



Guldalderkunst for alle?

Et råb om hjælp fra et heterotopisk museum i krise

Astrid Brincker Olson

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet KOVK02:3, 15 p.

Kandidatkurs ht 2019

Handledare: Joacim Sprung

Abstract

This study investigates The National Gallery of Denmark (SMK) and how its' own pronounced aim to be open accessible "to everyone" is functioning in their everyday praxis. Through a walking phenomenological reportage-analysis (inspired by Michel De Certeau) in the exhibition room of the museums' latest special exhibiton "Goldenage – World Class Art Between Two Catastrophes", it is discovered how the exhibition room is in fact not for everyone at all. The walking reportage-analysis is deepened and driven forward by the constant involvement of relevant theories such as the Danish art historian Rune Gade with his model for exhibition analysis, the American architecture philosopher Stanley Abercrombie with his theory of the transition from exterior to interior and finally the French sociologist and anthropologist Pierre Bourdieu with his theory of the cultural field of production. It is brought to the attention, that the exhibition room is, through a complex network of aspects, framing the creation of user identity (users and non-users) along with a hierarchy among them. Among these room aspects that are influencing the inclusion some and exclusion of others are: topos, interior, exterior, curating, furnishing, doxa, habitus, user-hierarchy, the common devotion to the existence of the specific cultural capital in the room: The possession of the one and final truth that lies within the art. It is discussed how SMK has challenged the traditional habitus and doxa with central exhibition lounge and succeeded in opening up the room to non-users in a new and relaxed way. However it is argued that this initiative is drowning in too many other aspects creating the excluded non-user identity. The analysis then opens up to a discussion of why this aim of being "for everyone" even exists in the praxis of the museum. It is interoperated as what the French philosopher Michel Foucault would call a crisis heterotopia, crying for help and for money in a world where art is highly under prioritized politically as well as socially in society. And finally it is argued, using the theory of the Italian philosopher Giorgio Agamben and his theory of including exclusion, that it might be impossible to even make art accessible to "everyone". However it is concluded how there is lots of room for improvement to make the exhibition room accessible for more people in the future, suggesting starting with the replacement of the specific cultural capital into being the ability to reflect openly and independently about the art.

English title: "Goldenage art for everyone?: A cry for help from a mid-crisis museum heterotopia"

Keywords: New museology, inclusive exclusion, non-users, cultural capital, acecibility in art and truth in art

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING	1
BAGGRUND, SYFTE OG PROBLEMFORMULERINGER.....	2
FORSKNINGSOVERSIGT	4
GENNEMFØRSEL, METODE OG TEORI	7
<i>Kl. 11:06, Stående udenfor (Eksteriør, topos og indgangsritual)</i>	9
<i>Kl. 11:18, Netop ankommet i forhallen (Interiør, aktører og hierarki)</i>	11
<i>Kl. 11:34, Første møde med særudstillingsrummet (Kuratering)</i>	14
<i>Kl. 12:03, Ved loungen (Revolution)</i>	18
<i>Kl. 12:40, Atter udenfor (Fra perception til apperception)</i>	19
DISKUSSION AF MUSEUMSRUMMET SOM HETEROTOPIA OG UTOPIA	21
KONKLUSION.....	26
LITTERATURLISTE.....	28
BILLEDFORTEGNELSE	30

Indledning

Statens Museum for Kunst (SMK) er økonomisk støttet af den danske stat og underkaster sig derfor, ved lov, nogle målsætninger. En af disse lyder på at ”SMK skal være for ALLE”.¹ Som Danmarks nationalgalleri ligger en af SMK’s fornemmeste opgaver derfor i, at være inkluderende og tilgængelig gøre kunsten for så bredt et publikum som muligt.² Men hvad indebærer det, at kunsten skal være tilgængelig for alle, er dette overhovedet muligt, hvordan eksisterer dette på nuværende tidspunkt i praksis i SMK’s museumsrum og hvordan kan dette udfordres? Dette er blot en lille andel af de mange spørgsmål som opstår ud fra sådan et mål og det viser sig, at tilgængeliggørelse af kunst for alle ikke er helt uproblematisk i et museumsrum. Dette bliver interessant i museets seneste særudstilling ”Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer”.³ Museet markedsfører udstillingen som en reaktualisering af Guldalderen og som et rum for dyrkelse af de danske kulturværdier som opstod under perioden og stadig er relevante i dag.⁴

Ideen om SMK som platform for mødet med for hele Danmarks kulturelle identitet er ikke noget nyt. Den kan trækkes næsten 170 år tilbage i museets historie, da samlingen overgik fra at have været kongehusets privateje siden 1500 tallet, til at blive statseje ved demokratiets indførelse i Danmark i 1849 og dermed udnævnt som Danmarks Nationalgalleri og hovedmuseum for kunst.⁵ Denne overgang kan tolkes at læne sig op ad den franske revolution og resten af oplysningstidens nye civilisationsdefinition, som var med til at forme ideen om museer som vigtig institution for folkelig uddannelse og platform for skabelse af national identitet og stolthed.⁶ Det at være ”for alle” ved denne tid betød at være offentligt fysisk tilgængelige for alle, og ikke bare en privat kongelig samling, som man skulle have en særlig indbydelse for at kunne opleve. Men at alle principielt har adgang til at besøge museet fysisk indebærer ikke nødvendigvis, at kunsten som udstilles er tilgængelig for alle at opleve, eller at det er alle mennesker som føler sig inkluderet i museets oplæg og målgruppe. At være ”for alle” er derfor et spørgsmål om tolkning, hvor der altid vil være

¹ Statens Museum for Kunst, ’Om SMK’, SMK, <https://www.smk.dk/article/smk-for-alle/> [website] besøgt d.

² Her henvises til den danske museumslov. Den nuværende museumslov bekendtgjordes i 2014 af Kulturministeriet. Lovens 3. kapitel omhandler kunstmuseerne og her står det formuleret, at ”Statens Museum for Kunst er Danmarks hovedmuseum for billedkunst. Museet har til opgave at belyse den danske og udenlandske billedkunst, fortrinsvis fra den vestlige kulturkreds efter år 1300.” §2,1, kapitel 1, opstiller en målsætning hvori kulturarv (og naturarv) skal aktualiseres, tilgængeliggøres og gøres vedkommende.

³ Særudstillingen var aktuel i perioden 24. august – 8. December 2019

⁴ Statens Museum for Kunst, ’Om særudstillingen’, SMK, : <https://www.smk.dk/exhibition/dansk-guldalder/> [website] besøgt d. 3/11/2019

⁵ V. Villadsen, *Statens Museum for Kunst: 1827-1952*, Gyldendahl, København, 1998, s. 92

⁶ C. Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, 2:a uppl, Routledge, New York, 1996, s. 24

foretaget tilvalg og fravalg. Det er netop dette: hvordan SMK den dag i dag tolker målsætningen om at være ”for alle” i praksis, som vil være interesseområdet for denne uppsats.

Baggrund, syfte og problemformuleringer

I følgende afsnit præsenteres de udvalgte afgrænsningsområder i uppsatsens forskningsfelt, opgavens syfte og konkrete problemformulering, som undersøgelsen centrerer omkring. Som allerede nævnt, vil denne uppsats stille skarpt på SMK's praksis og undersøge hvordan målsætningen om at være ”for alle” udføres. Empirien for uppsatsen vil være museets seneste særudstilling ”Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer”, nærmere afgrænset selve udstillingsrummet og hvilke aspekter som skaber hhv. inklusion og eksklusion af besøgere.

Uppsatsen vil positionere sig ud fra SMK's egen markedsføring om at være for alle (Se bilag 1): Den dag i dag markedsføres målsætningen på museets hjemmeside gennem tre initiativer: 1. SMK KOM, en ugentlig dansk sprogklub, hvor udlændinge mødes for at tale om kunst på dansk og derigennem forbedre deres danske sprog og viden om dansk kulturarv. 2. ULK (Unge laboratorier for kunst), en ugentlig kunstklub for unge, som mødes for at bearbejde museets aktuelle udstillinger samt repræsentere museet med udstillinger og events ved Roskilde Festival, Ungdommens Folkemøde osv. 3. SMK Fridays, en ”intelligent fredagsbar”, hvor museet tilbyder gratis entré en fredag hvert kvartal efter åbningstid, hvor fadøl, streetfood og art talks menes at skabe en mere ”uformel” ramme for oplevelse på museet.⁷ Ud fra disse tre initiativer kan det tolkes, SMK's hovedfokus til at udbrede målgruppen er: udlændinge med dansk som 2. sprog, unge kunstinteresserede og den yngre moderne event-sultne kulturkreds. Allerede her, ud fra museets eget kommercielle ansigt udad til, kan tolkningen af ”alle” diskuteres. Denne uppsats vil udfordre SMK's tolkning af at være for ”alle” ved at se bag de heroiske lovmæssige og kommercielle målsætning og i stedet stille skarpt på museets daglige praksis, som kan tolkes at være museets egentlige identitet.

I undersøgelsen af SMK's hhv. inkluderende eller ekskluderende praksis i særudstillingsrummet, vil Den Danske Slots- og Kulturstyrelses brugerundersøgelser begreber ”brugere” og ”ikke-brugere” udgøre forståelsen af ”alle” i denne uppsats: Styrelsen har årligt siden 2009 foretaget en bredt

⁷ Statens Museum for Kunst, 'Om SMK', loc. cit.

omfattende national undersøgelse af danske museers besøgere. I den seneste udgivelse fra maj 2019, der behandler tal fra 2018, kan det ud fra række forskellige faktorer konkluderes, at både mængden og diversiteten i danske museers brugere er ganske snæver: nogle af de mest benævnelsesværdige tal fra undersøgelsen er bl.a. at det blot er 50% af danskerne som har besøgt et dansk kunstmuseum indenfor de seneste 12 måneder, at 64% af brugerne er i aldersgruppen 50+ og at 61% af brugerne har en lang videregående uddannelse og 62% af brugerne er kvinder.⁸ For første gang i Slots- og Kulturstyrelsens nationale brugerundersøgelser historie, foretages ikke blot en undersøgelse af museernes brugere, men nu også museets så kaldte ”ikke-brugere”. Disse ikke-brugere karakteriseres som personer bosiddende i Danmark, som ikke har besøgt et dansk museum indenfor de seneste 12 måneder. Ifølge undersøgelsen, er den gennemsnitlige ikke-bruger en person uden en lang videregående uddannelse og er i aldersgruppen 30-49 år.⁹

Forståelsen af ”alle” i denne uppsats vil afgrænses til Den Danske Slots- og Kulturstyrelsens undersøgelses begreber ”brugere” og ”ikke-brugere”, vil der i høj grad blive stillet skarpt på SMK’s ikke-brugere, altså personer som er bosiddende i Danmark, som besøger et museum for første gang i over 12 måneder, uden lang videregående uddannelse og i alderen 30-49 år. Det er ikke-brugeren som en ”fiktiv” karakter (dog statistisk verificeret af Slots- og Kulturarvsstyrelsen), som denne uppsats vil rette undersøgelsen mod og hvordan udstillingsrummet inkluderer eller ekskludere den ikke-vandte museumsgænger.

Det er værd at nævne, at denne afgrænsning har et paradoksalt aspekt: at jeg selv, som forfatteren af denne uppsats, er en kvinde, i gang med en længere videregående uddannelse og en hyppig museumsgæst. Jeg fuldt medvidende om, at jeg tilhører gruppen af museets brugere. Denne uppsats vil tage ikke-brugerens parti og for at kunne dette, vil jeg benytte Slots- og kulturarvsstyrelsens portæt af ikke-brugeren og anvende min egen bruger-identitet til at fremhæve kontrasterne til ikke-brugeren og dermed tydeliggøre de forskellige aspekter for inklusion og eksklusion i rummet.

⁸ Den Danske Slots- og Kulturstyrelse, ’Den Nationale Brugerundersøgelse: Årsrapport 2018’, *Kulturministeriet* <https://slks.dk/services/publikationer/den-nationale-brugerundersogelse-aarsrapport-2018/> [website], s. 8-9, besøgt d. 17/11/2019

⁹ Ibid., s. 24

Så for at opsummere, har denne uppsats til syfte, først og fremmest at undersøge udstillingsrummet som fænomen og hvilke aspekter som producerer rumsligheden for besøgeren. Gennem dette, er målet endvidere at vurdere SMK's indsats for at leve op til kravet om at være inkluderende "for alle" – både brugere og ikke-brugere. Gennem analysen af udstillingen efterstræbes det at belyse og diskutere udstillingsrummet som aktiv aktør i skabelsen af museets brugere og ikke-brugere. Med særudstillingens rum som afsæt, er målet med denne uppsats endvidere at diskutere museets generelle potentiale som en nøgleinstitution i mødet med og til anvendelsen af vores fælles kulturarv.

Dette vil udfoldes gennem følgende problemformulering:

- I hvor høj grad producerer SMK (bevidst eller ubevidst) rum for inklusion og eksklusion af ikke-brugere i den seneste særudstilling "Guldalder – verdenskunst mellem to katastrofer" og hvordan imødekommer dette museets mål om at være Danmarks Nationalgalleri, et rum "for alle"?
- På hvilken måde kan Statens Museum for Kunst diskuteres at kunne blive en mere socialt bæredygtig samfundsinstitution gennem sit udstillingsrum?

Disse spørgsmål vil i oplistet rækkefølge udgøre kernen for uppsatsens forløb. Men inden dette igangsættes, vil jeg først placere mit arbejde indenfor det relevante forskningsfelt:

Forskningsoversigt

Uppsatsen forholder sig kritisk og fremtidsrefleksivt overfor museet som samfundsinstitution og placerer sig dermed blandt forskningsbevægelsen "Den nye museologi" som formedes i den sene halvdel af 1900 tallet med aktører som bl.a. Tony Bennett og Elian Hooper-Greenhill. Bennett optegnede et kritisk tækningsfelt hvori han undersøgte museer og deres udvikling i samfundet som institution, en udvikling drevet frem af et spændingsfelt imellem mennesker, samfund og museer. Hooper-Greenhill stiller sig ligeledes kritisk, mest af alt overfor museets uddannelsesmæssige formål og hvordan museers besøgende agerer i et museumsrum i forhold til det udstillede.¹⁰

Denne uppsats vil placere sig inden for den nye museologis strømninger ved at se udstillingsrummet som subjektiv instans og udfordre og gentænke tilgængeliggørelse af kunst

¹⁰ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, New York, 1992, s. 47

herudfra. I denne boldgade findes en række forskningsprojekter, hvor det bl.a. er værd at nævne den amerikanske professor i kunsthistorie ved Ramapo College of New Jersey, Carol Duncan. Med bogen *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, redegør Duncan for museets ceremonielle natur gennem en sammenligning af museet og det hellige ritual.¹¹ Ifølge Duncan, kan museer anses som hellige steder hvortil ritualer udføres, ligesom i et tempel. Hun fremhæver to punkter ud fra hvilke, de største ligheder udspringer: først og fremmest den overgangsfase, kaldet ”liminaliteten”, som en besøger gennemgår ved ankomsten til museet / templet, hvor vedkommende træder ud fra sin normale hverdagskontekst og forholder sig til sig selv og sin omverden fra nye perspektiver.¹² ”Performativet” er det andet punkt hvor igennem religiøse ritualer og museers praksis kan krydses. Museet organiserer sin kontekst som et manuskript eller scenarie som besøgere optræder ud fra. Duncan diskuterer hvordan besøgere kan være mere eller mindre bevidste om denne planlagte performativitet og reagere på dets signaler til handling i større eller mindre grad.¹³ Denne uppsats kommer til at læne sig op ad Duncans tanker om museet som rum for transcendens af hverdagslige normer og kontekster samt overgang og hengivelse til sirligt planlagte ritualer hvor museumsbesøgeren sættes i kontakt med en højere spirituel eller tankemæssigt oplysende instans.

Af anden forskning som italesætter museumsrummets problematikker er bl.a. Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen og Anne Gregersen aktuel med sit netop udgivne forskningsprojekt *Curatorial Challenges: interdisciplinary perspectives on contemporary curating*, som problematiserer arrangering af museumsrummet og de kuratoriske udfordringer som opstår i kraft af den konstante konkurrence med resten af omverdenens mediebaserede underholdningskultur.¹⁴ I bogen fremhæver hun den amerikanske kunsthistoriker, Donald Preziosi, som definerer moderne kuratorisk praksis som en epistemologisk teknologi. At kuratere er at understrege forestillinger og ideer om sociale og kulturelle virkeligheder og endvidere at iscenesætte og manifestere dem som om de var sociale sandheder, hævder Preziosi. Det er en historiografisk praksis.¹⁵ Denne uppsats vil i en analyse af SMK’s aktuelle særudstillingsrum både stille skarpt på de kuratoriske greb og hvilke problematikker som kan tolkes at orkestre forestillinger om inklusion og eksklusion hos en ikke-bruger.

¹¹ C. Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, 2:a uppl, Routledge, New York, 1996, s. 7

¹² Ibid., s. 11

¹³ Ibid., s. 12

¹⁴ M. V. Hansen, A. Folke Henningsen og A. Gregersen, *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Routledge, London 2019, s. 10

¹⁵ D. Preziosi, ’Curatorship as Bildungsroman’ i M. Vest Hansen, A. Folke Henningsen og A. Gregersen, *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Routledge, New York, 2019, s. 11-14

Af forskning centreret om Statens Museum for Kunst er Den danske kunstformidler Mette Houlberg Rung benævnelsesværdig. Hendes forskningsprojekt *Negotiating experiences* udforsker forholdet og spændingerne mellem udstillingsmanuskriptet (dvs. museets intentioner forankret i markedsføring, kuratering, formidling etc.) og den faktiske brugeroplevelse som finder sted ved et besøg.¹⁶ Undersøgelsen sammenligner en dybdegående komparativ analyse af udstillingsmanuskripter fra SMK gennem tiden med en række forskellige brugerundersøgelser og konkluderer herved, at udstillingsmanuskripterne var designet for individuelle brugere, mens brugerundersøgelserne afslørede, at oplevelsen i høj grad afhang af besøgerens udveksling og interaktion med sine kompagnoner, med museets personale og med udstillingen i sig selv.¹⁷ Denne uppsats kommer til at placere sig i linjerne med Houlberg Rungs afhandling, idet den vil diskutere forholdet mellem museets intention bag en udstilling og den faktiske daglige praksis, fra de besøgendes perspektiv. Dog vil den skille sig herfra ved at være mere postkolonialt orienteret og diskutere besøgeridentitet i lyset af hvordan udstillingen lever op sit museets eget ideal om at være ”for alle”. Denne uppsats vil ydermere ikke opdeles så systematisk som Houlberg Rungs afhandling med en komparativ analyse af udstillingsmanuskript og forskellige brugerundersøgelser, men i stedet anse udstillingsmanuskript og praksis som en kompleks enhed, som derfor bør undersøges simultant. Forhåbningen med dette er at opdage nye og mere nuancerede sammenhænge mellem manuskript og praksis og at anse kunst som en sammenhængende enhedslig udvikling.

Med andre ord, eksisterer et stort nymuseologisk felt som i en lang årrække har problematiseret museet som subjektivt rum både ud fra kuratoriske, behavioristiske, institutionskritiske og magtstrukturelle aspekter mm. Dog savnes der mere dybdegående forskning og kortlægning af hvordan udstillingsrum producerer besøger-identitet, og i høj grad også specifik forskning om Danmarks Nationalgalleri og hvordan det fungerer som selvudnævnt facilitetator for mødet med dansk kunst og kulturhistorie. Og fremfor alt savnes der et nuanceret bidrag til diskussionen om, hvorvidt kunsten kan og skal være for alle, hvilket Den Danske Museumslov og SMK selv markedsfører sig som kerneaktører i.

¹⁶ M. H. Rung, *Negotiating Experiences: Visiting Statens Museum for Kunst*, University of Leichester, 2013, s. 240

¹⁷ *Ibid.*, s. 249

Gennemførelse, metode og teori

I følgende afsnit præsenteres den valgte empiri og dets afgrænsninger, ledsaget af en udfoldelse af det teoretiske rammeværk, de centrale begreber og den metodiske tilgang som vil udforme arbejdet med den valgte empiri. Teorierne vil blive mere dybdegående præsenteret i forbindelse med deres anvendelse senere i opgaven. Afslutningsvis i afsnittet præsenteres opgavens officielle disposition.

Analysen indledes med en definition af begrebet rum og hvilken forståelse af begrebet som denne uppsats vil udgå fra. Til dette inddrages og fortolkes den tyske filosof Gernot Böhme's teorier omkring rum som fremstillingsmedium og den kropslige tilstedeværelses rum.¹⁸ Analysen af uppsatsens empiri, særudstillingen "Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer" vil slavisk brede sig over aspekter fra udstillingens manuskript så vel som dens praksis, dog afgrænset under temaet "rum" og hvordan dette kan tolkes at være inkluderende og ekskluderende for brugere og ikke-brugere. Det vil udforskes, hvordan udstillingen skaber brugeridentitet og faciliterer rumslige rammer for tilhørsel eller udenforskab hos sine ikke-brugere.

Analysen vil være struktureret som en fænomenologisk orienteret reportage, hvorved udgangspunktet vil ligge i mit eget møde med udstillingen og min egen oplevelse af at bevæge mig rundt i dens rum. Dette valg er blevet truffet efter den overbevisning, at et rum ikke udelukkende er en objektiv størrelse som kan analyseres i sin helhed, men derimod er et fænomenologisk område, hvis fulde eksistens kun kan opfanges gennem oplevelsen. Den franske kunsthistoriker Michel De Certeau beskriver i sin artikel *The practice of everyday life* en person som står på toppen af World Trade Center i New York og har den unikke og sjældne oplevelse af, at opleve byens helhed fra dette fugleperspektiv. Certeau hævder, at byens helhed ikke repræsenterer byens eksistens, det er derimod den gående karakters ("the walker") oplevelse af at bevæge sig rundt i byen, som udgør byen for flest aktører. Dette er ikke en helhed, men derimod en serie af fragmenter, som opleves gennem den gåendes flygtige blik, som udgør byens eksistens.¹⁹ Jeg vil i analysen indtage rollen som den gående og lade undersøgelsen struktureres efter min rapporterede oplevelse. Undervejs i undersøgelsen gøres en række nedslag i relevante rumslige aspekter som vil blive uddybet og diskuteret ved hjælp af relevant teori:

¹⁸ G. Böhme, *Atmosfære*, Kunstakademiets Arkitektskole, 2:a uppl., 2007 s. 5-13

¹⁹ M. D. Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, USA, 1984, s. 92

Først og fremmest vil den danske kunsthistoriker Rune Gade og hans yderst detaljerede model for udstillingsanalyse blive anvendt for at kortlægge kurateringens fysiske basisaspekter.²⁰ Derudover vil den amerikanske arkitekturfilosof Stanley Abercrombie's teoretisering over interiør blive inddraget for at konkretisere interiør (og eksteriørets) påvirkning på besøgeren.²¹ Og fremfor alt vil den franske sociolog og antropolog Pierre Bourdieu blive inddraget med sin teori om "Det kulturelle produktionsfelt" for at belyse de sociale relationer og interaktioner som har indflydelse på udstillingsrummets miljø. Til dette vil et udvalg af produktionsfeltets begreber blive anvendt.²²

Udstillingsanalysen vil udgøre afsæt for en diskussion af post-kolonial karakter som vil behandle spørgsmålet om hvordan og hvorfor museet udstillingsrummet er blevet struktureret på den fremanalyserede måde. Til dette vil den franske filosof og idéhistoriker Michel Foucaults teori om "Heterotopia" blive inddraget for at forstå og diskutere udstillingsrummets krisetilstand.²³ Endvidere inddrages den italienske filosof Giorgio Agamben med sin teori inkluderende eksklusion i politik for at brede diskussionen ud til spørgsmålet hvorvidt kunsten overhovedet kan være for alle.²⁴ Slutteligt åbnes diskussionen konstruktivt op til en personlig refleksion, hvorved eksempler på hvordan SMK potentielt kan arbejde med tilgængeliggørelse af kunsten for flere og dermed blive en mere socialt bæredygtig institution udlægges. Her drages inspiration fra den amerikanske professor ved Lesley University George E. Hein og hans teori om hvordan kulturinstitutioner producerer medborgerskab.²⁵

For at opsummere vil dispositionen forløbe således: Undersøgelsen indledes med den fænomenologiske reportage af udstillingsrummet, hvor teori og metode anvendes løbende for at uddybe reportagen. Reportagen i underrubrikker med klokkeslæt, som beskriver min bevægelse fra museets entre, ind, rundt i udstillingsrummet og slutteligt udenfor igen. Reportagen afsluttes med en delkonklusion, da vil åbne op for diskussionen. Diskussionen afsluttes med en personlig refleksion, som efterfølges af undersøgelsens endelige konklusion.

²⁰ R. Gade, 'Hvad er udstillingsanalyse?' i E. Boderi & J. Lassenius, *Udstillinger mellem fokus & flimmer – en antologi om udstillingsmediet*, Multivers, København, 2006

²¹ S. Abercrombie, *The Philosophy of Interior Design*, Icon Editions, Westview, Tennessee, 1990

²² P. Bourdieu, 'Några egenskaper hos fälten' i *Kultur och Kritik*, Bokförlaget Daidalos, Göteborg, 1997

²³ M. Foucault, 'Of Other Spaces' i *Diacritics*, Vol. 16, No.1, The Johns Hopkins University Press, 1986

²⁴ G. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Naked Life*, Stanford University Press, USA, 1998

²⁵ G. E. Hein, 'Organizational Change Within Participating Institutions Related to the Medborgerskab Project' i S. B. Villumsen, D. J. Rugaard & L. Sattrup, *Rum for Mangfoldighed*, Statens Museum for Kunst, København, 2014

Simultan beskrivelse og analyse af særudstillingen

I følgende afsnit åbnes SMK's aktuelle særudstillingsrum op for analyse. Målet med analysen er at favne et bredt spektrum af aspekter og dermed tydeliggøre hvor kompleks en kontekst udstillingsrummet er og dermed pege på hvor ligeledes kompleks tilgængeliggørelsen af kunsten er i en sådan kontekst. I analysen tager jeg udgangspunkt i mit eget møde med udstillingsrummet som en løbende fænomenologisk rapportage, som jeg undervejs vil uddybe og forklare ved hjælp af relevant teori.

Rum er et yderst omdiskuteret filosofisk fænomen, som kan forstås i en bred mangfoldighed af måder. Før jeg indleder analysen af særudstillingens rum, vil jeg først iscenesætte hvilken forståelse af begrebet "rum" jeg udgår fra i denne uppsats. Den tyske filosof Gernot Böhme definerer i sin bog *Atmosfære* rummet som værende enten en kropslig tilstedeværelses rum eller et rum som fremstillingsmedium.²⁶ I forståelsen af rum som et fremstillingsmedium, er rummet skabt af hvordan genstande som fremtræder i forhold til hinanden. Rummet er et medium som formidler genstande til en bestemt kontekst.²⁷ Jeg vil benytte mig af denne forståelse af rummet og analysere hvordan forskellige rumslige aspekter forholder sig til hinanden og dermed skaber rummets karakter. F.eks. vil jeg analysere hvordan interiør og aktør interagerer og dermed skaber rummets atmosfære. Dog vil jeg modsige Böhme og argumentere for, at et rum samtidigt kan anses som et kropsligt tilstedeværelses rum og at der sagtens kan bygges bro mellem de to forståelser, som han ellers modsiger.²⁸ Med forståelsen af rum som den kropslige tilstedeværelses rum, beskriver Böhme hvordan rummet resonerer ud fra en kropslig tilstedeværelse.²⁹ Rummet er altså afgrænset af en kropslige oplevelse af den. I den følgende analyse af udstillingsrummet vil jeg som tidligere beskrevet inddrage den subjektive oplevelse af at bevæge sig rundt i rummet og hvordan rummet skabes af de fragmenter som opleves undervejs.

Kl. 11:06, Stående udenfor (Eksteriør, topos og indgangsritual)

Jeg befinder mig stående i krydset mellem Nørrevoldgade og Sølvgade i København, stående foran et museum, hvor jeg skal tilbringe formiddagen for at fordybe mig i den aktuelle særudstilling

²⁶ G. Böhme, op. cit, 5

²⁷ Ibid., s. 11

²⁸ Ibid. s. 5

²⁹ Ibid., s. 13

”Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer” og dets udstillingsrum (Se bilag 2). For at kunne forstå særudstillingsrummets anatomi må jeg først forstå dets ”topos”, som den danske kunsthistoriker og kunstkritiker Rune Gade, formulerer det. Gade serverer i sin artikel *Hvad er udstillingsanalyse? – et bidrag til en diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunstudstillinger*, et bud på, hvordan de mange aspekter som hører til en udstillings skabelse og praksis kan systematiseres til en analyse.³⁰ Topos, er udstillingens omgivende kontekst, som ifølge Gade påvirker udstillingsrummet i høj grad.

Så mens jeg står her i krydset og skal til at begive mig indenfor, tænker jeg over, at Statens Museum for Kunst’s topos er at være Danmarks Nationalgalleri og placeret i indre København, Danmarks hovedstad. Et vigtigt og højkulturelt museum illustreret i titlen, så vel som placering og også udseende og arkitektur, lægger jeg mærke til. Museets bygning er enorm og bygget i historicistisk stil. Dens store monumentalitet breder sig diagonalt og horisontalt i landskabet, på tværs af de ellers striktstrukturerede gader i gitterformation. Landskabet blev tilpasset i forbindelse med bygningens opførelse, og en let forhøjning blev tilføjet, så museet kunne ligge hævet over resten af området.³¹ For at komme fra Sølvgade og ind til museets indgang, må man bevæge sig gennem en parkanlæg og udenom en rund geometrisk høj sø som spejler museet i sit blanke vand, som man bevæger sig tættere på. Den kunstige forhøjning i landskabet skaber illusionen at museet er endnu større, fordi man ser det let nedefra. Efter at have begivet sig gennem parkanlægget, må man bestige en høj trappe, for endelig at komme til den ganske lille indgang med en moderne runddør, der kun tillader at en eller et par personer træder ind ad gangen. Selvom der er høje slanke vinduer i facaden, er det ikke muligt at se hvad der foregår indenfor museets døre, da forhøjningen får en til at se det nedefra.

Bygningen kan ses som en dramatisk iscenesættelse af historien og det lange indgangsparti med parkanlæg og sætter en højtidelig stemning og står i stor kontrast til den omkringliggende travle og moderne indre København. Det at nærme sig museet skridt for skridt gennem parkanlægget, bestige trappen og blive indhyllet i den dramatiske stemning virker i lyset af den allerede nævnte amerikanske professor i kunsthistorie ved Ramapo College of New Jersey, Carol Duncan, næsten helt rituelt.³² Den ritualiserede indgangsproces iscenesætter en ”liminalitet”, hvorved besøgeren

³⁰ R. Gade, op. cit., s. 17

³¹ V. Villadsen, *Statens Museum for Kunst 1827 – 1952*, Gyldendal, København, 1998, s. 97

³² C. Duncan, op. cit., s. 7

træder ud af sin normale hverdagskontekst og rolle, for at indgå i en ny kult (kunst-kontekst) og forholde sig til sig selv og omgivelserne på anderledes måder.³³ Det kan tolkes, at besøgeren er ganske sårbar i liminalitetens fase, hvor man befinder sig mellem identiteter, mellem behavioristiske mønstre, mellem verdener. Duncan fremhæver, hvordan visse mennesker, SMK's brugere i vores tilfælde, bevæger sig lettere igennem fasen end andre: folk som har gennemgået den før og er bekendte med den rolle som indtages når fasen afsluttes.³⁴ Dog vil museets ikke-brugere gennemgå liminaliteten med en langt større sårbarhed og føle sig intimideret eller sågar ekskluderet i processen, hvis ikke man er i stand til at give sig hen. Det kan derfor tolkes, at SMK's topos og eksteriør skaber et skel mellem brugere og ikke-brugere. Ja, næsten understreger for sine besøgene, hvorvidt man enten er bruger eller ikke-bruger, selv inden man er trådt indenfor dørene.

Kl. 11:18, Netop ankommet i forhallen (Interiør, aktører og hierarki)

Det at have besteget trappen og nået indenfor gennem den snævre runddør gør, at jeg føler mig udvalgt til at befinde mig i det, efter liminalitetsfasen, hellige indendøre. Det første rum, forhallen, som man møder er et stort hvidt rum med højt til loftet (se bilag 3). Det første man mødes af, er et stort træskilt, hvorved man bydes velkommen til museet på skrift og henvises til at gå til venstre, hvor man vil finde information og billetsalget (se bilag 4). Selvom der på træskiltet står velkommen og derfor kan tolkes som indbydende og inkluderende for gæsten, bærer skiltet alligevel også præg af at være en barriere, hvorved man som besøger ikke bare får lov til at bevæge sig frit ind i rummet og kunstens verden, men fra starten må underlægge sig museets autoritet og magt og ikke mindst betale entréafgift. Forhallens interiør fortsætter den historicistiske stil, dog malet helt hvidt. Reklamer for museets forskellige samlinger hænger som lange bannere imellem væggenes pilastre. Det høje loft skaber en rungende akustik og larmende rumklang. Gennem indgangen siver kulden fra den ydre verden også ind.

Forhallens interiør er en viderebygning af eksteriørets værdier, dog iscenesat som en white-cube, hvor man som besøger er eksponeret i rummet i kontrast til de hvide vægge. Dramatikken fra eksteriøret og indgangsritualet fortsætter indenfor i den store forhal, hvor man, som det første, ledes til at betale indtrædelsesafgift, for at kunne være velkommen og tage del i rummet. Den

³³ C. Duncan, op. cit., s. 11

³⁴ Ibid. s. 12

amerikanske arkitekturfilosof Stanley Abercrombie udlægger i sin bog *A Philosophy of Interior Design*, en refleksion over forholdet (eller sågar spændingerne) mellem indendørs og udendørs og hvordan arkitektur iscenesætter dette. Hans teorier omkring entréer og deres psykologiske indvirkning på mennesket som træder igennem den, kan bidrage med interessant dybde i refleksionen over SMK's arkitektur og oplevelsen af at bevæge sig i den. Som Duncan, stiller Abercrombie også skarpt på overgangen mellem inde og ude og den psykologiske værdi der kan tillægges dette. Dog forankrer Abercrombie dette i en konkret arkitektonisk værdi og beskriver hvordan en bygnings entré fungerer som et vigtigt psykologisk vendepunkt for den besøgende, hvorigennem en overgang fra verdenen udenfor til verdenen indenfor iscenesættes. Han hævder, at den besøgendes indtryk og minde af facaden automatisk medbringes indenfor og udgør udgangspunktet for oplevelsen af bygningens interiør.³⁵ SMK's eksteriør og indgangsritual kan virke ekskluderende, hvilket i lyset af Abercrombies teori er en følelse som besøgeren tager med sig ind i udstillingen og gør vedkommende sårbar, noget som skal overvindes, hvis kunsten skal føles tilgængelig.

Med ét føler jeg mig en del af et større arrangeret spil, hvor jeg betaler indtrædelsesafgift, indtager en rolle og udfører på forhånd planlagte handlinger. Denne følelse minder mig om den franske sociolog og antropolog Pierre Bourdieu og hans teorier om "det kulturelle produktionsfelt". Bourdieu ser kultur som et felt hvor bestemte typer af aktører interagerer indenfor og udenfor fællesskaber. En masse variabler skaber og påvirker feltet på forskellige måder.³⁶ Denne situation: Guldalderudstillingen og min vej dertil kan tolkes at være et kulturelt produktionsfelt, som skabes og påvirkes af en masse forskellige variabler så som: arkitektur, indretning, kuratering og befolkning: De mennesker som skaber og opretholder feltet kaldes "aktører" og eksisterer i et stort netværk med hver sin rolle, eller "position", med andre ord.³⁷ Som besøger, er jeg en åbenlys aktør i museumsrummet. Og på min vej hertil, har jeg mødt en række aktører som aktivt har faciliteret min tilstedeværelse i dette givne moment, så som informations- og billetsalgspersonale, vagter, formidlere, kunstværter og tjenere i cafeen. Men udvides forståelsen af hvilke aktører som rent faktisk har været på spil for særudstillingen jeg skal til at se, er der en langt større række af mennesker på tværs af arbejdsopgaver og tider som har bidraget til rummets karakter: Først og fremmest har vi SMK's direktør Mikkil Bogh, som sammen med et kuratorisk team bestående af en

³⁵ S. Abercrombie, op. cit., s. 7

³⁶ P. Bourdieu, op. cit., s. 127

³⁷ Ibid.

formidler, en samlingsinspektør og en arkitekt har besluttet at særudstillingen skulle finde sted og sammen udviklet koncept og idé 2-3 år inden udstillingens åbning. Til at føre ideen ud i praksis har der været konservatorer, kunsttransporteksperter, kunsthåndtering, malere, grafikere, lysteknikere, designere, snedkere og ikke mindst rengøringsfolk på spil. Denne gruppe af folk har arbejdet ca. 2 måneder forud for udstillingens åbning samt løbende under udstillingens åbningstid.³⁸ Og ikke mindst findes Guldalderkunsterne, som i 1800 tallet producerede kunsten som hænger på væggene i særudstillingen i 2019, som selv var under indflydelse af egne netværk af aktører: så som det, ved tiden, nyåbnede københavnske kunstakademi og den danske kongerække som købte de fleste af malerierne direkte til samlingen.³⁹

Jeg bliver pludselig opmærksom på, hvordan liminalitetsfasen har ledt mig til at blive deltagende aktør i dette netværk. Som besøger, hvad enten man er bruger eller ikke-bruger, kan man tolkes at være en slags midtpunktsaktør. En stor andel af de resterende aktørers arbejde har peget mod mig og netop dette øjeblik: at jeg besøger museet, betaler min entré, oplever og bruger kunsten, og sidst forlader museet igen. Selvom jeg er midtpunktsaktør i museets praksis, er det dog ikke ensbetydende med, at jeg er højere stillet, eller ligestillet med andre aktører. Dette bliver tydeligt ved måden min indgang og bevægelse i rummet dirigeres på, af velkomstskiltet / -barrieren.

Ifølge Bourdieu er feltets aktører inddelt i et tydeligt hierarki. Lavest i hierarkiet findes de ”nyankommne”, som endnu ikke kender rummets ”habitus”, altså reglerne for opførsel. Og dominerende over de nyankommne findes ”konservatorerne”, som opretholder og agerer forbillede for habitus.⁴⁰ Som jeg ser mig omkring i forhallen, kan et hierarki klart fornemmes: De nyankommne aktører repræsenteres i ikke-brugeren, konservatorrollen er repræsenteret eksplicit i museumspersonalet og implicit i brugerne, som begge opretholder og agerer det forbilledlige habitus og dominerer rummets hierarki. Den tydelige opdeling af aktører og hierarkiet som eksisterer mellem dem kan tolkes at være endnu en måde at inkludere visse i rummet, dvs. brugerne og ekskludere andre, dvs. ikke-brugerne.

³⁸ Statens Museum for Kunst, *Velkommen til udstillingen* [udstillingsflyer til Guldaldersærudstillingen], København, 2019

³⁹ Ibid.

⁴⁰ P. Bourdieu, op. cit., s. 128

Kl. 11:34, Første møde med særudstillingsrummet (Kuratering)

Jeg henvises til forhallens venstre hjørne, hvor indgangen til særudstillingen om Guldalderen befinder sig. Indenfor glasdørene mødes jeg som det første af en stor væg i mørkt træ, som begrænser udsynet til resten af rummet. På væggen står udstillingens titel *Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer* skrevet i store sirlige guldbogstaver der fremhæves som nærmest tredimensionelle i kontrast til den mørke baggrund (se bilag 5). Jeg bevæger sig uden om væggen og ledes ind i et stort landskab af guldalderkunst ophængt i beskuerens øjenhøjde på fritstående vægge, hvorimellem beskueren frit kan bevæge sig og selv sammensætte sin oplevelses rute. Gulvet er belagt med et blødt gyldent gulvtæppe som fortætter akustikken og dermed får det store udstillingsrum til at føles mere intimt. Denne følelse forstærkes yderligere af en dæmpet gylden belysning, som kan tolkes at genspejle det gyldne lys i mange af guldaldermalerierne, som f.eks. aftenssolslyset i Johan Thomas Lundbye's landskabsmaleri *En Dansk Kyst. Motiv fra Kitnæs ved Roskilde Fjord* (Se bilag 6). Midt i rummet findes store sofaer, med hvilke udstillingens besøgere inviteres til at sætte sig tilrette og nyde kunsten siddende, eller dasende om man vil, i fællesskab med andre (se bilag 7). Det er tydeligt, hvordan SMK har forsøgt at skabe et rum med et tilbagelænet og rart miljø, hvor folk føler sig velkomne. Med den dæmpede belysning, det bløde gulvtæppe, den tætte akustik i rummet og de store sofaer inviteres man til at slappe af og føle sig hjemme. Oplevelsen af den tætte akustik og dæmpede belysning står stærkt i kontrast til forhallen som besøger træder ind i udstillingen fra. Guldalderudstillingen føles som et læ, et helle fra hverdagesverdenen derude. Det kan tolkes, at udstillingsskaberne har været bevidste om eksteriøret og forhallens intimiderende karakter og med dette udstillingsformat forsøger at kompensere.

Bortset fra tre skulpturer, er det udelukkende figurative malerier som udgør materiale for udstillingen. Alle værker er produceret indenfor tidsintervallet 1807 – 1864, som udstillingen hævder er den udvidede forståelse af Den Danske Guldalder som kunsthistorisk periode.⁴¹ Hvordan præsenteres værkerne i udstillingsrummet? undrer jeg. Rune Gade opstiller i sin udstillingsanalysemodel en række forskellige ordningsprincipper. Udstillingens værker indgår i, hvad Gade ville kalde en "tematisk ophængning", hvor værkerne er placeret i grupper markeret med numre, som indikerer den tænkte oplevelsesrækkefølge.⁴² Særudstillingens tematisering belyser "nye" aspekter af den kendte og utroligt studerede Guldalderperiode, som det fremgår af

⁴¹ Ifølge velkomstteksten, er den traditionelle forståelse af Guldalderens slutning omkring 1850 i forbindelse med de mest kendte maleres død: Eckersberg, Skovgaard, Købke m.fl.

⁴² R. Gade, op. cit., s. 20

udstillingens indledningstekst malet på væggen ved indgangen. Titlerne er f.eks. 1) *København*, 2) *Kunstakademiet*, 3) *At se verden på ny*. Med Gades ord kan udstillingens ordningsprincip kategoriseres som ”tematisk diakront”, hvor vægten i kunstens fremstilling ligger på fortællingerne om kunsten og den kunsthistoriske periode, fremfor værkernes autonome formalistiske værdier (kaldet synkront perspektiv).⁴³

Så selvom lokalet er møbleret uden fast rute, er der alligevel en tydelig oplevelsesrækkefølge indikeret med disse temaer. Med dette ophængningsprincip markeres Guldalderen som historisk periode og den strukturerede tematisering serverer en tydelig tolkning af dens indhold for beskueren. Dette oplever jeg som et interessant paradoks: på en og samme tid inviteres besøgeren til at tolke på egen hånd, og samtidigt også ”modtage” en kuratorisk planlagt tolkning: På den ene side, præsenteres en klar mening med udstillingen gennem den tematiske og nummererede ophængning og yderligere værktekster til hvert enkelt værk, som kort beskriver værkets baggrund og en fortolkning. På den anden side, værdsættes beskuerens individualitet gennem bl.a. en åben arkitektonisk kurrateret udstilling med fri bevægelighed og faciliterede samtalerum med behagelige sofaer. På en og samme tid inkluderes og ekskluderes beskueren som individ. Dette kan også tolkes som buffet-kurratering⁴⁴, at udstillingen serverer oplæg til både den selvstændigt individuelt tolkende og reflekterende beskuer, såvel som den beskuer som har behov for hjælp eller forslag til at tolke og opleve kunsten. Det er tydeligt hvordan rummets skabende aktører, bl.a. det kuratoriske team, har forsøgt at inkludere både brugere og ikke-brugere i udstillingens arrangement. At tilgængeliggøre kunsten på så mange forskellige niveauer som muligt.

Kl. 11:46, I hjørnet med overblikket (Habitus, doxa og kapital)

Efter at have bevæget mig rundt i udstillingsrummet en stund placerer jeg mig i et hjørne, hvorfra jeg har udsyn til hele rummet. Her bliver jeg igen opmærksom på at være en aktør i et system og hierarki i rummet, som er fortsat fra forhallen og ind i udstillingsrummet. Ifølge Bourdieu implementerer aktørhierarkiet en række regelsæt i et kulturelt produktionsfelt: ”habitus” og ”doxa”. Habitus er (implicitte eller eksplicitte) regler for opførsel i rummet, mens doxa er det spil og de spilleregler som opstår mellem aktørerne og skaber drift i feltet.⁴⁵ Jeg observerer pludselig mange af disse strukturer i udstillingsrummet: Der eksisterer et tydeligt habitus blandt aktørerne, både

⁴³ R. Gade, op. cit., s. 20

⁴⁴ Mit eget opfundne begreb

⁴⁵ P. Bourdieu, op. cit., s.128

eksplicit i form af regler såsom berøringsforbud, løbeforbud og blitzforbud ved fotografering, men også implicit i aktørernes tilstedeværelse: aktualiseret ved et langsomt gåtempo, en lavmælt stemmeføring, rolige bevægelser, høflighed aktørerne imellem, en gennemsnitlig 8 sekunders stilstand og tolkningstid ved hvert værk osv.⁴⁶

Ifølge Bourdieu struktureres feltet ud over et hierarki, et habitus og doxa, yderligere af ”kapital”. Kapital findes i mange arter og er noget som aktørerne besidder, investerer, udbyder eller bytter, så det kan generere mere kapital. Dette giver anledning til kamp aktørerne imellem og skaber dermed fremdrift i feltet.⁴⁷ I museumsrummet finder kapitalbesiddelse og –udveksling i den grad sted. En af de største tilstedeværende typer af kapital i museumsrummet kan tolkes at være ”det kulturelle kapital”. Det kulturelle kapital består, i museumsrummets tilfælde, i viden om filosofi, kunsthistorie og billedanalyse, som en aktør kan besidde og dermed have adgang til kunstværkernes indeboende budskaber. At kunne forstå kunsten: forstå dens budskaber, forstå hvordan og hvorfor den er blevet til, forstå hvilken betydning den har for os i dag, det er hvad udstillingsrummets kulturelle kapital giver adgang til at kunne besvare.

Jeg kigger mig omkring i udstillingsrummet og bemærker hvordan det kulturelle kapital eksisterer i et hav af forskellige formater: Først og fremmest mundtligt i samtalen mellem to åbenlyse brugere ved siden af mig, som jeg overhører uenigt diskutere Danmark som kolonimagt og dettes indflydelse på kunsten. Parret kan tolkes at være i en kamp om hvem som besidder mest kulturel kapital og hvem som må overgive sig og tabe ansigt. Dernæst eksisterer det kulturelle kapital i skriftlig format, i form af udstillingskataloget, værkteksterne og udstillingens yderligere formidlingsmateriale, hvor den kunsthistoriske og filosofiske baggrund redegøres for og ledsages af tolkningsforslag. Her inviteres de som ikke umiddelbart besidder det kulturelle kapital, til at få en forsmag på den viden, som skaber det kulturelle kapital i rummet. Og sidst, kan det kulturelle kapital ligeledes tolkes at eksistere i performativt format gennem omvisningen, som finder sted i udstillingens hjørne, hvor en kunstuddannet omviser deler ud af sin kapital, for en særligt indbudte gruppe af aktører.

Det, at det kulturelle kapital eksisterer i hele rummet og i så mange forskellige formater gør, at det kan tolkes som rummets ”specifikke kapital”, altså noget, som udiskuterbart har værdi i

⁴⁶ Sidstnævnte er et gennemsnit udregnet efter mine egne observationer i særudstillingsrummet.

⁴⁷ P. Bourdieu, op. cit., s. 128

udstillingsrummets kulturelle produktionsfelt.⁴⁸ Det kan yderligere tolkes, at den fuldendte og autentiske specifikke kapital blot kan besiddes i sin uafhængige form, hvor aktøren er i stand til at tale frit ud fra værkteteksterne, gerne komme med modargumenter og iscenesætte personlige tolkninger af værket. Det specifikke kulturelle kapital udveksles og investeres derfor gennem samtalemedium, hvor aktøren mundtligt opviser sin besiddelse af det overfor en anden aktør som tager imod det. Det specifikke kulturelle kapital er derfor afhængigt af den modtagende aktør, som succesfuldt skal anerkende det opviste, for at det er legitimt. Det er umiddelbart brugerne, der i udstillingsrummet besidder mest kulturel kapital og derfor befinder sig højest i hierarkiet. Brugere, som har mange tidligere museums erfaringer samt en allerede-eksisterende kunstinteresse og viden de kan støtte sig til, i mødet med Guldalderudstillingen. Dog tager ikke-brugere dog stadig del i spillet om kapital, dog af en mere bagvendt vej: gennem besiddelse af kulturel kapital i symbolsk format, som jeg straks vil uddybe herunder.

I udstillingsrummet er aktørernes habitus og kropslige tilstedeværelse i rummet tæt knyttet til det kulturelle kapital. Opfylder man som aktør habitus idealet ved at bevæge sig langsomt rundt i rummet, tale lavmælt, stoppe ved værker i en lille stund og samtale selvsikkert om kunsten med en modtagende aktør, er det muligt at fremstå som om man besidder det kulturelle kapital i andre aktørers øjne, uden rent faktisk at gøre det. Dette kræver dog, at den som anerkender en aktørs besiddelse af det specifikke kulturelle kapital, ikke er del af samtalen, men befinder sig i en vis afstand enten i eller udenfor udstillingsrummet. Dette kan tolkes som ”symbolsk kapital”, altså når en aktør med sit kropssprog og idealudlevelse af habitus, på afstand opstiller en illusion om at være i besiddelse af det kulturelle og specifikke kapital. Og det er netop i kraft af dette, at kampen om habitus i udstillingsrummet spidser til: Ikke-brugeren har altså en unik mulighed for at tage del i kampen og udvekslingen af det kulturelle kapital, gennem at besidde det i symbolsk format. En skyggeside ved dette er dog, at det symbolske kapital er en slags falsk kapital, som i virkeligheden blot er brænde på kapitalkampens bål.⁴⁹ Det kan tolkes, at ikke-brugeren, gennem at investere i det symbolske kapital, konserverer spillet om det specifikke kapital og det medfølgende hierarki, hvor de selv er placeret nederst. Med andre ord: Ved at lade som om man kender kunstens ”endegyldige sandhed”, bidrager man også til ideen om, at der findes en ”endegyldig sandhed” i rummet, som man i virkeligheden godt ved, at man selv ikke besidder. Havde ikke-brugeren derimod haft den

⁴⁸ D. Broady, *Kapital, Habitus, Fält: Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus Sociologi*, UHÄ, Stockholm, 1989, s. 34

⁴⁹ D. Broady, op. cit., s. 40

modsatte tilgang og ikke konstant ledt efter, eller givet sig ud for at besidde ”den endegyldige sandhed”, men i stedet været nysgerrig og givet udtryk for sin underen og sin manglende besiddelse på endegyldig sandhed, så havde dette modvirket ikke-brugerens egen placering lavest i hierarkiet i besiddelse af mindst mængde specifikt kapital.

Kl. 12:03, Ved loungen (Revolution)

I særudstillingsrummet observerer jeg, hvordan habitus udfordres en kende af de nye formidlingstiltag såsom sofaarrangementet i midten af rummet. Hos nogle aktører, især de yngre gæster, som ifølge den tidligere nævnte brugerundersøgelse som Kulturstyrelsen foretog, kan karakteriseres som ikke-brugere, tager imod invitationen om at læne sig tilbage i sofaerne og indgå i samtale med hinanden, mens det hos andre aktører fremkalder et lettere forfærdet ansigtsudtryk, hvorefter de hurtigt bevæger sig videre. Udover at udfordre habitus, lader udstillingsrummets afslappede formidlingstiltag til at udfordre hierarkiet mellem aktørerne. I størstedelen af rummet lader en ”traditionel” aktørhierarki til at eksistere: den nyankommne repræsenteret i ikke-brugeren, konservatorrollen er repræsenteret i brugerne og museumspersonalet, som opretholder doxa og agerer den forbilledlige habitus.⁵⁰ Men netop ved sofaarrangementet, er det som om, at et andet hierarki eksisterer, som et slags planlagt fatamogana fra museets side: den nyankommne er pludseligt brugerne og kustoderne, mens den dominerende er ikke-brugeren. Det kan tolkes ud fra dette eksempel, at den nyankommne har den fordel at være mere omstillingsparat end konservatorerne og de traditionelt dominerende aktører, i og med at vedkomne ikke er vandt til doxa og habitus og derfor ikke har noget problem med at tilpasse sig det nye formidlingstiltag. Dette kan med Bourdieus begreb beskrives som en ”revolution” indenfor doxa, hvor der pludselig vendes op og ned på de traditionelle strukturer for aktører og udveksling af deres kapital og dermed skaber drift i feltet.⁵¹

For at opsummere, kan en tydelig kamp om et specifikt kulturelt kapital tolkes at eksistere i udstillingsrummet, som bidrager til opretholdelsen af et aktørhierarki, hvor brugerne befinder sig i toppen, mens ikke-brugerne befinder sig i bunden. Selvom ikke-brugerne tager del i spillet ved at være i stand til at besidde det kulturelle kapital i symbolsk format og ligeledes skabe revolution i

⁵⁰ Dette er min egen hypotese, bl.a. baseret på observationer af doxa i andre dele af SMK, f.eks. den permanente samling, hvor der kurateres efter traditionelle formidlingsprincipper med værktekster hængene på væggen ved siden af værkerne.

⁵¹ P. Bourdieu, op. cit., s. 128

doxa ved at være omstillingsparate overfor institutionens formidlingseksperimenter, er det tydeligt, hvordan dette ikke er nok til at kunne inkludere ikke-brugerne på lige fod med brugerne.

Udstillingsrummets kulturelle produktionsfelt kan dermed tolkes i sig selv at være ekskluderende overfor ikke-brugerne ved at placere dem lavest i et hierarki og blot give dem adgang til den symbolske version af det specifikke kapital som udgør rummets kamp og fremdrift.

Det er tydeligt hvordan SMK som institution har forsøgt at iscenesætte en revolution i habitus og doxa og give ikke-brugerne en mulighed for at være ligeværdige, hvis ikke overlegne, i habitus, men dette er jo blot i en af de mange formater det specifikke kulturelle kapital eksisterer i. Vil man en gang for alle gøre op med aktør-hierarkiet, må man ikke blot udfordre habitus fysisk i et område af udstillingen, man må gøre det i hele udstillingen og så må man nedbryde eller ændre ideen om det specifikke kulturelle kapital. Man må nedbryde ideen om, at kunsten har en sand indeboende betydning som man som aktør enten kan besidde eller ikke kan besidde. Det er netop dette specifikke kapital som understreger hvem som bliver rummets brugere og ikke-brugere, hvem som placerer sig hvor i hierarkiet.

Kl. 12:40, Atter udenfor (Fra perception til apperception)

Jeg træder tilbage ud igennem glasdørene. Ud i forhallens hvide, kolde og rungende rum. Igennem runddøren og ud på trappen, hvor jeg ved ankomsten gennemgik liminalitetsfasen og blev placeret som bruger i aktørhierarkiet. Jeg bevæger mig ned af trappen og over for at sætte mig på en af parkanlæggets bænke vendt mod museet. Her sætter jeg mig for slutteligt at reflektere over det rum jeg netop befandt mig i, for at sætte mine oplevede fragmenter af udstillingsrummet sammen til en helhed. At omddanne min fragmenterede perception til apperception, med den tyske filosof Immanuel Kant's ord. At blive bevidst om det umiddelbart oplevede, at sætte det i sammenhæng og blive en del af bevidstheden, med andre ord.⁵²

Gennem min bevægelse rundt i udstillingen blev jeg opmærksom hvor stor en mængde af aspekter som skaber rummet og hvor forskellige de er. Først og fremmest en række fysiske aspekter, allerede med oplevelsen af bygningens eksteriør, som besøgeren tager med sig ind i rummet. Dernæst selve

⁵² I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6343/pg6343.html> [online ebok database], 2:a uppl., 2004, Hauptstück 2, absnitt 2, §16

rummets interiør bestående af dæmpet lys, tæt akustik, kunstværker fra Guldalderen og deres kuratoriske og formidlingsmæssige fremstilling i rummet: tematisk diakron ophængning, med lounge / refleksions områder. Men som beskrevet og analyseret, findes der også en række metafysiske aspekter som, i ligeså høj grad som de fysiske aspekter, skaber rummet: liminalitetsfasen ved ankomsten til museet, den traditionelle museumshabitus for bevægelse og opførelse blandt aktørerne i udstillingsrummet, hierarkiet som strukturerer hvordan aktørerne forholder sig til hinanden samt kamp om og udveksling af kulturel kapital.

Jeg har oplevet hvordan rummet gennem disse nævnte aspekter på mange punkter er inkluderende overfor ikke-brugere, men ligeledes ekskluderende på andre. Det har været tydeligt, at museet har forsøgt at inkludere museets ikke-brugere i opsætningen af Guldalder særudstillingen. Dette har bl.a. den kuratoriske gruppe aktualiseret gennem formidlingen af Guldalderkunsten. Rummets atmosfære med den dæmpede belysning og tætte akustik er behagelig og fungerer som et slags inkluderende ”helle” i kontrast til forhallens kulde og rumklang. Yderligere har den kuratoriske gruppe skabt et inviterende og inkluderende miljø i udstillingsrummet, hvor de som ikke besidder store mængder kulturel kapital inviteres til at få en smagsprøve af det gennem værktekster, samtalekort og sofaarrangementer.

Der findes dog et hav af aspekter, som modvirker den kuratoriske gruppes forsøg på inklusion af ikke-brugere i udstillingsrummet. Allerede inden en museumsbesøger har trådt indenfor, modtager vedkommende identiteten som bruger eller ikke-bruger gennem liminalitetsfasen som eksteriøret og indgangsritualet iscenesætter. Disse aktørroller understreges yderligere, idet besøgerne træder indenfor i museumsrummet og automatisk indgår i doxa og det dertilhørende aktørhierarki. Men mest ekskluderende af alle aspekter i udstillingsrummet er det specifikke kulturelle kapital og hvordan doxa er struktureret herom. Det som kan tolkes at være et af de mest aktørindelende og ekskluderende aspekter af udstillingsrummet er det specifikke kulturelle kapital som består i, den kollektive overbevisning, at kunsten har en hemmelig sandhed, som kræver kunsthistorisk og filosofisk baggrund for at tilnærme sig. Mange hjørner af institutionen bidrager til en kollektiv forståelse af, at kunsten har et endegyldigt svar: her kan som eksempler nævnes den tematisk diakrone ophængning, værkteksterne, udstillingskatalogerne og brugerne som dominerer habitus i rummet gennem udveksling af det kulturelle kapital. Selv ikke-brugeren kan tolkes at bidrage til sin egen eksklusion til dels, ved at klamre sig til værkteksterne og udstillingskatalogerne idet de træder

ind i rummet, i stedet for at være selvstændige i sine tolkninger og dermed reproducere det kulturelle kapital på niveau med brugerne.

Det kan derfor konkluderes, at SMK med den aktuelle Guldalder særudstilling har skabt et rum hvorigennem ikke-brugere har været forsøgt inkluderet gennem formidlingstiltag, men at det i højest grad er ekskluderet, på baggrund af det aktivt understregede aktørhierarki og den konstante produktion og opretholdelse af den specifikke kulturelle kapital som omdrejningspunkt for kunsten. Med Guldalderudstillingen og den daglige praksis, kan det derfor tolkes, at SMK ikke imødekommer sin ellers annoncerede målsætning om at være for "alle".

Diskussion af museumsrummet som heterotopia og utopia

Efter at have bevæget mig gennem udstillingen, er jeg blevet opmærksom på, at udstillingsrummet langt fra er tilgængeligt for alle. Selvom museet har forsøgt at iscenesætte en revolution i aktørhierarkiet, anser jeg den for svag til at ændre doxa og gøre op med kampen om den specifikke kulturelle kapital. I museumsrummet forbliver rolleopdelingen mellem brugere og ikke-brugere fastlagt og mest tilgængeligt for brugerne. Med følgende afsnit ønskes det, at nancere det fremanalyserede billede af museumsrummet og fremfor alt diskutere det i forhold til SMK's heroiske målsætning om at være for alle, ved hjælp af den franske filosof og idehistoriker Michel Foucaults teori om "Heterotopia" og den italienske filosof Giorgio Agamben med teorien om "inkluderende eksklusion".

Michel Foucault åbner i sin artikel *Of Other Spaces* op for interessante definitioner af sted og rum. I artiklen skelner han mellem internt og eksternt rum: det interne værende bl.a. det primært oplevede og sansede sted, mens det eksterne er stederne i hvilke vi lever, som går ud over selvet.⁵³ Han udfolder ideen om et bestemt type eksternt rum: et "heterotopia", som er et virkeligt sted hvorigennem alle virkelige steder i et samfund er repræsenteret og juxtapositioneret i et og samme sted. Modsat utopia eller dystopia, repræsenterer heterotopia hverken en idealverden eller undergangsverden, men derimod en verden midt imellem. Det netop behandlede udstillingsrum kan anses som et heterotopia. Udstillingsrummet er et konkret sted i samfundet, hvorigennem alle andre steder er repræsenteret og juxtapositioneret simultant: først og fremmest ved at være en del af en

⁵³ M. Foucault, op. cit, s. 23

offentlig samfundsinstitution, som har til opgave at repræsentere personer, steder og verdensbilleder gennem fremvisning af kunst. Med en kunstner som mellemed, har alle steder, potentielt set, mulighed for at blive repræsenteret indenfor udstillingsrummets vægge. Ydermere er SMK Danmarks national galleri og er dermed en af hovedinstitutionerne for repræsentation af dansk kulturarv. Kulturarv kan i dette henseende tolkes at være Danmarks identitet og historie samlet i en helhed. Udover at være en del af SMK, Danmarks hovedmuseum for kunst, kan kunstværkernes indehold i selve udstillingen også tolkes at understøtte udstillingsrummets heterotopia-karakter: Guldalderudstillingen opviser en række fragmenter fra Danmark og livet som dansker i 1800 tallet. Men i sammenhæng, i udstillingsrummets fortælling og kontekst, kan fragmenterne tolkes at repræsentere Danmark i sin helhed med alle virkelige steder indblandet. I udstillingen juxtapositioneres både folkelivsmalerier fra det indre København og landskabsmalerier fra det nordlige Skagen (se bilag 8), som til sammen udgør Danmark som kulturel helhed i 1800 tallet.

Yderligere tillægger Foucault sig Duncan, Abercrombie og Bourdieu gennem at italesætte hvordan alle behavioristiske samfundsnormer er sat ud af kraft indenfor rummets, heterotopia i dette tilfælde, grænser. Dette kan udfalde som en krisetilstand, hvis de involverede individer er ustabile, som f.eks. teenagere, menstruerende kvinder, gravide kvinder, ældre mennesker, som Foucault ganske grotesk beskriver det.⁵⁴ Udstillingsrummet kan anses som et kriseheterotopia, da dets involverede individer, eller aktører som vi hidtil har beskrevet dem, er ustabile. Ikke på grund af at de er menstruerende eller gravide kvinder, men på grund af rummets doxa og dets aktøres stræben efter det specifikke kulturelle kapital, hvorigennem et spændingsfyldt hierarki opstilles. Men som bevist, er dette hierarki ikke 100% stabilt, og udfordres af de nye formidlingstiltag, hvilket rusker i rummets habitus strukturer, og lader ikke-brugerne dominere brugerne en stund.

I et forsøg på at opstille et utopia, med en udstilling som er inkluderende og lige tilgængelig ”for alle”, er SMK i stedet er kommet til at skabe et spændingsfyldt heterotopia i krise.

Udstillingsrummets habitus og doxa, både skabt af eksplicite aspekter så som interiør, eksteriør, kuratering og personale, og også de implicite aspekter så som aktør hierarkiet: er alle fælles om at opstille illusionen om det specifikke kulturelle kapital: det at der findes en endegyldig mening med kunsten, som kræver lang erfaring og uddannelse for at forstå. Og det er netop dette specifikke kulturelle kapital, som skaber opdelingen mellem brugerne og ikke-brugerne som struktureres i et

⁵⁴ M. Foucault, op. cit., s. 24

hierarki. Et hierarki der, som et resultat af de nye formidlingstiltag, er spændingsfyldt og ustabil, som et radioaktivt atom der aldrig når at henfalde i mål. Det var fra museets side ønsket, at ophæve hierarkiet og gøre kunsten lige tilgængelig for alle. Med de nye formidlingstiltag blev museets atomkerne, dvs. museumsrummets, henfaldsproces sat i gang i håbet om, at det af sig selv, ville omdannes til et ædelgas: et utopia hvor alle aktører var lige. Men på grund af resten af rummets doxa og kollektive stræben efter det specifikke kulturelle kapital, forbliver rummet en ustabil atomkerne, et heterotopia, hvis henfaldsprocess aldrig nåede i mål og blev det efterstræbte ædelgas utopia, før udstillingen lukkede.

Udover at kunne argumentere for, at museumsrummet er et heterotopia i krise, kan argumentet udvides til resten af SMK. Hvis vi kigger hinsides museumsrummet og den umiddelbare daglige praksis med spørgsmålet: ”Hvorfor stræber SMK overhovedet efter at være ”for alle?”, kan hele museet, ja næsten hele den danske museumsbranche, tolkes at være et heterotopia i krise. Som den danske kunsthistoriker Sanne Olsen fremhæver i sin artikel *Kunst er for alle* i Nordisk Kunsttidsskrift, indførte Den Danske Regering i 2016 det såkaldte ”omprioriteringsbidrag”, hvor alle danske offentlige institutioner skæres med 2% af den statslige støtte om året.⁵⁵ Dette har sendt institutioner som SMK under massivt økonomisk pres. Det at ville gøre kunsten tilgængelig for alle, kan anses som et desperat forsøg på at udvide målgruppen og dermed tiltrække flere gæster, som betaler entré. At SMK skal være for alle kan tolkes som et råb om hjælp i en tid hvor kunstmuseer er et synkende skib i et stormende politisk hav, hvor kultur underprioriteres både økonomisk og interesse-mæssigt blandt den danske befolkning og kulturpolitiske situation.

Et spørgsmål som kan nuancere diskussionen yderligere er også hvorvidt SMK overhovedet kan være for alle. Den italienske filosof Giorgio Agamben undersøger i sin bog *Homo Sacer* strukturerne af den demokratiske stat. Her fremhæver, hvordan liv består af to aspekter: ”zoe” og ”bios”. Bios er samfundet, den politiske sfære, mens zoe er det nøgne liv, det dyriske og usystematiserede.⁵⁶ Agamben hævder, at processen at skabe en stat indebærer at ekskludere zoe fra bios og derved skabe en grænse indenfor hvilken, staten eksisterer. Dog fremhæver Agamben samtidigt det paradoksale i, at man i eksklusionen af zoe også anerkender dets eksistens og derfor i

⁵⁵ S. K. Olsen, ’Kunst er for alle’, *Nordisk kunsttidsskrift*, 2019, <https://kunstkritikk.dk/kunst-er-for-alle/> [online tidsskrift], set d. 2/1/20

⁵⁶ G. Agamben, op. cit., s. 12

samme bevægelse inkluderer det i bios' eksistens.⁵⁷ Stilles museumsrummet og inklusionen/eksklusionen af ikke-brugeren i dette lys, kan det på samme måde siges, at den ekskluderede ikke-bruger lægger implementeret i den inkluderede brugers eksistens, hvordan identitet forudsætter en grænsedragning, en automatisk udelukkelse af en subjektivitet fra resten af omverdenen. Med andre ord, er det simpelthen ikke muligt at skabe et udstillingsrum med en bruger, uden at der eksisterer en ikke-bruger. Det er umuligt at destruere ikke-bruger rollen og at skabe et udstillingsrum som er 100% tilgængeligt for alle. Ikke-brugeren vil altid eksistere på grund af det faktum, at der eksisterer en bruger.

Afsluttende personlig refleksion

Selvom SMK med Guldalderudstillingsrummet kan anses som et heterotopia i krise, råbende om hjælp i en kulturpolitisk stormvejr, ser jeg dog alligevel håb for SMK og drømmen om utopien, at udstillingsrummet er lige tilgængeligt for alle. Med følgende afsnit ønskes det afslutningsvis at rette blikket fremad og diskutere en række forslag til hvordan museet kan åbne op for ikke-brugere i højere grad i fremtiden og dermed blive en mere bæredygtig samfundsinstitution. De følgende tre forslag er valgt så de spænder bredt ud over museets, for at understrege omfanget af emnets problemfelt.

Om det nogensinde bliver muligt at gøre kunsten 100% tilgængelig for alle på samme niveau, tvivler jeg, med Agambens ord i baghovedet, på. Men jeg tror i den grad på, at kunsten på SMK kan tilgængeliggøres for flere end den er nu, og åbnes mere op for at imødekomme ikke-brugere. Som beskrevet med radioaktivitets-metaforen før, ser jeg tilgængeliggørelsen af kunsten for flere som en proces der kan vare lang tid og som ikke nødvendigvis kan ændres med et enkelt udstillingsrum. Dog tror jeg på, at den vil kunne iscenesættes en mere effektiv "henfaldelsesplan" for fremtidens udstillingsrum, hvor processen om at tilgængeliggøre kunsten for ikke-brugere kan forkortes.

Som allerede konstateret, kan et fundamentalt strukturelt problem tolkes at eksistere i udstillingsrummets doxa, i kampen om det specifikke kulturelle kapital: ideen om, at kunsten besidder et endegyldigt svar som man opnå gennem stor kunsthistorisk og filosofisk viden samt museumserfaring. Dette vil jeg tolke som den største faktor for ulighed blandt museumsrummets

⁵⁷ G. Agamben, op. cit., s. 12

aktörer. Til fremtidige udstillinger vil jeg derfor argumentere for, at nye formidlingstiltag, som det blev eksperimenteret med i Guldalderudstillingen, skal skabes i en langt større mængde og fremfor alt skulle der gøres en større indsats gøres en stor indsats for at erstatte det specifikke kulturelle kapital. I stedet burde det specifikke kapital bestå i evnen til at være selvstændig, individuel og dybdegående i sin analyse af kunst. Denne færdighed kan alle, brugere som ikke-brugere, møde på hvert sit niveau. Hvis kapitalkampen gik ud på, hvem der turde analysere, diskutere og danne sig en mening om kunsten ud fra sine personlige indtryk, ville kunsten i langt højere grad være tilgængelig for alle og dermed være en mere socialt bæredygtig samfundsinstitution. Dette kunne f.eks. iscenesættes gennem at ophæve det tematisk diakrone ophængningsprincip og i højere grad invitere besøgene til selv at sammensætte en rute. Derudover kunne man omformulere værkteksterne, så de lyder mere som tolkningsforslag, fremfor kunstens endegyldige sandheder.

At udskifte udstillingsrummets specifikke kulturelle kapital er en enorm strukturel ændring som kræver tilvænning hos aktørerne over lang tid. Af mindre og mere akutte ændringer man kunne indføre, for at tilgængeliggøre kunsten og åbne museumsoplevelsen op for ikke-brugere i højere grad, kan være at fokusere på frontpersonalet. Jeg tænker tilbage på mit museumsbesøg og opdager et tydeligt mønster i de personer jeg havde kontakt med: da jeg trådte indenfor, mødte jeg en ældre dame i vagtuniform, som smilende henviste mig til informationsranken. Bag skranken mødte jeg endnu en smilende kvinde, som solgte mig en billet. Jeg fortsatte indenfor dørende, hvor jeg her blev budt velkommen af en ældre mand i vagtuniform. Som jeg bevægede mig rundt i udstillingen, opdagede jeg en kunstvært, en ung kvindelig kunsthistoriestuderende. Sammenlignes det personale jeg har været i kontakt med, bliver det tydeligt, at det hovedsageligt er kvinder med en længere videregående uddannelse, samt pensionister, som udgør besætningen på SMK. Dette kan bemærkelsesværdigt nok spejles i den allerede nævnte gennemsnitlig museumsbesøger: en kvinde med en længere videregående uddannelse. Det kan tolkes, ikke-brugere har større tendens til at finde et museum vedkommende og relevant, hvis de kan spejle sig i institutionens personale. Dette påpeger den amerikanske professor ved Lesley University, George E. Hein i en artikel om medborgerskab i kulturinstitutioner. Han argumenterer, at man ikke kan kalde sig en demokratisk institution, uden selv at kopiere de strukturer og arbejdsgange som man forsøger at udbrede gennem sine udstillinger.⁵⁸ Så at ansætte flere ikke-brugere som frontpersonale, kan nævnes som en konkret metode til at skabe en bredere bruger-gruppe.

⁵⁸ G. E. Hein, op. cit., s. 26

Afslutningsvis kan det også nævnes, at de nuværende entrépriser er ganske høje. Entreen koster 95,- for folk under 27 år og 120,- for folk 27 år eller derover.⁵⁹ Som ikke-bruger at skulle betale så høj en pris og betale yderligere indtrædelsesafgift i form af overgivelse til udstillingsrummets habitus og doxa, er ganske meget at forlange. Man kan forstille sig, at mange ikke-brugere falder fra ved denne barriere og aldrig sætter fod på museet af denne grund. Som nævnt i uppsatsens begyndelse, er museets ikke-brugere gennemsnitligt lavt uddannede folk på 30-49 år, så ønsker man i højere grad at åbne op for denne gruppe, kan dette gøres enkelt ved at nedsætte prisen for denne aldersgruppe.

Konklusion

En vandring gennem SMK's seneste særudstilling har opvist, hvordan museets daglige praksis gennem udstillingsrummet i sig selv ikke bemøder museets målsætning om at være "for alle". SMK producerer bevidst rammer for inklusion af sine ikke-brugere gennem f.eks. museumsrummets afslappede indretning og nye formidlingstiltag, hvor besøgerne inviteres til at læne sig tilbage og tale om kunsten. Dette er i uppsatsen ved hjælp af Pierre Bourdieus teori om det kulturelle produktionsfelt blevet tolket som et forsøg på at iscenesætte en revolution i doxa og udfordre hierarkiet blandt dets aktører. Dog er det i uppsatsen ligeledes blevet analyseret frem, at museet mest af alt producerer rammer for eksklusion af ikke-brugerne ubevidst gennem en lang række faktorer som ligger implicit i museets praksis og drager linjer langt tilbage dansk museumstradition og politik. Blandt disse aspekter har museets dramatiske arkitektur og indgangsritual som iscenesætter en liminalitetsfase som tillægger besøgere rollerne som brugere og ikke-brugere, det doxa som opdeler besøgerne i et hierarki og understreger rollerne som brugere og ikke-brugere samt den kollektive kamp om det specifikke kulturelle kapital: at kende det endegyldige svar bag kunsten, gennem at besidde kunsthistorisk og filosofisk viden samt at have stor museums- og billedanalytisk erfaring.

Det er blevet diskuteret, hvordan de nye formidlingstiltag er et for småt forsøg på at tilgængeliggøre udstillingsrummets oplæg og at der findes for store strukturelle faktorer i udstillingsrummets sociale strukturer, som modvirker og overdøver forsøget. Det har diskuteredes, hvordan et af de største

⁵⁹ Statens Museum for Kunst, 'Praktisk information', SMK, <https://www.smk.dk/section/besoeg-smk/> [Website], besøgt d. 02/01/20

problemer, en af de faktorer som utilgængeliggør kunsten i højest grad, er det specifikke kapital i rummet som der er kamp om. Det er blevet tolket, at det specifikke kulturelle kapital, kunstens indeboende sandhed, er en illusion og ikke behøver at dominere doxa, for slet ikke at nævne, at eksistere i almenhed.

Endvidere er det blevet diskuteret hvordan SMK's fremtidige udstillingsrum kunne udforme sig, for i højere grad at imødekomme ikke-brugere og dermed blive en socialt bæredygtig samfundsinstituion af større omfang. Bl.a. er det blevet fremhævet hvordan et ordentligt opgør med doxa og aktørhierarkiet, hvor brugere og ikke-brugere kan have samme forudsætninger for at opleve kunsten, kan være succesfuldt, når det nuværende specifikke kulturelle kapital er nedbrudt. Af mindre omfattende og langtidsvarende ændringer er det blevet fremhævet hvordan en sænkelse af priserne for alderen 30-49 år samt større repræsentation af ikke-brugere i frontpersonalet ville kunne åbne op for en større mængde besøgende ikke-brugere.

Generelt set, beviser denne uppsats et detaljeret billede af hvilke aspekter som skaber oplevelsen af et udstillingsrum og diskuterer, hvor magtfuldt et værktøj udstillingsrummet i sandhed er, i forhold til inklusionen og eksklusionen af sine besøgere. Det kan være værd at være ekstra bevidst om disse aspekter og deres samspil i skabelsen af et socialt bæredygtigt udstillingsrum, når man ønsker at tilgængeliggøre kunst "for alle". At tilgængeliggøre kunst 100% lige for både brugere og ikke brugere er svært at forestille sig, men med denne uppsats har jeg argumenteret for, at man i høj grad kan tilgængeliggøre det for flere end hvad der arbejdes for nu. Museets annoncerede fokusområder i målsætningen at tilgængeliggøre kunsten for alle, kan tolkes ikke at stemme overens med museets daglige praksis, illustreret i dets udstillingsrum. Der er i høj grad plads til forbedring og med denne uppsats har jeg foreslået, at starte med at indse, at det specifikke kulturelle kapital som er museumsrummets omdrejningspunkt er en misvisende illusion, som bør nedbrydes med større tiltag end et revolutionsforsøg med sofaer. At ændre doxa og kapitalkampen tager tid, men det er muligt og bør være fokusnummer et fra nu af. SMK *er* ikke for alle på nuværende tidspunkt i sin praksis. Museet har taget de første skridt i processen at blive for flere, at blive mere demokratisk, at blive socialt bæredygtig i højere grad, en process som denne uppsats har argumenteret for, kræver langt større skridt og indsats for at give mening.

Litteraturliste

Abercrombie, S., *The Philosophy of Interior Design*, Icon Editions, Westview, Tennessee, 1990

Agamben, G., *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Naked Life*, Stanford University Press, USA, 1998

Bourdieu, P., 'Några egenskaper hos fälten' i *Kultur och Kritik*, Bokförlaget Daidalos, Göteborg, 1997, s. 128

Broadly, D., *Kapital, Habitus, Fält: Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus Sociologi*, UHÄ, Stockholm, 1989

Böhme, *Atmosfære*, Kunstakademiets Arkitektskole, 2:a uppl., København, 2007

Certeau, M., D., *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, USA, 1984

Den Danske Slots- og Kulturstyrelse, 'Den Nationale Brugerundersøgelse: Årsrapport 2018', *Kulturministeriet* <https://slks.dk/services/publikationer/den-nationale-brugerundersogelse-aarsrapport-2018/> [website], besøgt d. 17/11/2019

Duncan, C., *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, 2:a uppl, Routledge, New York, 1996

Folke Henningsen, A., Gregersen, A., Vest Hansen, M., *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Routledge, London 2019

Foucault, M., 'Of Other Spaces' i *Diacritics*, Vol. 16, No.1, The Johns Hopkins University Press, 1986

Gade, R., 'Hvad er udstillingsanalyse?' i E. Boderi & J. Lassenius, *Udstillinger mellem fokus & flimmer – en antologi om udstillingsmediet*, Multivers, København, 2006

Hein, G., E., 'Organizational Change Within Participating Institutions Related to the Medborgerskab Project' i S. B. Villumsen, D. J. Rugaard & L. Sattrup, *Rum for Mangfoldighed*, Statens Museum for Kunst, København, 2014

Hooper-Greenhill, E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, New York, 1992

Kant, I., *Kritik der reinen Verkunft*, Gutenberg,

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6343/pg6343.html> [online ebok database], 2:a uppl., 2004

Olsen, S., K., 'Kunst er for alle', *Nordisk kunsttidsskrift*, 2019, <https://kunstkritikk.dk/kunst-er-for-alle/> [online tidsskrift], set d. 2/1/20

Preziosi, D., 'Curatorship as Bildungsroman' i M. Vest Hansen, A. Folke Henningsen og A. Gregersen, *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Routledge, New York, 2019

Rung, M. H., *Negotiating Experiences: Visiting Statens Museum for Kunst*, University of Leichester, 2013

Statens Museum for Kunst, 'Om SMK', *SMK*, <https://www.smk.dk/article/smk-for-alle/> [website] besøgt d. 22/10/2019

Statens Museum for Kunst, 'Om særudstillingen', *SMK*, : <https://www.smk.dk/exhibition/dansk-guldalder/> [website] besøgt d. 3/11/2019

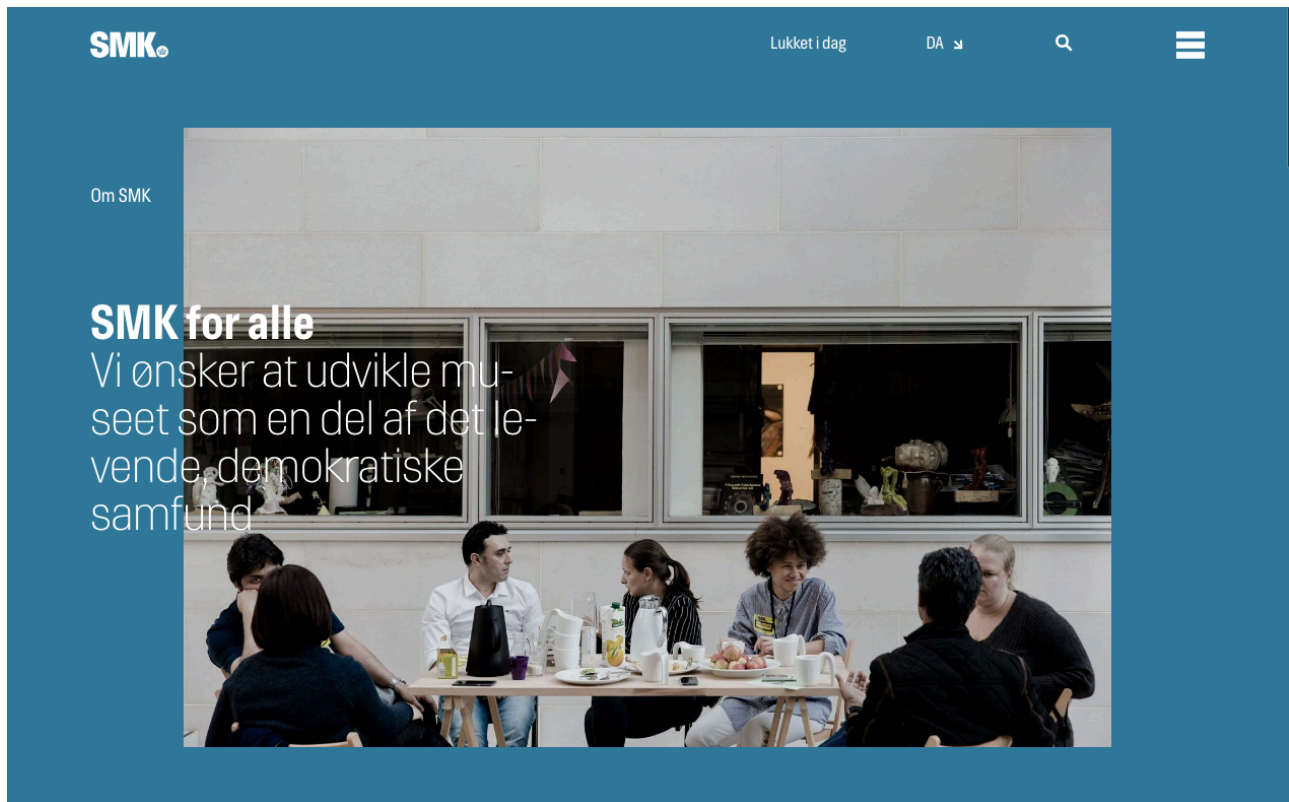
Statens Museum for Kunst, 'Praktisk information', *SMK*, <https://www.smk.dk/section/besoeg-smk/> [website], besøgt d. 02/01/20

Statens Museum for Kunst, *Velkommen til udstillingen* [udstillingsflyer til Guldaldersærudstillingen], København, 2019

Villadsen, V., *Statens Museum for Kunst: 1827-1952*, Gyldendahl, København, 1998

Billedfortegnelse

Bilag 1: SMK for alle, Udklip fra SMK's hjemmeside, <https://www.smk.dk/article/smk-for-alle/> besøgt d. 16/12/19



SMK for alle

Som landets nationalgalleri arbejder SMK under overskriften SMK for alle. Vores ambition er at være et museum, der er relevant og vedkommende for alle mennesker i Danmark og alle kunstinteresserede verden over. Fordi vi tror på, at et museum som SMK har en rolle at spille i forhold til det samfund, vi er en del af. Vi ønsker at udvikle museet som en del af det levende, demokratiske samfund.

Vi arbejder ud fra en overbevisning om, at museets store samling af kunst i verdensklasse har en evne til at uddybe vores indsigt i verdens gang og i forståelsen for andre mennesker og andre tider. Vi er overbeviste om, at SMK – og andre museer – har et potentiale til at kunne engagere endnu flere mennesker, end vi gør i dag.

Derfor arbejder vi ud fra en ambition om, at gøre landets største kunstsamling tilgængelig og vedkommende for flere mennesker. Det gør vi gennem et dagligt arbejde med at forberede udstillinger, tilrettelægge undervisningsforløb, gennemføre arrangementer og meget, meget mere. Men vi gør det også ved at tilbyde en helt særlig vej ind i kunsten og til museet for nogle af de mennesker, der måske ikke ville finde herhen af sig selv.

Igennem de seneste 10 år, har SMK arbejdet på at blive et museum for mange flere forskellige mennesker gennem en bred vifte af særlige initiativer og projekter.

Bilag 2: Fotografi af SMK's eksteriør, hentet fra SMK's egen hjemmeside:

<https://www.smk.dk/section/om-smk/>

set d. 03/01/2020



Bilag 3: Mit eget fotografi af SMK's forhal, taget på SMK taget i forhallen på SMK d. 08/12/2019



Bilag 4: Mit eget fotografi af SMK's entréskilt foran indgangen, taget stående i indgangen på SMK
d. 08/12/19.



Bilag 5: Mit eget fotografi af indgangen til Guldalderudstillingen, taget fra forhallen mod indgangen til særudstillingen på SMK d. 08/12/2019



Bilag 6: Johan Thomas Lundbye, *En dansk kyst. Motiv fra Kitnæs ved Roskilde Fjord*, 1843, olie på lærred, 188,5 x 255,5 cm, SMK



Bilag: Exempel på Danmark som helhed repræsenteret i udstillingens værkers forskellighed:

C. A. Lorenzen, *Den Rædsomme Nat i Kiøbenhavn*, 1808-09, koloreret akvatinte, 41,2 x 52,7cm, SMK



Peter Christian Skovgaard, *Bøgeskov i maj*, 1857, olie på lærred, 189,5 x 158,5 cm, SMK



Bilag 7: Mit eget fotografi af sofaarrangementet i Guldalderudstillingen, taget på SMK d.
8/12/2019

