



Flette, filte

Udvekslinger omkring den forskningsbaserede kurateringsproces bag udstillingen *Abstrakt Hverdag*

De senere år er der opstået en ændring i forståelsen af den forskning, der kan foregå på (kunst)museer. Man kan tale om en diskursiv vending, hvor forskningen overordnet set i større eller mindre grad flytter fra sin historiske placering bag kulisserne og før udstillingernes endelige tilrettelæggelser ud i selve kurateringsprocessen, udstillingen og dens formidlingsaspekter. Udstillingen er i stigende omfang blevet til et mere eller mindre processuelt forskningsrum, der selv genererer det, der udstilles.¹ I Danmark er der i takt med dette skifte ved at opstå et miljø og et økonomisk grundlag for kunstnerisk forskning, uddannelser i kuratering og forsknings(op)kvalificering af kunstmuseerne gennem ph.d.-projekter med museumstillknytning.² Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017) på Vejle Kunstmuseum var således et resultat af et sådant ph.d.-projekt med museumstillknytning. Projektet resulterede både i udstillingen og i afhandlingen *Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*.³

Der er dog i praksis et stykke vej endnu, før den omtalte diskursive transformation kan siges at være gennemført.⁴ Denne artikel er derfor et forsøg på åbent at dokumentere en proces, hvor udfordringen fra begyndelsen var tydelig: Hvordan kan kunstmuseets og den kunsthistoriske universitetsforskning verdener mødes? Vi blev hurtigt enige om, at stedet, hvor de kunne mødes, måtte være i det område, de havde til fælles: billedkunstens område. Et forunderligt åbent område, på samme tid virkelig til stede i museets samlinger og uhåndgribeligt i sine betydningsfærer. Billedkunsten, og særligt den moderne billedkunst, er selv fra begyndelsen anvendt forskning. Åbne greb ind i den moderne virkelighed.

<

Kroppen i verden

Carl Jensens *Den store komposition* (1918) set gennem Troikas *Polar Spectrum* (2015). Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017), Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.

Projektets opdrag var nu at forsøge at gentænke den moderne billedkunst i forhold til den moderne, teknisk producerede visualitet. Kunne vi spore, hvordan den moderne billedkunst selv både har udforsket og bestemt eller kurateret sine greb ind i denne moderne tekniske visualitet? En vigtig retroaktiv vej for os blev at studere udstillingen *O,10 Den sidste futuristiske udstilling af malerier* (1915-1916). I denne fuldkomment kanoniserede udstilling fandt vi en kuratorisk radikalitet, der for os at se trækker *O,10* ud af en udstillingshistorie – i hvert fald hvis denne tænkes ud fra et klassisk, dannelsesfunderet historiebegreb. I *O,10* kan et nutidigt relevant bud på at tænke den moderne kunst i dets teknologiske miljø findes. De hundrede år mellem *O,10* og nutiden findes ikke, *O,10* rækker direkte ind i vores nutidige tekniske visualitet. Vi befinder os i det simultanes tidsalder, som Michel Foucault formulerede det.⁵

Vi gik med andre ord videns- og udstillingsarkæologisk frem.

MARIE DUFRESNE: Da jeg blev ansat på Vejle Kunstmuseum, fik jeg at vide, at der var knyttet en ph.d.-studerende til museet. Han skulle forske i modernismens nutidige relevans, og når han var færdig, skulle vi lave en ophængning med museets egne værker fra samlingen. Desværre et typisk eksempel på, hvor adskilt den universitære forskning kan være fra hverdagen på et museum.

Denne artikel handler om muligheden for at bryde med denne adskillelse og skabe åbne udvekslinger mellem ekstern forskning og museal kurateringspraksis. Udvekslinger, hvor både forskning og kuratering kan komme til orde med deres egne mål og stemmer, og hvor målet ultimativt er at blive i stand til at flette eller i bedste fald filte disse stemmer sammen i et fælles udsagn.⁶ Vi vil gerne lægge processen så åbent frem som muligt, derfor taler artiklen i udgangspunktet med to stemmer: forskerens og kuratorens – teoriens og praktikkens. Der var umiddelbart langt imellem vores positioner.

Siden den sommerdag i 2014, hvor vi tog hul på samtalerne, har processen taget mange drejninger. De første overvejelser, Michael præsenterede, handlede om det autoritative modernistiske blik, som fastholder vilde og åbne værker i et greb, som ikke overlader meget til hverken krop eller teknologi.

MICHAEL KJÆR: Projektets hovedspørgsmål lå hurtigt fast: Kunne den moderne billedkunst tænkes i forhold til dens evne til at forstå og håndtere den moderne verdens tiltagende erstatning af den menneskelige forestillingsevne med en teknisk genereret visualitet? En erstatning, som særligt den tyske mediearkæologi de senere år har analyseret som vores forestillingsverdens tiltagende indskrivning i tekno-kulturelle arkiver og algoritmer. Der er ifølge

mediearkæologien særligt op gennem det 20. århundrede foregået en implosion eller nulstilling af vores forestillingsevne til i dag at kunne indgå i og styres af abstrakte og grænseløse algoritmer.⁷ Verden er groft sagt i tiltagende grad op gennem moderniteten blevet abstrakt og grænseløs. Hvis den moderne verden, vi lever i, allerede *er* abstrakt, så at sige på forhånd, så vender det op og ned på, hvordan man skal forstå særligt de forskellige abstraktionsbestræbelser, der løber op gennem den moderne billedkunsts historie. Disse er nu ikke længere abstrakte i deres gængse kunsthistoriske forståelse, men tværtimod forsøg på at udforske, forstå, konkretisere og dermed synliggøre den moderne verdens allerede abstrakte og grænseløse karakter simpelthen ved at forsøge at sætte billeder på den. Det var en sådan retroaktiv gentænkning af den moderne billedkunsts forskellige abstraktionsbestræbelser gennem en nutidig teknologiorienteret optik, der var målet. Men hvis det skulle blive muligt at tænke den moderne billedkunst som synliggørende konkretiseringer af en tiltagende abstrakt grænseløshed, var det nødvendigt at gøre op med den grænsefiksering, der har domineret både den moderne kunstteori og den moderne billedkunsts udstillingshistorie.

Rosalind Krauss opsummerede i 1993 i *The Optical Unconscious* sin kritik af særligt modernismens selvforståelse. Hendes kritik var rettet mod dens forsøg på at kontrollere den moderne visualitets grænser.⁸ Modernismens perceptuelle undersøgelser af grænserne mellem figuration og abstraktion afslører for Krauss, at modernismen i sig selv aldrig kunne blive andet end selvrefleksiv.⁹ Abstraktionen var simpelthen modernismens store Anden, og denne store Anden skulle kontrolleres ved at relateres til de figurationer, egoet kendte. Grænserne mellem figuration og abstraktion skulle med andre ord identificeres og kontrolleres inde fra kendt perceptuelt territorie. Modernismens eksperimenter med at presse mediet, hvad enten der er tale om eksempelvis lærred, sten eller træ, er netop forsøg med at forstå og eventuelt rykke grænserne for det respektive medies figurative formåen indefra med udgangspunkt i dets figurative potentiale. Modernismen er derfor ikke grænseoverskridende for Krauss, den er tværtimod altid grænsefikseret, den forsøger at fiksere det visuelle grænser til at være selve det, den moderne billedkunst skal koncentrere sig om at reflektere og begribe. Modernismen kunne således ikke give slip på det visuelle felt. Den kunne ikke arbejde udefra, fra grænseløsheden.

Krauss' analyse er i dag kunstkritisk kanon på grund af dens tydelige positionering, men desværre også på grund af dens relevans. Hvor mange analyser og ikke mindst udstillinger af den moderne billedkunst kredser ikke stadig om grænseundersøgelser og grænseoverskridelser, de være sig eksempelvis formale,

psykologiske og/eller historisk-tidslige, dog oftest camoufleret i avantgardefigurrens forskydning af en formal/psykologisk/historisk fortrop? Denne fiksering på og af grænser har i meget høj grad monopoliseret den kunsthistoriske forståelse af den såkaldte modernisme, men også af den moderne kunst, der kom før modernismen, og store dele af den, der fulgte efter. Krauss mente, det var på tide at gøre op med denne repressive monopolisering. Hun satte sig derfor for at modbevise særligt den etablerede modernismereceptions manglende evne til at identificere det ubevidstes altid tilstedeværende transport gennem blikket i en række læsninger af eksempelvis Duchamps optiske plader, Pollocks maleri og Picassos arbejdsproces.¹⁰ Læsninger, der fremhæver en række anamorfiske "optisk ubevidste" invasioner af billedet netop *gennem* figuren.¹¹ Egoet ville aldrig kunne kontrollere det visuelle og sanselige felt gennem figurationen. Krauss' analyse blev udmøntet i en skelsættende udstilling i 1996 som en praktisering af Georges Batailles "informe" sammen med Yve-Alain Bois: *L'Informe : mode d'emploi*.¹² Det reelle flyder konstant og "uformeligt" ind det visuelle felt, særligt der, hvor vi mener at kunne identificere og afgrænse figurer i det visuelle, hvorfor enhver grænseundersøgelse og -overskridelse er repressivt illusorisk.

Forskningsprojektet var enig med Krauss i hendes modernismeanalyse. Men det var ikke målet at gå den vej, hun blandt andre har vist. Projektet skulle ikke handle om den menneskeligt kødelige elasticitet, hvorigennem det reelle kan flyde og omforme os indefra med eller mod vores perceptuelle vilje.¹³ Det skulle ikke handle om kødelige kroppe, men om abstrakte kroppe. Om det, man også kan kalde *tekniske kroppe*. Det optisk ubevidste kan også genereres teknisk og trænge igennem vores imaginære udefra og på den måde påvirke vores kroppe direkte.¹⁴ Det var denne gennemtrængning af vores hverdagslige perception og kroppe af grænseløse tekniske processer eller *virtualiteter*, projektet var interesseret i. Den moderne billedkunst måtte gentænkes udefra, fra grænseløsheden.

MARIE DUFRESNE: De indledende kuratoriske overvejelser kredsede om billedteknologiers betydning for den abstrakte kunst. Kameraets mekaniske fastfrysning af verden, røntgenapparaternes gennemlysning af verden under huden, night vision-teknologiens reduktion af mørkets gerninger, VR-briller og kødet i verden, billedsøgninger på www. Blandet op med mere eller mindre manierede tanker om nulstilling, udjævnet kronologi og revolution. Vi mødtes løbende og diskuterede de her pointer. Hver gang med det resultat, at det forgrenede sig. Blev mere og mere vildtvoksende og omfattende. Derfor stod det også ret hurtigt klart, at ambitionen om at kuratere en udstilling baseret på pointerne fra en ph.d.-afhandling under udarbejdelse kræver villighed til at

foretage slutninger på et vanvittigt inspirerende, omend relativt porøst grundlag. For hvad der i skriveprocessen virker som et fast forankret teoretisk udgangspunkt på ét møde, kan være reduceret til en filosofisk sidebemærkning på næste møde. På denne baggrund var vi enige om, at kurateringen ligesom forskningen skulle tildeles sit eget liv. Så den ligesom forskningen kunne blive dynamisk.

MICHAEL KJÆR: Men hvordan gentænke – hvilket også vil sige kuratere – den moderne billedkunst gennem grænseløsheden? Det var blevet forsøgt før. *O,IO Den sidste futuristiske udstilling af malerier (1915-1916)* er et af nøglemomenterne i den moderne kunsts udstillingshistorie.¹⁵ Det nul, som udstillingen var navngivet efter, skulle ifølge Kasimir Malevitj, der på samme tid var deltagende kunstner og medkurator på *O,IO*, både antyde cirkelens indeslutning illustreret med O's grafiske cirkel og pege mod en perceptuel og kulturel nulstilling: "I have transformed myself in the zero of form and have fished myself out of the rubbishy slough of academic art. I have destroyed the ring of the horizon and got out of the circle of objects, the horizon ring that has imprisoned the artist and the forms of nature."¹⁶ Det var horisontens cirkelring, hele den sfæriske verdens indeslutning, der måtte brydes ud af. Når horisontens cirkel var nedbrudt og dens kendte verden nulstillet, skulle kunsten bevæge sig ud i en anden verden eller et helt andet felt på den anden side af nulstillingen. Et grænseløst felt: "we intend to reduce everything to zero [...] [and] will then go beyond zero."¹⁷ Altså: 0 1 0.

Ironisk nok blev denne udstilling den sidste større russiske avantgardeudstilling før revolutionen, hvorefter kunstnerne fik travlt med at bygge en ny verden op eksempelvis gennem reorganiseringen af kunstinstitutionerne og udformningen af propaganda. Denne nye verden var bestemt en verden, der kunne kvantificeres. Dette var ikke en anden verden bag nullet. Dette var en verden *foran* nullet, en verden i industrialiseringens og produktionsmålenes tegn. Den nulstilling eller implosion af den kendte sfæriske verden, Malevitj havde drømt om, havde ikke i revolutionen ført ud i et frigørende, grænseløst felt før nullet, men ind i industrialiseringens og kontrollerbarhedens kalkulerbare område. I et stykke tid forsøgte avantgarden at omtolke denne kalkulerbarhed som frigørelse. Den mekaniske krop skulle være en krop, der er frigjort fra sine kødeligt træge vaner, så den kunne indtage sin plads i det nye, socialt ligestillede samfund, som kommunismen skulle konstruere nærmest som en social maskine. Men optimismen holdt ikke længe. Avantgardekunsten og de mennesker, de håbede på at lede ud i en verden på den anden side af horisontens cirkelslag, befandt sig nu pludselig så at sige inde på kalkulerbarhedens langt mere konkrete og klaustrofobiske scene. I den moderne kunsts historie blev den russiske avantgarde

ved en umiddelbar betragtning efterladt der, som et mislykket forsøg på at gøre kunst til liv.¹⁸

Men den grænseløse verden før nullet, som Malevitj forestillede sig, fandtes og findes faktisk, og den former i stigende grad os, der befinder os inde i de kalkulerbare områder, vi i dag opfatter som vores virkelighed.¹⁹ Uden at gå ind i en nærmere analyse af *O,IO*, så peger udstillingens undertitel netop på et ønsket ophør af den menneskelige forestillingsevne: *Den sidste futuristiske udstilling af malerier*. I nutidig mediearkæologi beskrives en tilsvarende erstatning af den menneskelige forestillingsevne med et teknisk genereret imaginære, eksempelvis en teknisk genereret visualitet som den, vi møder gennem skærme. En visualitet genereret uden for vores imaginære, og som vi først får indblik i, i det øjeblik dens billeder rammer vores øjne. En erstatning af den menneskelige forestillingsevne i og med dens tiltagende indskrivning i det teknisk kalkulerbare, i abstrakte tekno-kulturelle arkiver og algoritmer. Algoritmernes såkaldt deterritorialiserede og derfor grænseløse udenfor er i høj grad at sammenligne med den anden verden før nullet, Malevitj forestillede sig. Vores verden har for længst bevæget sig om på den anden side af nullet, på den anden side af den menneskelige horisont.

Hvis denne perceptuelle og kulturelle nulstilling virkelig i høj grad er blevet gennemført op gennem det 20. århundrede, kan den moderne kunst så under ét forstås som en række forskellige resultater af at forsøge at forstå og leve med den *grænseløshed*, nulstillingen medfører? Og kan den yderligere som en del af dette forstås som en række forskellige mere eller mindre bevidste forsøg på at *synliggøre* denne grænseløshed? *O,IO* blev for forskningsprojektet en udstillingsarkæologisk indikation på, at der måtte være en anden vej gennem den moderne billedkunst end den, vi er vant til at udstille. En vej, som nok blev forladt af den russiske avantgarde selv, men som det måske var værd at betræde igen. Denne anden vej handler om at give slip på det visuelle felt og derved nulstille det, for at lade grænseløsheden være udgangspunktet for at kunne leve et moderne liv.

MARIE DUFRESNE: Grænseløshed, perceptuel og kulturel nulstilling og en bristet drøm om at få kunst og liv til at mødes. Samlet set nogle ret store temaer at sætte i spil i en kuratering. Men ikke desto mindre nogle vigtige temaer i en generel forståelse af, hvad abstrakt kunst kan være. Vi bliver hurtigt enige om den på én gang højstemte og ret jordnære arbejdstitel – og senere udstillingstitel – *Abstrakt Hverdag*. Fordi abstraktion i bund og grund er et moderne livsvilkår. En metode til at behandle og håndtere en stadig mere kompleks verden og hverdag.

Relativt tidligt i kurateringsprocessen står det klart, at der her nok er tale om en udstilling, som vil være meget svær at formidle uden ord. Derfor opsættes det dogme, at alle udstillingens pointer skal kunne formidles på ti sætninger. Men hvad er så udstillingens pointer? Set i bakspejlet er det netop her, forbindelserne mellem ph.d.-skrivning og kuratering bliver interessant. For selvfølgelig er alle pointerne ikke på plads et lille år inde i skriveprocessen, men grundtonen er der. Derfor skal der træffes nogle afgørende kuratoriske valg på et tidspunkt, hvor der vil være risiko for, at det måske ikke helt vil komme til at afspejle det endelige forskningsresultat.

Udstillingen *Abstrakt Hverdags* tankemæssige omdrejningspunkt bliver derfor, at abstraktionen har et revolutionært potentiale. Abstraktionen kan skabe nye billeder, nye forestillinger, nye drømme. Den kan åbne vores blik på verden og derved måske give os mulighed for at agere anderledes i den. Mange kunstnere har siden begyndelsen af det 20. århundrede valgt abstraktionen som en kunstnerisk strategi – det ved vi allerede, men hvorfor? Hvad er det for et muligt perceptions- og handlingsrum, det abstrakte åbner? Det var de spørgsmål, som kurateringen skulle forsøge at give bud på.

MICHAEL KJÆR: Malevitjs såkaldt “suprematistiske” drøm om at nå en abstrakt grænseløshed før nullet var selvfølgelig et utopisk projekt, og det viste sig som nævnt i al fald at være det i årene efter revolutionen. Men forskningsprojektets fornemmelse var, at dette utopiske projekts forlis netop viste en bestemt vej til at kunne åbne for en ny forståelse af den moderne kunst som helhed. Den omstændighed, at den nulstilling eller implosion af den kendte sfæriske verden, Malevitj havde drømt om, ikke havde ført ud i et frigørende, grænseløst felt før nullet, men i stedet var blevet overhalet af eller viklet *ind i* industrialiseringens og kontrollerbarhedens kalkulerbare område, viste, at de to bevægelser var tæt forbundne. Så tæt forbundne, at de var to sider af samme sag. Den moderne industrialiserede verden var simpelthen kendetegnet ved dens evne til at gennemtrænge den hverdagslige livsverden med grænseløse og abstrakte processer. En af de 14 kunstnere, der deltog i *0.10*, var Aleksander Rodchenko. Rodchenko, der selv i årene efter revolutionen var travlt beskæftiget med at udføre bestilte propagandaopgaver for den nye stat og med at reorganisere teknik, design og arkitekturskolen VKhUTEMAS, var ingen undtagelse fra reglen om, at den russiske avantgarde pludselig befandt sig i meget konkrete og håndgribelige omstændigheder, der var langt fra den grænseløse tilstand, også han havde drømt om. Hos Rodchenko findes dog i årene efter revolutionen et meget præcist metodisk arbejde med at *synliggøre* den moderne industrialiserede verdens grænseløse,

men på samme tid håndgribeligt hverdagslige abstraktion, som forskningsprojektet fandt eksemplarisk. Rodchenko undersøger i årene efter, at han i 1924 får sit første kamera, gennem fotografiet, hvordan den moderne krop og perception er gennemtrængt af abstrakte rutiner. Mekanisk-tekniske syns- og kropsrutiner, der kommer af det moderne menneskes indskrivning i teknokulturelle processer, som mediearkæologien i de senere år har beskrevet det. Men mediearkæologien er desværre kendetegnet ved at være ret svag, når det kommer til at eksemplificere denne indskrivning.²⁰ Det var projektets opdagelse, at netop den moderne billedkunst kan betragtes som forsøg på at foretage sådanne eksemplificeringer. Den moderne billedkunst kan helt enkelt sanseliggøre og dermed synliggøre for os, hvad mediearkæologien de senere år har beskrevet teoretisk. Rodchenkos tidlige fotografiske arbejde blev eksemplarisk for forskningsprojektet og kom også til at danne udstillingens udgangspunkt i åbningstemaet *Genopfindelsen af synet*. Lad os tage et eksempel.

Rodchenkos *Morgenthe* er lige præcis ikke blot et fotografi af en kvinde, der læser avis over sin morgenthe. Det er i stedet et fotografi af de mekaniske bevæ-



Aleksander Rodchenko:
Morgenthe, 1928.

gelses, der producerer den moderne hverdag. Det er et fotografi af, hvordan den moderne mekanik trænger ind i den måde, vi opfatter og begår os i verden på. Et fotografi af, hvordan denne mekanik trænger ind i og former en midaldrende kvindes morgenritualer. Når man betragter fotografiet, vil man måske lægge mærke til, at det består af mindst fem runde former, hvoraf tre af dem yderligere har en næse eller en tud: En thekande, en sukkerskål og et kvindehoved. Uden at man kan styre det, er det, som om disse runde former under betragtningen pludselig begynder at dreje rundt og bytte pladser, så man til sidst er nødt til at minde sig selv om, hvilken næse der strengt taget *burde* tilhøre et

kvindehoved. Som i en maskine begynder disse runde former at bevæge sig. Man stirrer ind i eksempelvis en trykpresses forbundne tandhjul og valser.

Fascinationen af den moderne industrielle mekanik er som bekendt et gennemgående tema i det moderne fotografi, og man kan således også se flere fotografier af tandhjul og maskiner i Rodchenkos arbejde. Disse fotografier er i sig selv interessante, og det er ikke tilfældigt, at særligt fotografer var tiltrukket af industrielle og mekaniske motiver. Kameraet, som det *mekaniske øje* det er, ser og portrætterer sig selv i disse mekaniske motiver. Men det, der skiller dette fotografi af en kvinde, der får sin morgenthe, ud fra disse direkte portrætter af

den moderne maskinelle verden, er, at Rodchenko her – som måske den eneste fotograf i sin samtid – er i stand til at synliggøre for os, at den maskinelle verden ikke blot findes eksempelvis på fabrikkerne, men er ved at forme selve vores syn og vores dagligdags rutiner. For Rodchenko var dette ikke en fremmedgørende opdagelse. Det var en opdagelse, han gjorde sig med sit kamera, og som han udnyttede til at udforske en ny verden, som han troede på.

Forskningsprojektets hovedtese blev nu, at den gennemtrængning af det hverdagslige syn og den hverdagslige krop af abstrakte teknisk-mekaniske processer, som Rodchenko synliggjorde, netop viste, at den moderne billedkunst faktisk er i stand til at foretage sådanne synliggørelser. At den kan konkretisere og dermed synliggøre den moderne hverdags abstrakte og grænseløse processer. At den på samme tid *både* kan befinde sig *i* disse abstrakte grænseløse processer og konkretiserende trække dem ind i det sanselige felt og sætte billeder på dem. Den moderne billedkunst må simpelthen, hvis den overhovedet skal kunne kaldes moderne, efter projektets opfattelse være i stand til at foretage sådanne synliggørelser. Synliggørelser af det krydsfelt mellem abstrakte grænseløsheder og vores konkrete kropslige sanselighed, som vi i stigende omfang opfatter som vores virkelighed og hverdag.²¹

Fra da blev den kuratoriske opgave at forsøge at skelne mellem forskellige måder, denne synliggørelse kunne foregå på. Hvilket vi forstod som forskellige måder, den moderne billedkunst kunne bevæge sig ud i grænseløsheden på, og samtidig være i stand til at trække denne grænseløshed med sig tilbage ind i et sanseligt felt. Det blev til fem måder, som kom til at udgøre udstillingens temaer, og som Marie formulerede.

MARIE DUFRESNE: For at illustrere de ret komplekse tanker, som foldedes ud i ph.d.-en, skæres udstillingen ned til fem temaer, som hver er repræsenteret med to sammenstillede kunstnere. Det første tema, publikum mødes af, er *Genopfindelsen af synet*. Her blinker Fernand Légers film *Ballet Mécanique* (1924) fra en håndfuld ikke-synkroniserede skærme, og Aleksander Rodchenkos fotografier af byrum, arkitektur og folkemængder bruges til at præsentere idéen om de nye billedteknologiers betydning for udviklingen af et abstrakt blik.

Næste tema er *Billedhavet*. Her er den amerikanske kunstner Ryan Trecartins webbaserede fotocollageprojekt *Ryan's Web 1.0* med tilhørende billedmanual sammenstillet med en installatorisk præsentation af billeder af J.F. Willumsens udklipsbøger, Willumsens egne fotografier og et enkelt maleri. Trecartin og Willumsen repræsenterer med 100 års mellemrum forsøget på at navigere i en fuldstændig uoverskuelig strøm af billeder. En billedmængde så voldsom, at den

i sig selv bliver abstrakt. Hvad enten der er tale om udklip fra magasiner, postkort og egne fotografier eller billedsøgninger på nettet, er der ganske enkelt for mange billeder i verden til, at de kan rummes.

Herefter følger temaet *Lukkede øjne*. For hvis billedhavet er uoverskueligt at navigere i, kan det for nogle være en strategi at lukke øjnene. Lukke øjnene for ydre afhængigheder og lade abstrakte forbindelser tegne sig i mørket. Dette udstillingsafsnit udgøres af en ophængning med Else Alfelts zen-inspirerede malerier fra 1960'erne og hallucinogent inspirerede kortlægninger af Christian Finne. Christian Finnes installation *All is felt* – en hyldestreference til Else Alfelt – er skabt til udstillingen og består af en stor tegning med en dobbeltpyramide, memory-sticks (udsmykkede og bearbejdede pinde) og en gulvskulptur med halvmåner.

Kroppen i verden er udstillingens fjerde tema. Her er Carl Jensens maleri *Den store komposition* sat i relation til en hængeskulptur af kunstnergruppen Troika. Skulpturen tilbyder et firkantet og et rundt udsyn til verden. Og står du rigtigt placeret, synes den massive, tredimensionelle skulptur fuldstændig flad. Carl Jensens værk, som på en eller anden måde også ændrer karakter, hver gang du flytter dig fysisk, kan betragtes gennem det runde hul i Troikas skulptur. Dette udstillingsafsnit leger med tanken om, at abstraktion også er en fysisk størrelse. At kroppen blander sig i vores opfattelse af verden – at vores fysiske tilstedeværelse kan få tingene omkring os til at gå i opløsning og samles igen.

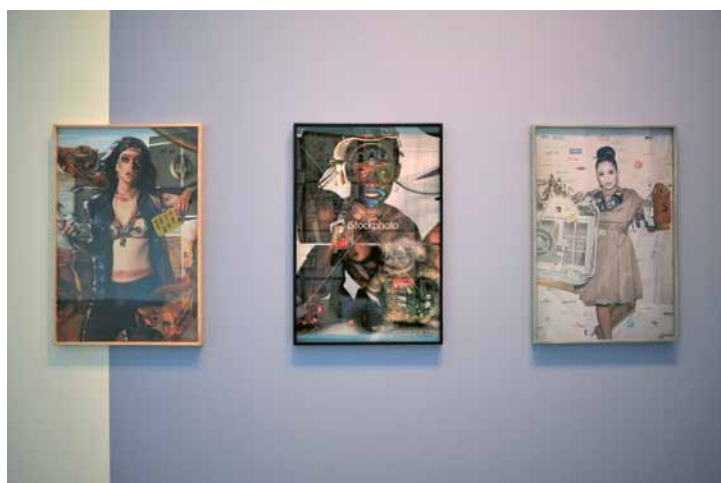
Udstillingens sidste tema præsenteres med en sammenstilling af Franciska Clausen og Rikke Benborg i forestillingen om abstraktion som noget sanseligt og psykologisk. Overskriften *Sanselige systemer* peger her på, at den stramme geometri og orden måske kan være et redskab til at være i verden. Som et sansende, skrøbeligt menneske. Rikke Benborgs videoværk *Noema* blev produceret til udstillingen som en refleksion over den kølige sanselighed i Franciska Clausens små papirværker, som måske netop er en måde at skabe rum til at være i verden på.

Af de ti kunstnere, som er repræsenteret på udstillingen, er Aleksander Rodchenko den eneste, som behandles i ph.d.-afhandlingen. Pointerne omkring perception, krop og teknologi, som i afhandlingen foldes ud i relation til Rodchenko, blev det kuratoriske omdrejningspunkt og er forsøgt afspejlet i udstillingens fem temaer. Det afgørende fællestræk blev, at kurateringen såvel som afhandlingen havde en ambition om at forstå og præsentere abstrakt kunst fra et ikke-kronologisk og ikke-formalistisk plateau.



Genopfindelsen af synet

Fotografier af Aleksander Rodchenko. Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017), Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.



Billedhavet

Ryan Trecartin, *Ryans Web 1.0* (2012). Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017), Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.



Billedhavet

J.F. Willumsens udklipsbøger, fotografier og maleriet *Paladser ved Canal Grande* (1930). Udstillingen *Abstrakt Hverdag*, Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.



Lukkede øjne

Christian Finne *All is felt* (2017) med
Else Alfelts værker i baggrunden.
Udstillingen *Abstrakt Hverdag*,
Vejle Kunstmuseum.
Foto: Michael Kjær.



Kroppen i verden

Troika, *Polar Spectrum*.
Udstillingen *Abstrakt Hverdag*,
Vejle Kunstmuseum.
Foto: Michael Kjær.

Sanselige systemer

Rikke Benborg, *Noema* (2017),
HD video, 3 min.
Udstillingen *Abstrakt Hverdag*,
Vejle Kunstmuseum.
Foto: Michael Kjær.



MICHAEL KJÆR: De fem temaer *Genopfindelsen af synet, Billedhavet, Lukkede øjne, Kroppen i verden og Sanselige systemer* bevægede sig, som det kan ses af titlerne, fra en ydre *ekskarneret* teknisk visuel abstraktion over henholdsvis en imaginær og kropslig *inkarnering* af abstraktionens grænseløshed til forsøg på at *leve og handle* i verden via abstrakte strategier.

Efter åbningstemaet, der demonstrerede de moderne billedteknologiers eksternaliserede billedgenerering, som altså i første omgang er adskilt fra de indre billeder, vi kan gøre os gennem eksempelvis vores forestillingsevne, men også gennem dag- og natdrømme, fulgte de fire temaer, der var sat op som fire situationer, de besøgende blev inviteret til at lege med på eller leve sig ind i. Først J.F. Willumsens og Ryan Trecartins arbejde med det moderne billedarkiv. Det arkiv, den moderne teknologiske reproduktionsteknik har muliggjort. Et grænseløst billedarkiv. Et arkiv så uoverskueligt, at dets konsekvenser for vores forestillingsevne måske kun kan *synliggøres* ved at forsøge at konkretisere det og trække det ind i den sanselige verden, som begge kunstnere forsøger at gøre på forskellig facon. Else Alfelt og Christian Finne arbejder nærmest omvendt med at forsøge at bevæge sig *ind i* grænseløsheden. De slipper den ydre, synlige verdens grænser, lukker øjnene for den og lader sig føre med af en virtualitet, der måske nok er grænseløs, men ikke 'fri'. De abstrakte syner, man møder hos Alfelt og Finne, har en meget tydelig strukturering, som man kan kalde krystal-lisk. Det krystalliske hos dem viser os, at det faktisk *er* muligt at slippe kroppens og øjnenes træge og elastiske kødelighed, der kan føles som en omklamring i det øjeblik, man forsøger at danne sig billeder af verdener, man ikke kender. En hård abstraktion tvinger os ud af vores vante synsrutiner i værker som disse og sender os ind i andre forestillingsmønstre for en tid.

Hvis Christian Finnes og Else Alfelts arbejde kan forstås som forsøg på at slippe kroppens og øjnenes træghed, så kan Carl Jensens og kunstnertrioen Troikas værker opleves som forsøg på at finde kroppen igen gennem øjnene. Men ikke som forsøg på at finde tilbage til den kendte krop igen, nok nærmere som forsøg på at synliggøre og opdage de mange mulige kroppe og positurer, vi faktisk *kan* befinde os i. Både Carl Jensen og Troika leger med at opsplitte vores krop i flere simultane kroppe, der reflekterer hinanden som i et krystal.²² I det sidste tema *Sanselige systemer* undersøger Rikke Benborg i videoværket *Noema* i en dialog med Franciska Clausen, hvordan kroppen kan bevæge sig igennem abstrakte former og flader. En videooptagelse af en kvinde i bevægelse blev projiceret på mere eller mindre abstrakte opstillinger, hvorefter disse projektioner blev optaget. Resultatet blev et videoværk, hvor man ser en kvinde bevæge sig "igennem" de abstrakte opstillinger.²³ Kan vores sansninger åbnes, så man kan

bevæge sig inde i deres rum? Er det faktisk en abstrakt manøvre at bevæge sig og handle i verden?

Teoretisk viste disse temaer sig altså at være fuldt på linje med forskningsprojektet, selv om de ikke blev “udtænkt” af mig, men af Marie som kuratoriske greb på de tanker og det stof, jeg delte og i høj grad også udviklede sammen med hende undervejs i forskningsprocessen. Vores udvekslinger blev på den måde en øjenåbner for mig. Det blev på den måde tydeligt i løbet af processen med at omsætte forskning til udstilling, at sådan foregår processen *ikke* – fra forskning *til* udstilling. Processen flettede med begge områder. At gentænke et kunsthistorisk stofområde er også at prøve at foretage greb ind i stoffet og omarrangere det, og det vil sige kuratere det. Kuratering er omvendt i bedste fald også en gentænkning. Det blev det her, oplevede jeg, og processen blev dermed en konkret erfaring af den kvalitative tyngde eller opacitet i det sanselige felt, som kunsten arbejder i og med. En opacitet, der gør, at det ikke er muligt at “tænke” kunsten uden at komme i berøring med den, og omvendt heller ikke gør det muligt at omarrangere den i en kuratering uden at være i stand til at tænke over den “udefra”.²⁴

Selvfølgelig indebar denne gentænkning af den moderne billedkunst gennem en teknisk genereret abstrakt grænseløshed muligheden for at komme til at foretage en lang række kortslutninger af den historie og de skoler og -ismer, den moderne kunst normalt forstås gennem. Dette var i høj grad meningen. Et af de eksplicite mål for både afhandlingen og udstillingen var helt at undgå at tænke i psykologiske kategorier og historiske sammenhænge, tidsrum, skoler og -ismer, og ingen af disse benævnes derfor hverken i afhandling eller udstilling. Tilgangen var med andre ord hverken psykologiserende eller historisk, men vidensarkæologisk. Medieteoretikeren Knut Ebeling beskriver i sin arkæologihistoriske analyse *Wilde Archäologien*, hvad en vidensarkæologisk tilgang betyder for rum- og tidsforhold:

Foucaults episteme er underligt fladt. [...] epistemet er formationer uden inder- og yderrum [...]. Hos Foucault bliver det topografisk territorialiserede transformeret gennem en destratificeret topologisk model [...]. I *Vidensarkæologien* bliver lagets afgrænsede område erstattet af deterritorialiseringsens spredende bevægelse.²⁵

Epistemet, som for vidensarkæologien er det videnssystem, der gennemtrænger den fysiske verden, vi befinder os i som sansende væsner, er “fladt”. Det hører ikke til nogen steder, det kan ikke bindes i noget bestemt tidsrum. Derfor er det i stand til at trænge igennem den sanselige verdens topografi og dens tidsrum

på alle steder og til alle tider. Afhandlingen og udstillingen holder sig inden for et enkelt episteme, det moderne episteme, og derfor var det vores opfattelse, at alle kunstneriske udtryk i denne periode kan forbindes direkte. De er en del af det samme moderne videnssystem, som de reagerer på på forskellige måder. Det, der blev det styrende for afhandlingen og udstillingen, var derfor, hvordan de forskellige kunstneriske udtryk *reagerer* på det moderne episteme, specifikt den moderne tekniske abstraktion af menneskets fysisk konkrete krop og sanselighed. Hvordan de forsøger at håndtere en abstrakt hverdag.²⁶

De fem forskellige måder at synliggøre den moderne hverdags abstrakte og grænseløse karakter, udstillingen viste, er også fem forskellige måder at forsøge at leve med denne grænseløshed på. Sådan opfattede vi det, og vi håbede, at det også ville være tydeligt for dem, der besøgte udstillingen, at den moderne billedkunst faktisk giver ikke så få redskaber til at kunne leve i og med den abstraktion, der for længst er blevet konkret hverdag for os. Med vilje undgik vi at inddrage nutidige teknologiske objekter og formidlingsgadgets. Vi mente, at den moderne billedkunst er en langt mere velegnet udforsker og formidler af de abstrakte teknologiske processer, der gennemtrænger og former vores hverdag. Fordi den kan sætte billeder på dem.²⁷

MARIE DUFRESNE: Set fra et formidlingsperspektiv har en gennemgående udfordring igennem hele processen været, hvordan vi undgår at tabe publikum. Faren ved de mange overordnede såvel som specifikke interne diskussioner omkring abstraktionens natur er, at de forbliver... abstrakte. Derfor har det været afgørende at holde næsen i sporet i forhold til de pointer, som publikum gerne skulle gå hjem med: Sammenhængen mellem den teknologiske udvikling og abstraktionen, det abstraktes relation til hverdagslivet og abstraktionens forhold til den sansende krop.

Udstillingen har ikke været helt let tilgængelig. For at få det fulde udbytte – eller som vi formulerede det: “gå med på tankelegen” – har det været nødvendigt at læse de tekster, som introducerer hvert tema. Selvom teksterne er holdt inden for formidlingsdogmet om de ti forklarende sætninger, kan det alligevel være nok til, at nogle besøgende mister tålmodigheden. Og selvom det selvfølgelig har været ambitionen at skabe en overskuelig og struktureret udstilling, som anviser mulige forbindelser mellem de sidestillede værker, er det altid problematisk at have en forventning om en intuitiv “dialog mellem værkerne”. Ikke desto mindre virker det rent faktisk, som om det lykkedes et stykke hen ad vejen. Måske fordi der var så relativt få værker, og den konsekvente sidestilling af to kunstnere til belysning af hvert tema var let at afkode.

Igennem vores samarbejde havde vi løbende en diskussion om de kunsthistoriske mantraer, som omgiver den abstrakte kunst. Særligt de internaliserede vendinger og aprioriske slutninger, som har været med til at efterlade den “modernistiske” kunst i et tandløst vakuum. En væsentlig ambition med udstillingen var ikke kun at skabe en anden indgangsvinkel til at se på den abstrakte kunst, det har også været at skabe en anden måde at tale om den abstrakte kunst på. Knytte nogle nye ord og termer på et kunsthistorisk materiale, som vi føler, vi kender, men som måske kan genopdages. Netop dette forsøg på at anvende et formidlingsprog, som styrer uden om de største sproglige klicheer i forhold til abstrakt kunst og modernisme, er for mig at se en af udstillingens helt store forcer.

Der er ingen tvivl om, at det tætte processuelle parløb mellem ekstern teoretisk forskning og museal formidling rummer mange perspektiver. Den eksterne forskning repræsenterer et akkumuleret vidensarkiv, som det er umuligt at opbygge i en almindelig museumshverdag. Der er ganske enkelt ikke tid til denne type forskning på museerne. Når det er sagt, er den type forskning, som rulles ud i afhandlingen *Synliggørelser*, en forskning, som helt klart kræver en form for oversættelse for at have relevans for den brede befolkning. Denne oversættelse er en udfordring for formidleren. Ikke mindst når der er tale om en ikke-afsluttet skriveproces, hvor idéer undfanges og forkastes fra møde til møde. Det kræver ganske enkelt, at kuratoren tænker med, og at der er en indbyrdes forståelse af, at udstillingen i processen kan tage en anden vej end skrivningen.

Set fra et musealt synspunkt har samarbejdet været ekstremt givtigt. De løbende udvekslinger og diskussioner omkring abstraktionens natur med en udefrakommende har angivet veje ind i stoffet, som det ganske enkelt ikke havde været muligt at finde alene.

Samarbejdet kommer ligeledes til at give feedback ind i den måde, vi på Vejle Kunstmuseum fremover kommer til at arbejde med den abstrakte kunst i de permanente samlinger på. Her bliver det netop den ikke-kronologiske, teknologisk reflekterende og hverdagsperceptoriske tilgang, som kommer til at være omdrejningspunktet for den kommende præsentation af samlingen af abstrakt kunst. På denne baggrund kan der kun lyde en klar opfordring til at knytte endnu stærkere bånd mellem universitetsforskning og museal kurateringspraksis. Selvom det til tider kan virke som et umage parløb, er det en yderst frugtbar og fagligt vigtig udveksling, som jeg vil påstå, er med til at styrke og berige begge arbejdsprocesser. Ikke mindst når der holdes fast i det princip, som også var udstillingen *Abstrakt Hverdags* grundidé: at der ikke er tale om en facitliste, men om en tankeleg.

ABSTRACT

A shift has recently occurred in the understanding of the research that can be involved in processes of curating. From its historical placement behind the set pieces of the museum and before the installation of the exhibition, research is now also considered to take place in and as an effect of the exhibition itself. The processes of curating, the exhibition itself and its communication with its public are allowed to be in a more fragile flux akin to research processes. The exhibition itself is becoming a processual place of research. This article is trying to reflect on the exchanges between Marie Dufresne, curator at Vejle Kunstmuseum, and Michael Kjær, Ph.D. Fellow in art history at the University of Copenhagen. Together they produced the exhibition *Abstract Everyday* at Vejle Kunstmuseum (2017). Their aim was to eradicate the boundary between curator and researcher on their way to curating a research-based exhibition that would take its lead tone from the aspirations for a boundless aesthetics in the canonised *0.10 The Last Futurist Exhibition of Painting (1915-1916)*.

NOTER

- 1 Se eksempelvis Stedelijk Studies, nr. 4, forår 2016, *Between the Discursive and the Immersive – Curating Research in the 21st Century Art Museum*, der udkom på baggrund af en konference med samme navn afholdt på Louisiana Museum of Modern Art. *Curating Research* (O’Neill, Wilson & Byeon, 2015) er også definerende for feltet.
- 2 Ny Carlsbergfondet har eksempelvis siden 2012 finansieret en række museumstilknyttede ph.d.-projekter, blandt andet det ph.d.-projekt, denne artikel handler om, mens Novo Nordisk Fondens Komite for Forskning i Kunst og Kunstshistorie finansierer ph.d.-projekter i ‘praksis-baseret forskning’.
- 3 *Abstrakt Hverdag*, Vejle Kunstmuseum 08.4.2017-24.9.2017. *Synliggørelser*, Kjær, 2016.
- 4 Kunstshistorikeren Georges Didi-Huberman kan retorisk spørge til, hvorvidt dette nogensinde kommer til at ske: “Has the ‘Epistemological Transformation’ Taken Place?” (Didi-Huberman, 2013). Aldrig, og i hvert fald slet ikke endnu, er GDH’s umiddelbare svar.
- 5 “Vi befinder os i det simultanes århundrede, i det sideordnede, vi befinder os i århundredet for det samlede og det spredte,” som Michel Foucault slagfærdigt formulerer det (Foucault, 1998, p. 87).
- 6 Flette, filte etc.: jf. Deleuze & Guattari, 2005, særligt kapitlet “Det glatte og det sribede”.
- 7 Jf. Kittler, 2010, pp. 118ff. Standardreferencer her er Friedrich Kittlers *Gramophone, Film, Typewriter* (Kittler, 1999) og den senere og mere billedspecifikke *Optical Media* (2010). Siegfried Zielinskis vidensarkæologisk-historiske *Deep Time of the Media* (Zielinski, 2008) kan også fremhæves. Jussi Parikka giver en oversigt over mediearkæologien i *What is Media Archaeology?* (Parikka, 2012).
- 8 Krauss’ kritik er hendes version af den modernismekritik, kredsen omkring tidsskriftet *October* havde leveret fra dets start i midten af halvfjerdserne og frem.
- 9 Krauss analyserer grænserne mellem figuration og abstraktion semiotisk via “klein-gruppen” billedspecifikt som grænserne mellem figur og grund, ofte som (bekræftende) negationer af disse, jf. Krauss, 1993, pp. 12-27.
- 10 Eksempelvis i Krauss, 1993, men i det hele taget gennem store dele af hendes forfatterskab.
- 11 Den samme anamorfiske invasion, som Lacan foreslog i sin læsning af Holbeins *Ambassadors*, Lacan, 2004, pp. 72ff.

- 12 *L'Informe : mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, udstillingsperiode: 22.5.-26.8.1996. Se Bois & Krauss, 1997 for uddrag af udstillingsintroduktionen.
- 13 Analysen af disse uformelige processer er på mange måder ført samme vej, men længere igennem i Gilles Deleuzes *Francis Bacon – Sansningens logik*, Deleuze, 2013.
- 14 Hvilket eksempelvis Duchamp også eksplicit udforskede med sine eksperimenter med optiske plader. Jf. Krauss, 1993, pp. 95ff.
- 15 *0.10 Den sidste futuristiske udstilling af malerier* (Petrograd, 19.12.1915-19.01.1916), se Altshuler, 1994 og 2008 samt Chlenova, 2012 for dokumentation af udstillingen.
- 16 Citeret efter Altshuler, 1994, p. 78.
- 17 Citeret efter Altshuler, 1994, p. 78.
- 18 Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*, Bürger, 1974, er den umiddelbare reference her, men Hal Fosters *The Return of the Real* (1996) tager som bekendt den historiske avantgarde op igen og gentænker den via den psykoanalytiske forskydnings figur. Foster var, som hans *October-kampfælle* Krauss, en anden af forskningsprojektets inspirationskilder. Dog, heller ikke Foster har efter projektets opfattelse en tilpas radikal opfattelse af teknologiens evne til at forme menneskets imaginære udefra, uden om menneskets kødeligt træge forskydninger, som er dem, der interesserer Foster.
- 19 Se eksempelvis Parisi, 2012 for en analyse af logaritmestyringer af menneskers livsverdener forstået som fysiske omgivelser og affektive impulser.
- 20 Eksempelvis Kittlers ellers slagkraftige *Optical Media*, Kittler, 2010, er ikke særlig specifik eller præcis i sine analytiske eksempler.
- 21 Dette krydsfelt blev også en del af ph.d.-afhandlingens titel: *Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*, Kjær, 2016. Det afgørende greb blev at skifte fra en billedfænomenologisk forståelse til, hvad man kan kalde en billedarkæologisk forståelse af visualiteten. Et skifte, som er forberedt og foretaget i den videre læsning af fænomenologi til epistemologi, Michel Foucault foretog igennem sit forfatterskab.
- 22 De undersøger dermed, som Alfelt og Finne også gør det, hvordan det er muligt at opsplitte den *sansemotoriske forbindelse*, vi i vores hverdagslige liv må stole på, at der findes mellem vores krop og sanser. En forbindelse, der får den umiddelbart omgivende verden til at hænge sammen for os. Gilles Deleuze kalder sådanne opsplittings af forbindelsen mellem vores krop og vores sanser for tidsbillede. Jf. Deleuze, 1985.
- 23 Se: <http://svfk.dk/project/abstrakt-hverdag-sanselige-systemer> (august 2018).
- 24 Om sanselighedens opacitet og dens betydning for opfattelsen af kunst, se Boehm, 2007.
- 25 Ebeling, 2016, p. 132.
- 26 Se Didi-Huberman, 2013 for en redegørelse for, hvordan en sådan vidensarkæologisk position kan omsættes kunstteoretisk til en 'anakronistisk' og 'prospektiv' tilgang til kunstfeltet og dets historie og fremtid.
- 27 Vi er ikke bekendt med andre udstillinger, der har forsøgt at foretage det greb, vi anvendte, hvor kunsten kan synliggøre teknologiens indvirkning på hverdagen. Forbindelsen mellem kunst og teknologi er ofte udstillet, men da mere eller mindre adskilte, som hinandens symptomer. Et eksempel på det sidste kunne være *The Moderns – Revolutions in Art and Science 1890–1935*, Wien, MUMOK, 25.6.2010-23.1.2011, <https://www.mumok.at/en/events/moderns>, tilhørende forskningspublikation: Pichler & Neuberger, 2012 (august 2018).

LITTERATUR

- Altshuler, Bruce: *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the 20th Century*, Abrams, New York, 1994.
- Altshuler, Bruce (red.): *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History – I 1863-1959*, Phaidon, New York, 2008.
- Boehm, Gottfried: "Rummets massefyldte", skriftserien *RUM*, Kunstakademiets Arkitektskole, København, 2007.
- Bois, Yves-Alain og Rosalind Krauss: *Formless : a user's guide*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Chlenova, Masha: "0.10" in Leah Dickerman (red.), *Inventing Abstraction*, Thames & Hudson, London, 2012.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Sansningens logik*, Billedkunstskolernes Forlag, København, 2013 (1981).
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2 - L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Tusind Plateauer*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København, 2005.
- Didi-Huberman, Georges: "History and Image: Has the 'Epistemological Transformation' Taken Place?" in Michael F. Zimmermann (red.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Clark Art Institute, Williamstown, 2013 (2003).
- Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien II – Begriffe der Materialität der Zeit von Archiv bis Zerstörung*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2016.
- Foster, Hal: *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
- Foucault, Michel: "Andre rum", *Slagmark*, nr. 27, Aarhus Universitet, 1998.
- Foucault, Michel: *Vidensarkæologien*, Philosophia, Aarhus, 2015.
- Foucault, Michel: *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London, 2009.
- Kittler, Friedrich A.: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999 (1986).
- Kittler, Friedrich A.: *Optical Media*, Polity Press, Cambridge, 2010 (2002).
- Kjær, Michael: *Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2016 – tilgængelig her: [http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/ansatte/?pure=da%2Fpublications%2Fsynliggoerelser\(836382c6-b7d1-40b7-8e57-ac89074d948a\).html](http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/ansatte/?pure=da%2Fpublications%2Fsynliggoerelser(836382c6-b7d1-40b7-8e57-ac89074d948a).html) (august 2018).
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, 1993.
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens fire grundbegreber*, Forlaget Politisk Revy, København, 2004.
- O'Neill, P., Mick Wilson og Hyunjoo Byeon: *Curating Research*, Open Editions de Appel Arts Centre, London Amsterdam, 2015.
- Parikka, Jussi: *What is Media Archaeology?*, Polity, Cambridge, 2012.
- Parisi, Luciana: "Digital Design and Topological Control", *Theory, Culture & Society*, nr. 29, 2012.
- Pichler, Cathrin og Susanne Neuburger: *The Moderns - Wie sich das 20. Jahrhundert in Kunst und Wissenschaft erfunden hat*, Springer, Wien, 2012.
- Sharma, Devika og Frederik Tygstrup (red.): *Structures of Feeling – Affectivity and the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin, 2015.
- Stedelijk Studies, nr. 4, forår 2016: *Between the Discursive and the Immersive – Curating Research in the 21st Century Art Museum*, <https://www.stedelijkstudies.com/issue-4-between-discursive-and-immersive/> (august 2018).
- Zielinski, Siegfried: *Deep Time of the Media*, The MIT Press, Cambridge, 2008 (2002).