition experiments*. Oxford: Blackwell, ss. 94-109.

Whitham, Graham & Pooke, Grant. (2010). *Understand Contemporary Art*. London: Teach Yourself.

Widerberg, Karin. (2002). *Kvalitativ forskning i praktiken*. Lund: Studentlitteratur AB.

Wärn. Ericsson, Karin. (2000). Focus your mind, sharpen your senses, stay alive... I Ekeroth, Power och Beck, Ingamaj. (red.) *Expositioner: Antologi om utställningsmediet*. Stockholm: Fören. Curatorprojektet, ss. 104-110.