

Samtidskunstens organiserede netværk

Nye tendenser, globale perspektiver, lokal specificitet

Joasia Krysa

Diskussionerne, som i disse år finder sted i Danmark omkring rekonfigureringen af samtidskunstfeltet, er tegn på større tendenser, og dog er der tydelige, lokale kendetegn. Skønt disse ændringer er specifikke for en dansk kontekst, kan de ikke betragtes uafhængigt af den længerevarende forandring af samtidskunstfeltet som følge af globaliseringen og udviklinger inden for kommunikationsteknologi.

Dette essay peger på nogle af de mere omfattende kulturelle forhold og processer, der resonerer med den måde, hvorpå samtidskunsten er formet indefra, og det byder på en række overvejelser henimod en kontekstualisering af de udviklingsmønstre, der i dette årti finder sted i Danmark. I den forstand tilbyder teksten en beskrivende redegørelse set ud fra et hovedsageligt empirisk perspektiv, som har til formål at fremhæve en række nøgleaspekter, der er kendetegnende for den bredere forandring, som er foregået globalt siden 1960'erne og frem til i dag. Disse omfatter: 1) Udvidelsen af globaliserede kunstmarkeder og internationale netværk, hvorigennem kunstneriske og kuratoriske aktiviteter i stigende grad cirkuleres (eksempelvis gennem "biennalisering"). 2) Fremkomsten af kuratering som en kreativ og akademisk disciplin i sig selv og forståelsen af kuratoren som en indflydelsesrig figur og en magtfuld aktør i kunstsystemet. 3) Anerkendelse af kunstnerisk og kuratorisk forskning som et nyt vidensfelt uden for etablerede æstetiske discipliner som kunsthistorie og andre eksempler på tværfaglig praksis. 4) Indflydelsen fra den teknologiske

udvikling, herunder internettet og senere sociale medieplatforme og deres forhold til kunstneriske og kuratoriske praksisser og dermed spørgsmålet om, hvordan vi kan begynde at udvikle nye forståelser af institutioner som en del af netværkssamfundet. Dette sidste punkt giver især anledning til det, jeg refererer til som "organiserede netværk" (efter Rossiter 2006).

I forbindelse med den danske kontekst kan det være nyttigt at se på mere specifikke eksempler, der egner sig til en kortlægning af de seneste forandringer i for eksempel kunstinstitutionerne. Et eksempel herpå er Kunsthall Aarhus, en af de ældste kunstinstitutioner i Danmark, der blev etableret i 1917 som et kunstnerdrevet udstillingssted. I dag fungerer stedet som mange lignende institutioner som en lille del af den internationale samtidskunstverden, hvilket markerer et radikalt brud med tidligere praksisser, både hvad angår det kuratoriske program og institutionelle ambitioner. Dette er et tegn på de udvidede rammer, der er for kunstinstitutionerne i dag, i det bredere kulturelle system og i relationen til andre fagområder og vidensdiscipliner.¹ Jeg interesserer mig her for den udfordring, som denne udvikling udgør i en dansk kontekst, og hvilke muligheder der findes for at genoverveje de måder, hvorpå institutionerne tager form hinsides nationalstaternes "forestillede fællesskaber" (Anderson 1983); en interesse, der især bundet i tidens retorik om national selvhævdelse. Hvis disse forandringer til dels er en respons på de tiltagende globaliserede forhold og på netværkslogikken, kan en dansk kunstscene så egentlig overhovedet eksistere? Her foreslår jeg, at diskussionerne i stedet koncentrerer sig om samtidskunstens organiserede netværksstrukturer. Det er dog vigtigt at påpege, at jeg ikke forsøger at fremføre et ideologisk argument, hvormed disse ændringer kan beskrives som værende enten til det værre eller til det bedre. Dette er derimod en mulighed for at kortlægge nogle af de systemiske betingelser, under hvilke institutionerne nu arbejder.

1. Kunstens globaliserede netværk

Udvidelsen af de globaliserede markeder og internationale netværk, hvorigennem kulturelle aktiviteter nu cirkulerer, opererer på en hidtil uset universel skala. I "Globalisering, Flow og Identitet: De Nye Udfor-

dringer for Design” (2006) samt i den skelsættende bog *Netværkssamfundet og dets opståen* (1996; dansk 2003) introducerer sociologen Manuel Castells globaliseringstanken på følgende måde: ”globalisering er den proces, hvorved menneskelig aktivitet i forskellige dimensioner bliver selektivt og asymmetrisk organiseret i interaktive, performative netværk, der fungerer universelt i realtid.” (Castells 2006) Ifølge Castells er ideen om globalisering, uanset hvor tvetydig og forvirrende den end måtte være, en ”invitation til at drøfte nogle grundlæggende spørgsmål om nutidens historiske transformation – det gælder ikke kun økonomien, men også andre dimensioner – politiske, kulturelle og symbolske.” (Castells 2006) Det er vigtigt at påpege, at globalisering i denne kontekst er knyttet til to nøglefænomener: den stigende påvirkning fra informationsteknologien og den store socioøkonomiske omstrukturering, der fandt sted som følge af den økonomiske og sociale krise i midten af 1970’erne. Disse to processer spirede frem igennem vedvarende interaktion, eller som Castells påpeger: ”Der er opstået en ny infrastruktur i de sidste to årtier, der tillader tendenser inden for økonomi, politik, kommunikation og symbolske udtryk at udfolde sig igennem nye informationsteknologier.” (Castells 2006) Økonomien eksisterer nu som ”en enhed i realtid” (forskellig fra verdensøkonomiens traditionelle former), og kulturen opererer på en lignende måde. På det seneste er vi blevet vidne til en anden form for omstrukturering, der finder sted efter den seneste krise, hvor det finansielle, globale sammenbrud i 2008 resonerer lige så stærkt i dag, også inden for det kulturelle felt i Danmark.

I forbindelse med det kulturelle felt mere generelt er globaliseringen mest synligt formuleret igennem den stigende udbredelse af kunstmarkeder og internationale netværk samt via udvidelsen af kunstnerisk praksis og kunstproduktion, en proces, der går tilbage til 1960’erne. Dette er også relateret til de sociotekniske forandringer og omstruktureringer, som Castells peger på. Et af de centrale symptomer forbundet med disse påvirkninger ses i det, der ofte omtales som ”biennialisering”; det vil sige den hidtil usete fremkomst af store periodiske udstillinger rundt omkring i verden, som er med til at opretholde cirkulationen af kunstnere og kuratorer på en global skala og derved bidrage til at etablere kunstindustriens ”samtidighed”.

Directory of Biennials

- A**
- Adelaide Biennial of Australian Art (Australia)
 - AFRIPORFOMA Biennial (Nigeria)
 - Aichi Triennale (Japan)
 - American Biennial (United States)
 - Andorra Land Art (Andorra)
 - Antarctic Biennale (Antarctica)
 - Anyang Public Art Project (Korea)
 - Ahus Triennial (Denmark)
 - ARS (Sweden)
 - Art Wuzhen (China)
 - Arte Le Havre (France)
 - Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (Australia)
 - Asia Triennial Manchester (United Kingdom)
 - Asian Art Biennale (Bangladesh)
 - Asian Art Biennial (Taiwan)
 - Ateliers de Reones (France)
 - Athens Biennial (Greece)
 - Athlens Biennial (USA)
 - Auckland Triennial (New Zealand)
- B**
- Bahia Biennale (Brazil)
 - Baltic Triennial of International Art (Lithuania)
 - Bamako Encounters, Biennale of African Photography (Mali)
 - Bangkok Art Biennale



Som en del af sin tale til World Biennial Forum (Biennial Foundation 2014), der blev afholdt i forbindelse med São Paulo-biennalen i 2014, fremhævede filosofen og kunstteoretikeren Peter Osborne dette problem i forhold til udviklingen af det såkaldte ”Globale Syd” (i et forsøg på at erstatte et mere nedsættende udtryk såsom ”udviklingsverdenen” set i kontrast til et overudviklet Nordeuropa):

Hvad sker der med biennaleformatet, når biennalen bliver en del af et verdenssystem af kunstinstitutioner underlagt en historisk temporalitet af global samtidighed? Hvad sker der især, når de periodiske rytmer i vore nationale fortællinger om biennaleudstillinger overkodes af en seriel sekvens af internationale biennaler, der alle konkurrerer om samtidighed – tilsyneladende uden ende? (AIAS 2014)

Ifølge Biennial Foundation eksisterer der i dag henved 200 kunstbiennaler på verdensplan. Kilde: www.biennialfoundation.org/home/biennial-map

Hvor mange biennaler har vi nu? Hvorfor synes hvert land, hver en ambitiøs by, at have brug for en biennale (eller europæisk kulturby og lignende)? I deres nuværende form begynder biennaler, der er opstået ét sted, at vokse frem på flere steder samtidig, som ville de minde os om den globale ekspansionismes ustoppelige kræfter. Og hvis det ikke var nok, at der er hundredvis af forskellige biennaler, der finder sted over hele kloden hele tiden, er vi nu ovenikøbet også vidne til *særlige* biennaler, som skyder frem flere steder på samme tid. Eksempler på denne tendens er den fjortende udgave af Documenta – den store periodiske internationale kunstudstilling, som finder sted hvert femte år i Kassel i Tyskland – der fandt sted i Kassel i 2017 og samtidig i Athen (Boucher 2014), samt den trettende udgave af Sharjah-biennalen – med titlen ”Tamawuj”, et arabisk ord, som betyder hævelse, stigning eller svingning – og som nu spænder over de fem byer Beirut, Dakar, Istanbul, Ramallah og Sharjah og omfatter et årelangt program (Artforum 2016).

Udvidelsen af de rumlige og tidsmæssige registre af biennaler fremstår som et symptom på større tendenser. På denne måde er vores referencepunkter blevet både mere globale og mere begrænsede på én og samme tid, ”ultra-lokale” måske – som kunsthistorikeren og kuratoren Lars Bang Larsen har påpeget (2018). Her vil jeg mere specifikt fokusere på, hvad der kendetegner den rum-tids-mæssige logik og de sociale forskelle i biennaleformatet.

2. Kuratering som særskilt vidensfelt

Parallelt med de beskrevne udviklinger – herunder udvidelsen af samtidskunstneriske praksisser og kunstmarkedernes ekspansion – er der opstået et stigende behov for mediering og kontekstualisering af kunstnerisk praksis i et system, der tilfører økonomisk værdi til samtidskunsten og som følge deraf har rettet opmærksomheden mod det kuratoriske felt. Kuratorer fungerer i dag som magtfulde *gatekeepers* i det globaliserede kunssystem og har derved fået en indflydelsesrig position i kunstverdenen.

Især siden 1980’erne har fremkomsten af en uafhængig kuratorisk praksis uden for institutionerne og et nyere fokus på kuratering inden for uddannelse, forskning og vidensproduktion bidraget til en

udvidelse af måden at forstå kuratorisk praksis på. Et tegn på dette skift i kuratorens primære rolle er den ændrede opfattelse af begrebet ”kurator” som blot en jobbeskrivelse (eller ”inspektør” i Danmark) til kuratoren som en kreativ medaktør i selve produktionen af kunst; det vil sige en person, der er aktivt involveret i den kreative og konceptuelle proces. Dette repositionerer diskussionen om kuratorisk agens – fra kuratoren som en slags funktionær med begrænset rum til at agere i eller forhandle om sine relationer i verden, endsigse evne til at rekonfigurere disse relationer, til en magtfuld figur, hvor rollen som kurator knytter sig endnu stærkere til visse former for styring eller ledelse.

Denne udvikling kaldes – i en mere ekstrem fortolkning – ofte for ”the curatorial turn” eller den kuratoriske vending (se eksempelvis O’Neil 2007).² Her oplever vi tilsynecomsten af den enkelte kurator som en særlig figur, ”The Über-Curator”, som vi finder i samtidskunstverdenen, ikke mindst i forbindelse med de store blockbuster-udstillinger og biennaler. Disse kuratorer tildeles ofte berømtstatus og indflydelse, der strækker sig længere ud end selve kunstverdenen (blandt andet ved at deltage i processer designet til at revitalisere lokale økonomier). Samtidig iscenesættes kuratoren som et individ med nærmest suveræn magt som følge af en noget problematisk, centraliseret institutionsmodel. Kuratering bliver på denne måde politisk, ikke kun på grund af sin evne til at forme kunstnerisk praksis og kunstverdenen i sig selv, men også med hensyn til at udnytte denne nyfundne magt til politiske formål med henblik på at ændre organisationsformer og samfundsmæssige strukturer (Mørland og Amundsen 2010).

Dette globale fænomen – og de spørgsmål, der følger heraf – er særligt påtrængende i en dansk sammenhæng, ikke mindst i en række udfordringer til strukturerne på kunstscenen. Indtil nu har der ikke været et decideret kuratorstudie i det danske uddannelsessystem, hvor de fleste kuratorer har læst kunsthistorie eller museologi.³ Hvorfor har dette været tilfældet? Set i en større sammenhæng blev det første kuratoriske uddannelsesprogram oprettet på Whitney Museum i New York allerede i 1967. Senere blev der tilbudt endnu et studie, denne gang med en akademisk formaliseret universitetsgrad i Grenoble i 1987. Dette betyder naturligvis ikke, at kuratering kun kan udføres af dem, der er uddannet igennem særlige kuratoriske programmer i

stedet for dem, der kommer fra andre studieretninger. Dog forbliver dette et kritisk punkt i forbindelse med den måde, hvorpå vi forstår det kuratoriske felts potentiale i dag – som en kreativ praksis, som en karakteristisk form for vidensproduktion og som en praksis kendetegnet af andre organisatoriske og ledelsesmæssige spørgsmål omkring forskning. Andre steder i Europa er der talrige eksempler på en mere udvidet og nuanceret tilgang. Det Zagreb-baserede kuratoriske kollektiv WHW (hvilket står for ”What, How, and For Whom?” – eller ”Hvad, Hvordan og For Hvem?”) peger ganske fint på denne definition på kuratorrollen ved – igennem deres navn – at referere til disse tre grundlæggende spørgsmål, der kendetegner økonomisk organisation i forhold til planlægningen, opfattelsen og realiseringen af udstillinger, samt produktionen og distributionen af kunstværker og kunstnerens position på arbejdsmarkedet.

Herudover er der en interessant dynamik i de skiftende forhold mellem kuratorer og kunstnere i Danmark, hvilket skyldes en rodfæstet forståelse af kunstneren som havende en relativt privilegeret position i kultursystemet. Hvis dette kan opfattes som et problem, er det systemisk funderet i form af finansieringsstrukturer, måden, institutionerne fungerer på, og de uddannelsesprogrammer, der er organiseret til at støtte op om status quo. Dette ser imidlertid ud til at være i gang med at ændre sig.

3. Kunstnerisk og kuratorisk forskning som specifikt vidensdomæne

Den trettende udgave af Documenta blev beskrevet som værende ”dedikeret til kunstnerisk forskning og former for forestillingsevne, der udforsker engagement, materie, ting, legemliggørelse og aktivt liv i forbindelse med, men ikke underordnet teori.” (Documenta 2012) Denne såkaldt kunstneriske forskning har eksisteret længe og tages derfor ofte for givet inden for akademiske institutioner. Dog er den for nylig blevet noget af et fænomen, som fejres af en mainstreamorienteret samtidskunstverden, ikke mindst siden Documenta 13.

I Storbritannien, hvor flertallet af kunstakademier og kunsthøjskoler er blevet inkorporeret i universiteterne, har kunstuddannelse været en praktisk og praksisbaseret akademisk uddannelse, og kunstnerisk (og kuratorisk) praksis er i vid udstrækning blevet anerkendt som en form for forskning i sig selv. Dette har med få undtagelser ikke været tilfældet i Danmark. I stedet er kunstnerisk praksis og uddannelse ofte isoleret fra en akademisk sammenhæng. Kunstakademierne forbliver separate institutioner, ligesom universitetsinstitutioner holdes adskilte fra kunstinstitutioner og fra kunstnerisk praksis generelt. Man kan være for eller imod denne tilstand; dog har den en tendens til at holde forskellige former for viden adskilt og dermed underkende en mere tværfaglig tilgang. Det forstærker ligeledes kunstens og kunstnerens status i samfundet som værende afskåret fra andre discipliner og sociale områder. Kunstnerisk praksis, endsige kuratorisk praksis, anerkendes sjældent som reel forskning, ej heller som fremmede for et særligt vidensfelt, hvorimod universitetsinstitutioner forbliver engagerede i videnskabelig (”ren”) forskning, mere eller mindre løsrevet fra en forståelse for forskningens potentielle indvirkning på den virkelige verden.

Andetsteds forefindes en mere analytisk diskussion af denne opdeling. Eksempelvis forklarer kunstneren og kunstteoretikeren Michael Schwab og filosofen og musikteoretikeren Henk Borgdorff:

Kunstneriske, praksisbaserede ph.d.’er fortsætter med at fremprovokere debat i forhold til ortodoksien omkring videnproduktion og tilbyder derved en nyttig måde at undersøge nogle af antagelserne fra forskellige institutioner på tværs af kunst og academia. Herved omgår de disciplinære grænser og skaber nye vidensområder. (Schwab og Borgdorff 2014)

Her består interessen i, hvordan former for validering – både i den akademiske verden (i form af fagfællebedømmelse) og i kunstverdenen (hvor kuratorer og kritikere bestemmer) – udfordres igennem nyskabende praksis. Påstanden er, at kunstnerisk forskning kan byde

ind med nye epistemologiske former, hvorigennem viden produceres og formidles.

Mere specifikt og dog på lignende måde henviser kunstteoretikeren Irit Rogoff til begrebet ”det kuratoriske” ved at beskrive:

en række eksisterende former for viden, der samler sig et øjeblik for at producere, hvad vi kalder viden-som-event, hvor forskellige former for viden interagerer med hinanden og producerer noget, der overskrider deres individuelle videnspositioner. Her spiller det performative element ind umiddelbart før eventen og er til stede, mens eventen udfolder sig, frem for på det forberedende stadie. Det kuratoriske synes dermed at bestå af evnen til at tænke alle elementer, som indgår i videns-eventen i forhold til hinanden. (Rogoff og von Bismarck 2012)

I en sammenhæng, hvor kunstudannelserne i vid udstrækning holdes adskilt fra universitetets videnskabelige arbejde, er det vanskeligt at forstå kunstnerisk forskning som en form for viden. Denne opdeling af institutionerne går hånd i hånd med en bredere adskillelse af discipliner og felter inden for de individuelle institutioner og forstærker dermed den falske sondring mellem teori og praksis. Selve forståelsen af roller, erhverv og ikke mindst kunstinstitutionen udsættes herved for en fundamental påvirkning. Det er som nævnt et fænomen, som er ved at ændre sig, om end langsomt. En række initiativer, der fungerer som modvægt til denne opdeling, omfatter et symposium om kuratering og forskning ved kunstmuseer i det 21. århundrede, afholdt af kunstmuseet Louisiana i 2015, og de nyligt etablerede, fælles forskningsstillinger mellem kunstneriske og akademiske institutioner (herunder den fælles postdoc-forskning, som fandt sted i samarbejde mellem Aarhus Universitet, Kunsthal Aarhus og ARoS Aarhus Kunstmuseum finansieret af Ny Carlsbergfondet i 2015-16) samt de fremtrædende forskningsagendaer og nye afdelinger på kunstakademierne (for eksempel på Det Kongelige Danske Kunstakademi i København siden 2015).

Her er udfordringen for kunstinstitutionerne uden tvivl, hvordan man på produktiv vis anerkender, adresserer og indarbejder den

researchmæssige dagsorden og skaber stærke forbindelser til forskning og til de akademiske institutioner og universiteterne. Tilsvarende er udfordringen for universiteterne at åbne op for kunstneriske forskningsmetoder og alternative former for viden (anvendt forskning), som kan adressere de ændrede forhold, inden for hvilke vi arbejder; forhold, der afspejler en stadig mere kompleks verden, hvor kunstproduktion og tænkning er bundet sammen. Dette er næppe nyt, og idéerne om mere systemiske tilgange har eksisteret længe. Jeg har i den forbindelse tidligere citeret kybernetikeren Heinz von Foerster, der i 1970'erne når frem til dette punkt:

Jeg ved ikke, hvor min ekspertise ligger; min ekspertise er ikke at have nogen discipliner. Jeg vil anbefale, at man dropper opdelingen i discipliner. Discipliner er vokset ud af akademia. [...] Discipliner er eftervirkningen af den institutionelle situation. (Foerster i Franchi, Güzeldere og Minch 1995)

Von Foerster hævdede, at i en verden, som er stadig mere kompleks, er det ikke længere muligt at opretholde forestillingen om traditionel videnskab som den dominerende struktur for tænkning og de traditionelle disciplinære sondringer, der låser ting fast i tydeligt markerede strukturer. I stedet sker der et åbenlyst skift mod en ny attitude, hvor vi opfatter ”*ting sammen*” i komplekse forbindelser og indbyrdes forhold” inden for det, han kaldte ”det systemiske”, og som ækvivalerer med tingenes egen kompleksitet (jf. Krysa 2018).

4. Informationsteknologi og organiserede netværk

Som tidligere nævnt er Manuel Castells én blandt mange kommentatorer, der har peget på informationsteknologiens betydning for forståelsen af globaliseringen og udviklingen af netværkssamfundet:

Teknologiske tendenser har skabt et nyt økonomisk, socialt og sociokulturelt system, der kan identificeres i forhold til fire bølger: en bevægelse henimod globaliseringen af kapital- og markedsstrukturer i 1970'erne og i begyndelsen af

1980'erne; et skift i retning af den altoverskyggende vækst af informationsteknologier inden for industri og industrielle organisationer i midten af 1980'erne; en drejning henimod den teknologiske infiltrering af organisering af arbejdet og de tilhørende processer inden for service- og kontorarbejde i slutningen af 1980'erne; og det nuværende fokus på informationsmotorvejen, der strækker sig helt ind i folks hjem. (Castells 2006)

Dette har mangfoldige konsekvenser: Kunstnere og kuratorer indtager teknologier som emner i deres værker og udstillinger. Eller de benytter disse teknologier som værktøjer til fremstilling eller præsentation af kunstværker – eller i udstillinger ved at integrere teknologier som platforme, kunstneriske medier eller som kurateringsformer (som i softwareplatforme). Samtidig ønsker jeg at understrege, at dette også er måden, hvorpå den teknologiske logik får ny betydning: Den giver os mulighed for at genoverveje og tænke på helt nye systemer, den medfører nye kunstneriske og kuratoriske forestillinger.

Her bør nævnes et par vigtige historiske referencer. I 1950'erne, da kybernetikken opstod, forestillede kunstneren og kybernetikeren Gordon Pask sig et nyt system til at skabe kunst – en kunstmaskine kaldet Musicolour, den første kybernetiske, interaktive maskine, som ville være i stand til at skabe lys og lyd baseret på feedback (Pickering 2010). I 1990'erne udviklede kunstneren Eva Grubinger et kuratorisk system, et computer- og softwarestøttet system, der var i stand til at kuratere (forstået som i en række trin bestående af kunstnerinvitation, præsentation samt salg af kunst online) med titlen *Computer Aided Curating* (Grubinger 2006). Det er blot to eksempler, som udtrykker en mere generel tendens, der peger på det menneskelige ønske om at forestille sig og skabe nye organisationsformer, nye systemer og i sidste ende nye institutionelle former for fremstilling og præsentation af kunst.

Dette bringer mig videre til ”organiserede netværk”, et begreb introduceret i 2006 af medieteorikeren Ned Rossiter (oprindeligt med medieteorikeren Geert Lovink) som en opfordring til nye institutionelle former influeret af de måder, som netværk opererer på. Ros-



siter har en tværfaglig tilgang, som han sammenligner med netværkets kollektive etos og protokol: ”Det drejer sig om mulighedsbetingelserne, det immanente forhold mellem teori og praksis [...] og en resolut tro [...] på det konkrete potentiale i tværfaglige institutionelle former, der gør brug af arbejdskraftens og livets absolutte kraft.” (Rossiter 2006) Han tager sin inspiration fra den tilsyneladende manglende evne hos moderne institutioner til at reagere på effekten af sociotekniske netværk og hævder, at der er et presserende behov for nye institutionelle

Eva Grubinger: *Computer Aided Curating*, 1993-1995.

former, som afspejler relationelle processer, der udfordrer eksisterende styringssystemer og repræsentationsstrukturer.

Hans påstand er, at organiserede netværk giver mulighed for at udvikle strategier og teknikker og således nå frem til en bedre organisation. Emergente formdannelser er radikalt forskellige fra de måder, hvorpå sociale relationer organiseres af moderne institutioners "døende mekanismer" – som eksempelvis Universitetet, Staten og, kunne man tilføje, Kunstmuseet. Disse ældre former, kaldet "netværksorganisationer", er hierarkiske og centraliserende på trods af retorikken om en tilsyneladende inklusion. Derimod er det muligt at anvende en netværksmodel og dermed forestille sig nye former, der vokser ud af "organiserede netværk", som er horisontale, kollaborative og "spredt ud" – og som derved tilbyder et særligt socialt dynamisk transformationspotentiale. Forskellen består i, hvordan institutioner – og her tænker jeg naturligvis på kunstinstitutioner – reagerer på udviklingen inden for netværks- og informationsteknologien og dermed favner fremkomsten af nye former for organisation og agens, der fungerer i forhold til samtidskunstens virkefelter. Det er også heri, at potentialet ligger for kunstnere, kuratorer og kunstinstitutioner til at omdefinere deres roller.

Rasmussen, K.B. (2016b) "Interview med Jakob Jakobsen, 19. august 2016", upubliceret.

Raunig, G. (2013) *Factories of Knowledge. Industries of Creativity*. Los Angeles: semiotext(e).

Shukaitis, S. (2011) "The Wisdom to Make Worlds. Strategic Reality and the Art of the Undercommons", *eipcp.net*. Tilgængelig på: <http://eipcp.net/transversal/0311/shukaitis/en> [23. september 2018]

Slater, H. (2002) "The Ass Between Two Chairs. A Communique to the Copenhagen Free University". Tilgængelig på: <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/ass.html> [23. september 2018]

Stallabrass, J. (2004) *Art Incorporated*. London og New York: Oxford University Press.

Stewart, M. (2014) "Den menneskelige kapital pædagogik", i: J. Jakobsen (red.) *Bi-drag til kritik af den politiske videnskøkonomi*. København: Nebula.

Samtidskunstens organiserede netværk

Nye tendenser, globale perspektiver, lokal specificitet

Joasia Krysa, side 178

Noter:

- 1 De fleste af disse overvejelser informerede mit arbejde som kunstnerisk leder for Kunsthall Aarhus (2012-15) og den transformationsproces, som institutionen gennemgik i den pågældende periode, hvilket samtidig markerede et radikalt brud med et lokalt funderet udstillingssted og begyndelsen på en international institution for samtidskunst. Institutionen påbegyndte dermed et nyt kunstnerisk program, der omfattede en tværfaglig og mere systematisk tænkning, afspejlet i et toårigt program med udstillinger, kommissioner, udgivelser, foredrag og seminarer med titlen *Systemic series 2013-14*, efterfulgt af *Collective Making 2015-16*. Samtidig afspejledes denne tilgang i refleksionen omkring institutionen som helhed som et system; et system sammensat af elementer i kompleks interaktion og i sig selv en del af et bredere komplekst system, der omfattede lokale og globale komponenter, og dermed underliggende overvejelser i programmet og den måde, hvorpå en institution opererer. Udstillingens form og institutionens udvikling blev herved en del af det kunstneriske program, og selve institutionen blev således kurateret på flere niveauer. Kunsthall Aarhus blev også aktivt involveret i forskning, især kuratorisk forskning, og etablerede således en række tætte partnerskaber med akademiske uddannelsesinstitutioner; herunder en ny kuratorisk forskningsstilling (med Aarhus Universitet og Ny Carlsbergfondet, 2014), som undersøgte praksisbaseret, kuratorisk forskning. Flere oplysninger på: <http://kunsthallaarhus.dk/en> [23. september 2018]
- 2 "I løbet af 1960'erne begyndte den primære diskurs omkring kunstudstillingen at vende sig væk fra former for kritik af kunstværket som autonomt analyseobjekt til en kuratorisk kritik, hvor udstillingsstedet fik kritisk prioritet over kunstværker. Kuratorisk kritik adskilte sig fra den traditionelle vestlige kunstkritik (forbundet

med moderniteten), idet diskursen og emnet gik ud over diskussionen om kunstnere og kunstens formål til at inkludere emnet for kuratering og rollen som kurator for udstillinger. [...] Det øgede fokus på den 'kuratoriske gestus' i 1990'erne (såvel som professionaliseringen af samtidens kurating) begyndte at stadfæste kuratorisk praksis som et potentielt rum for kritik. Hermed har den neokritiske kurator tilranet sig den position, som kritikeren forlod." (O'Neill 2007)

- 3 Dette ændrede sig i foråret 2018 med annonceringen af en MA i kuratering ved Aarhus Universitet (red.): <http://www.bkf.dk/aarhus-universitet-udbyder-masteruddannelse-i-kuratering/> [28. september 2018]

Litteratur:

AIAS (2014) "AIAS Colloquium with Terry Smith and Peter Osborne. Contemporaneity and Contemporary Art, 3-4. november 2014", *Aarhus Institute of Advanced Studies*. Tilgængelig på: <http://aias.au.dk/events/contemporaneity-and-contemporary-art> [23. september 2018]

Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Artforum (2016) "Sharjah Biennial Announces Cross-National Programming for Thirteenth Edition", *Artforum*, 10. oktober. Tilgængelig på: <https://www.artforum.com/news/id=63999> [23. september 2018]

Biennial Foundation (2014) "Biennial Foundation is Happy to Announce the World Biennial Forum No 2, Scheduled to Take Place in São Paulo, in Collaboration with the Fundação Bienal São Paulo and ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea", 20. marts. Tilgængelig på: <http://www.biennialfoundation.org/2014/03/the-world-biennial-forum-no-2-will-take-place-from-november-26th-30th-2014-including-optional-tours-and-be-part-of-the-program-of-the-31st-bienal-de-sao-paulo-september-2-december-7-2014-cu> [23. september 2018]

Boucher, B. (2014) "Documenta 17 Goes to Athens, Splits Self in Two", *Art in America*, 7. oktober. Tilgængelig på: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/documenta-17-goes-to-athens-splits-self-in-two/> [23. september 2018]

Castells, M. (1996) *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture Volume 1*. Oxford: Blackwell.

Castells, M. (2006) "Globalisation, Flows, and Identity: The New Challenges of Design", i: W. Satinders (red.) *Architectural Practices in the Nineties*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.

Documenta 13 (2012) "Introduction to Documenta (13)", Documenta, pressemeddelelse, udateret. Tilgængelig på: http://d13.documenta.de/uploads/tx_presssection/3_Introduction.pdf [19. marts 2017]

Franchi, S., G. Güzeldere og E. Minch (1995) "Interview Heinz von Foerster", *Stanford Humanities Review*, vol. 4, nr. 2, "Constructions of the Mind", 26. juni. Tilgængelig på: <https://web.stanford.edu/group/SHR/4-2/text/interviewvonf.html> [23. september 2018]

Grubinger, E. (2006) "Computer Aided Curating, 1993-95", i: J. Krysa (red.) *Curating Immateriality. The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. New York: Autonomedia.

Krysa, J. (2018) *Systemics: Index of Exhibitions and Related Materials, 2013-14, or Exhibition as a Series*. Berlin: Sternberg Press.

Larsen, L.B. (2018) "The Avant-garde and the Ultra-Local: Tectonics, Systems and Sheep", i: J. Krysa (red.) *Systemics: Index of Exhibitions and Related Materials, 2013-14, or Exhibition as a Series*. Berlin: Sternberg Press.

Mørland, G.E. og H.B. Amundsen (2010) "The political potential of curatorial practice", *On Curating*, issue 4, 2010. Tilgængelig på: http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue4.pdf [23. september 2018]

O'Neill, P. (2007) "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", i: J. Rugg og M. Sedgwick (red.) *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect.

Osborne, P. (2010) "Contemporary art is post-conceptual art/L'arte contemporanea è arte post-concettuale", Public Lecture, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, juli 2010. Tilgængelig på: <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf> [23. september 2018]

Pickering, A. (2010) *The Cybernetic Brain: Sketches of Another Future*. Chicago: University of Chicago Press.

Rogoff, I. og B. von Bismarck (2012) "Curating/Curatorial", i: B. von Bismarck, J. Schaffaff og T. Weski, *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press.

Rossiter, N. (2006) *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. Rotterdam: NAI Publishers.

Schwab, M. og H. Borgdorff (2014) "Introduction", i: M. Schwab og H. Borgdorff, *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Samtidskunst og agens

Rasmus Kjærboe, side 193

Litteratur:

Gell, A. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Jalving, C. (2011) *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Latour, B. (2007) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Nochlin, L. (1988) "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Women, Art and Power & Other Essays*. New York: Harper & Row.

Schlosser, M. (2015) "Agency", i: E.N. Zalta (red.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Tilgængelig på: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/agency/> [23. september 2018]

Soussloff, C.M. (1997) *The Absolute Artist: Historiography of a Concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Klasseblindhedens diskurs

Om inklusion og eksklusion i socialt engagerede kunstneriske praksisser

Merete Jankowski, side 198

Litteratur:

Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Den gode intentions kunst

Kritik og kompleksitet i kunstformidlingens tid set igennem

Lilibeth Cuenca Rasmussens *Afghan Hound*

Mathias Danbolt, side 208

Noter:

1 Sangteksterne i de følgende afsnit er alle citeret fra Cuenca Rasmussen 2011: upag.

Litteratur:

Ahmed, S. (2004) "Affective Economies", *Social Text*, vol. 22, nr. 2, sommer.

Alcoff, L.M. (1991) "The Problem of Speaking for Others", *Cultural Critique* 20.

Alsultany, E. (2012) *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*. New York og London: New York University Press.

Andreasen, S. og L. Bang Larsen (2012) *The Critical Mass of Mediation*. København: Internationalistisk Ideale.

Barthes, R. (2004) [1967] "Forfatterens død", i: R. Barthes, *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal.

Battista, A. (2011) "Venice Biennale 2011: Denmark's Lilibeth Cuenca Rasmussen", *DAZEDigital*. Tilgængelig på: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10576/1/venice-biennale-2011-denmarks-lilibeth-cuenca-rasmussen> [23. september 2018]