

Mangefasettert skeiv kunst i Skeivt kulturår

Potensialet til det skeive kunstbegrepet, sett i lys av kuratorenes perspektiver

Ragnhild Juul

Master i Estetiske fag, studieretning kunst i samfunnet

Institutt for estetiske fag, Fakultetet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitetet

2023

Mangefasettert skeiv kunst i Skeivt kulturår
Potensialet til det skeive kunstbegrepet, sett i lys av kuratorenes perspektiver

Ragnhild Juul

Kandidatnummer: 591

Master i Estetiske fag, studieretning kunst i samfunnet
Institutt for estetiske fag, Fakultetet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitetet

2023

<https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/handle/10642/6846>

Sammendrag

I denne avhandlingen undersøkes potensialet til begrepet skeiv kunst i Skeivt kulturår gjennom en casestudie av kunstutstillinger som ble laget i forbindelse med denne årsmarkeringen. Det var Skeivt arkiv, Nasjonalmuseet og Nasjonalbiblioteket som tok initiativet til å gjøre 2022 til Skeivt kulturår for å markere at det var 50 år siden opphevelsen av §213, som kriminaliserte sex mellom menn. Initiativet ble landsdekkende. Et av årets formål var å fremme skeiv kunst. Begrepet skeiv kunst var noe jeg først støtte på i sammenheng med Pride Art, slik at de her utgjorde en kontrasterende case til de kunstinstitusjonene som startet dette arbeidet i Skeivt kulturår. Casene oppgaven undersøkte var: *Parade* på Vigelandmuseet, *Wunderkammer* i regi av Pride Art, *Det skeive blikket på Kode*, *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* på Henie Onstad Kunstsenter og *Over regnbuen* på Preus museum. Casene ble undersøkt gjennom observasjons- og intervjuanalyser. Oppgaven hentet overordnet inspirasjon fra Gillian Rose diskursanalyse II for å undersøke institusjonens påvirkning og bruk av begrepet. Av teori inkluderes blant annet Jakob Myklebust Huus *Mot en skeivere museologi* og Mathias Danbolts *Touching History: Archival relations in queer art and theory*. Intervjuene ble foretatt med kuratorer, minst en fra hver utstilling. Oppgaven benytter kuratering og formidling som overlappende problemområder. Kuratorene ble forstått som portvakter til betydningen og presentasjonen av skeiv kunst dette året. Skeiv kunst viste seg som mangfoldig til både utstillingens presentasjon og som kuratorisk praksis. Kuratorenes definisjon og bruk av begrepet var variabel hvilket også illustrer mangfoldet i hva begrepet kan inneholde på godt og vondt.

Abstract

In this thesis, the potential of the Norwegian term “skeiv kunst” (which is somewhat equivalent to the term “queer art”) in the context of Queer Cultural Year is examined through a case study of art exhibitions that were created in connection with this year’s marking. It was the Norwegian Queer Archive, the National Museum and the National Library who took the initiative to make 2022 Queer Cultural Year, in order to mark 50 years since the repeal of Section 213, which criminalised sex between men. The initiative became nationwide, and one of the goals for the year was to promote queer art. The term queer art was something I first met within the context of the art collective Pride Art, so that they formed a contrasting case to the art institutions that started this work in the Queer Cultural Year. The cases this thesis investigated were: *Parade* at Vigelandmuseet, *Wunderkammer* under the auspices of Pride Art, *The Queer Gaze* at Kode, *Every Moment Counts: AIDS and its Feelings* at Henie Onstad Kunstsenter, and *Over the rainbow* at Preus museum. The cases were examined through observational and interview analysis. The thesis drew overall inspiration from Gillian Rose’s *Discourse analysis II*, to investigate the institutions’ influence and use of the term. Theoretical framework includes, amongst others, Jakob Mycklebust Huus’ *Towards a Queerer Museology* and Mathias Danbolt’s *Touching History: Archival relations in queer art and theory*. The interviews were conducted with the curators, and each exhibition had at least one curator interviewed. This thesis uses curation and mediation as overlapping problem areas. The curators were understood as gatekeepers of the meaning and presentation of “skeiv kunst” this year. “Skeiv kunst” proved to be diverse in both the exhibitions presentation and curatorial practice. The curators’ definition and usage of the term was variable, which also illustrates the diversity in what the term can contain, for good and bad.

Forord

Det har vært en glede å skrive denne oppgaven og gå i dybden av enkelte utstillinger som ble foretatt under paraplyen Skeivt kulturår for å undersøke potensialet det skeive kunstbegrepet.

En spesiell takk til informantene i oppgaven Frederick Nathanael, Ana María Bresciani, Speretta, Hilde Herming, Håkon Lillegraven og Mathias Skaset. Som tilbød innsyn i sine perspektiver på skeiv kunst og hvordan eller hvorvidt dette var noe de forholdt seg til i utstillingen sin. Prosjektet hadde ikke vært mulig uten deres engasjement.

Videre må det også utleveres takk til veilederne mine, Kristin Bergaust og Remi Johansen Hovda. Takk for deres innsikt og kommentarer. Avhandlingen hadde vært umulig uten deres rettleidelse.

Sist, men ikke minst vil jeg gi en stor takk til mine andre støttespillere: Min kjære samboer Pedro, som har kommet med gode innspill og samtaler, i tillegg til å være ekstra støttende og oppmuntrende under denne perioden. Takk til familie og venner som har støttet og holdt ut med meg dette året. Og av dem en ekstra takk til faren min for innvielsen i museumsverden og moren min for hennes engasjement og hjemlige museum. Og takk til min venn Martin for gode diskusjoner og korrigeringer underveis.

Oslo, april 2023

Ragnhild Juul

Innhold

Kapittel 1 Introduksjon: Skeiv kunst i Skeivt kulturår	1
Forskningsspørsmål	2
Kapittel 2 Metode	4
En casestudie av skeiv kunst	4
<i>Visual Methodologies: An introduction to Researching with Visual Materials</i>	5
Observasjon	6
Tilnærming til intervjuene	7
Kapittel 3 Teoretisk grunnlag	9
Skeiv kunst og det skeive begrepet.....	9
Det skeive begrepet.....	10
<i>Touching History: Archival relations in queer art and theory</i>	11
Mangfoldets plass	14
Formidlingens påvirkning.....	15
Skeive museumspraksiser.....	16
Kurator og kuratorens makt.....	18
Konteksten: Skeivt kulturår	19
Kapittel 4 De fem casene	21
Parade	21
Vigelandmuseet.....	21
Håkon Lillegraven	22
Bjørn Hatterud	22
Parade (17. juni -18. september)	22
Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst	22
Wunderkammer	23

Pride Art.....	23
Frederick Nathanael.....	23
Wunderkammer (7. – 16. oktober 2022).....	24
Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst.....	24
Det skeive blikket.....	24
Kode.....	24
Mathias Skaset.....	25
Det skeive blikket (1. april – 31. desember 2022).....	25
Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst.....	26
Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS.....	26
Henie Onstad Kunstsenter.....	26
Ana María Bresciani.....	27
Tommaso Speretta.....	27
Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS (18. februar – 22. mai).....	27
Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst.....	28
Over regnbuen.....	28
Preus museum.....	28
Hilde Herming.....	29
Over regnbuen (25. mai 2022 – 8. januar 2023).....	29
Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst.....	29
Kapittel 5 Observasjonsanalyse.....	30
Plan for analyse.....	30
Parade.....	30
Utstillingsteksten: Vi blander lavkultur og høykultur.....	30
Selve utstillingen:	
De uventede i dempet belysning vs. De uferdige på bassengkanten.....	31
Wunderkammer.....	33

Katalogen: Kulturproduksjon og aktivisme	33
Selve utstillingen: En mangfoldig salgsutstilling	34
Utstillingens plassering på feltet: Opp til kunstneren	35
Det skeive blikket	36
Utstillingstekst: Spor av skeive perspektiver	36
Selve utstillingen: Ekstern lesning	37
Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS.....	39
Utstillingsteksten: Aktivistisk kunst i krisetider	39
Selve utstillingen: Et mangfold tilknyttet HIV/AIDS.....	40
Over regnbuen	41
Utstillingsteksten: Ikke en fullstendig framgang	41
Selve utstillingen: Oppfordrende sitater	41
Kapittel 6 Intervjuanalyse	43
Håkon Lillegraven	43
Definisjon av skeiv kunst: Paraply, kunstnere eller anti-normativt.....	43
Viktigheten av skeiv kunst for samfunnet: Nytt språk.....	45
Kurateringen: Det uferdige som en utfordring til betrakter	45
Utstillingens formidling: Performancer om Maier og om cruising	47
Potensialet til Skeivt kulturår: Skeiv som synlig ord og andre kritiske perspektiver	47
Frederick Nathanael.....	47
Definisjon av skeiv kunst:	
Normbrudd, laget av skeive og skildrer deres liv og virkelighet	47
Viktigheten av skeiv kunst for samfunnet: Identitetsutvikling	51
Radikal inkludering, kuratering uten jury	52
Utstillingens formidling: Følelser fremfor akademisk innhold	53
Potensialet til Skeivt kulturår: Krever strukturelle endringer	54
Mathias Skaset.....	55

Definisjon av skeiv kunst: Det er opp til kunstneren eller blikket.....	55
Ikke et problematisk begrep.....	57
Viktigheten av skeiv kunst for samfunnet: Et viktig redskap i rettighetskampen	57
Kuratering: En todelt oppstilling	58
Utstillingens formidling: Audioguide og andre involverte.....	59
Potensialet til Skeivt kulturår: Mangfold og videre verktøy.....	59
Tommaso Speretta & Ana María Bresciani.....	60
Definisjon av skeiv kunst: Motsetter å definere.....	60
Kuratering: En promiskuøs metodologi.....	62
Utstillingens formidling: I det offentlige rom.....	63
Potensialet til Skeivt kulturår: Et innkjøpt verk og plass.....	64
Hilde Herming	64
Definisjon av skeiv kunst: Fotografi i Skeivt kulturår.....	64
Kurateringen: Aktivistisk og feministisk	67
Utstillingens formidling: Skeiv kopp.....	68
Potensialet til Skeivt kulturår:	
Stort innkjøp og permanent inkorporert, men et plutselig prosjekt	69
Kapittel 7 Sammenstilling og diskusjon	70
En casestudie på skeive	70
Det skeive kunstbegrepet.....	76
Skeivt kulturår, ikke et avsluttet prosjekt	82
Refleksjon over eget prosjekt	84
Kapittel 8 Det praktisk estetiske: Formidlingsstyrt skeiv kunst.....	86
Kapittel 9 Avslutning og det videre potensialet.....	87
Kildeliste.....	88

Vedlegg 1 Fotodokumentasjon	98
Vedlegg 2 Intervjuguide	111
Vedlegg 3 Samtykkeskjema	114
Vedlegg 4 Godkjenning fra NSD	118

Kapittel 1

Introduksjon: Skeiv kunst i Skeivt kulturår

I 2022 foregikk Skeivt kulturår, som en feiring av at det var 50 år siden opphevelsen av §213, som forbød seksuell omgang mellom menn. En årsmarkering som skulle bringe bevissthet rundt og fremheve skeiv kunst og kultur, samt gi mer økonomisk støtte for å kunne utføre større arrangementer (Skeivt arkiv, 2021). Ett år til å markere og etablere skeiv kunst og kultur. Med dette menes det ikke at skeiv kunst og kultur ikke eksisterte fra før, men at det ble viet mer tid og ressurser til det dette året, og at det ble tatt opp i større institusjoner, som ikke nødvendigvis arbeidet med dette tidligere. På den måten hadde året et iboende potensiale til å spre informasjon om skeiv kunst og kultur, samt bidra til en mer inkluderende museumspraksis.

Begrepet skeiv kunst dukket, for min del, opp i forbindelse med utstillingen *Wunderkammer* i 2021. Den første beskrivelsen av begrepet, som ble gitt av lederen for Pride Art, Fredrick Natanael, i et radiointervju, hvor han uttalte at det var opp til kunstneren å bestemme (Solhaug & Valø, 2021, 01:44:00 - 01:52:05) fremstod på dette tidspunktet vag. Da Skeivt Arkiv, Nasjonalmuseet og Nasjonalbiblioteket gikk sammen om initiativet Skeivt kulturår var fremhevelsen av skeiv kunst et av formålene de beskrev, uten at det ble utdypet hva skeiv kunst innebar. Det er nettopp tvetydigheten ved dette begrepet som utgjorde oppgavens utgangspunkt, og hvordan dette kom til uttrykk i et år dedikert til formålet. For hva kan begrepet skeiv kunst innebære og hvordan forholdt kunstinstitusjonene seg til dette?

Skeivt kulturår skaper konteksten for denne avhandlingen, men det er også andre ting ved dette året som økte relevansen med å undersøke skeiv kunst (og kultur). Ikke langt inn i Skeivt kulturår ble det uttrykt en metthet over det skeives synlighet (Elton, 2022). Videre inn mot årets Pride-feiring var det større diskusjoner om feiringens relevans og rundt hvorvidt barn burde delta (Edwardsen, 2022). Under den faktiske feiringen ble det natt til lørdag 25. juni skutt to personer på Herr Nilson i Oslo, og flere skadet der og på London pub. Hendelsen førte til at feiringen ble avlyst og forsøk på ny dato ble kansellert. Årsaken til kanselleringene ble begrunnet til at skeive nå var et mål med et sterkere trusselbilde hengende over seg (Hoffengh, 2022). Riktignok var det flere som lagde egne feiringer og tog, før det kom en ny offisiell feiring i september. Dette understreker viktigheten av at rettighetsbevegelsen

fortsetter å eksistere og ta plass i samfunnet, også i museumssektoren. Det er ikke slik at den nødvendigvis bør settes i samme bilde som det heteronormative, men at den er like mye verdt, på tross av at det kan kreve ulike perspektiver. Det er noe denne oppgaven har til hensikt å illustrere.

Forskningsspørsmål

For å undersøke potensialet til skeiv kunst i Skeivt kulturår benyttes følgende forskningsspørsmål:

Hvordan kan en casestudie med fem utstillinger gjennom observasjon og intervju med kuratorer, i Skeivt kulturår, danne grunnlag for å belyse potensialet til begrepet skeiv kunst?

Spørsmålet innebærer kunstformidling og kuratering som overlappende problemområder, som begge ser på hvordan den institusjonelle teknologien verkene omgir seg påvirker det skeive kunstbegrepet. For å besvare spørsmålet undersøkes potensialet til skeiv kunst i fem ulike kunstinstitusjoner, som hadde utstillinger i forbindelse med Skeivt kulturår. Utstillingene ble studert gjennom egen observasjon og intervjuer med kuratorene. Kuratorene forstås i denne sammenhengen som portvakter til begrepet skeiv kunst, basert på deres individuelle forståelse, og hvordan det skeive fremkom i utstillingene. Kunstinstitusjoner som lagde utstillinger under paraplyen til Skeivt kulturår benyttes i denne sammenhengen fordi de kan forventes å ha forholdt seg til skeiv kunst, slik det ble beskrevet som et av årets formål. Disse mottok også støtte spesifikt til å gjennomføre dette.

Overordnet til casestudien benyttes en analyse inspirert av Gillian Rose diskursanalyse I og II (primært II), til å foreta observasjons- og intervjuanalyse. Den blandende metoden benyttes for å se utstillingen internt og eksternt. Teoretisk baserer oppgaven seg i stor grad på kunsthistoriker Mathias Danbolt, og hans forståelse av samlinger og potensialet til queer. Til å forstå det skeive begrepet benyttes kunsthistoriker og kritiker Jakob Myklebust Huus, samt

kunstprofessor David J. Getsy til det engelske begrepet queer. Huus tilfører informasjon om skeive museums perspektiver og en modell for dette til analysene.

Oppgavens videre struktur går ut på å først introdusere rammeverket med blant annet de overnevnte metodene, videre det teoretiske grunnlaget. Teorikapitlet inkluderer også nødvendige begreper som skeiv, queer og kurator, samt oppgavens tilkobling til formidlingsfeltet og mangfoldets plass i dagens kunstinstitusjon. For å gi grunnlaget til å forstå de videre observasjons- og intervjuanalysene introduseres også de ulike casene. Etter analysene trekkes disse sammen i diskusjonskapitlet, før avhandlingen avrundes med refleksjon over eget prosjekt, en presentasjon av det medfølgende praktisk estetisk arbeidet og en endelig avslutning.

Kapittel 2

Metode

For å undersøke potensiale til skeiv kunst i Skeivt kulturår ved fem ulike kunstinstitusjoner ble det foretatt en casestudie. Dette inkluderte egen observasjon av utstillingene, bevart gjennom fotodokumentasjon, samt intervjuer med kuratorene, minst en fra hver utstilling. Analysen av det innsamlede materialet ble foretatt med inspirasjon fra Gillian Rose diskursanalyse (I og) II. Diskursanalyse II handler om å avdekke museet som et diskursivt apparat, som utgjør konteksten til verkene og de virkemidlene de benytter til å kategorisere samlingen, for å påvirke besøkende og deres kunstforståelse. I dette tilfellet potensielt påvirke besøkendes forståelse av skeiv kunst. Oppgaven befinner seg innenfor det kvalitative området og benytter derfor disse metodene som ser skeiv kunst i sin autentiske kontekst (Krumsvik, 2014, s.18-19). I denne sammenhengen vil det si kunst i en kunstkontekst innenfor det Skeive kulturårets sammenhenger. I dette kapitlet presenteres metodene som ble benyttet, hvordan jeg tolket og anvendte dem i oppgaven. Enkelte av kildene og metodologien til Rose er på engelsk, så det følgende tar utgangspunkt i mine oversettelser. For å bevare det opprinnelige innholdet er direkte sitater inkluderte på originalspråket.

En casestudie av skeiv kunst

En casestudie kan defineres som «an intensive, holistic description and analysis of a single instance, phenomén or social unit» (Merriam, 1998, s.21, i Krumsvik, 2014, s.118) og som benytter flere metoder for å studere feltet (Krumsvik, s.118). I dette tilfelle benyttes observasjon, intervju og inspirert diskursanalyse II til å få innsikt i begrepet skeiv kunst innenfor norske kunstinstitusjoner i Skeivt kulturår. Bruken av forskjellige metoder tilbyr ulike innfallsvinkler og kan forbedre validiteten til materialet. En casestudie, er alltid bundet til tid og sted, slik at det som undersøkes sees innenfor konteksten sin (Postholm, 2010, s.50). I denne oppgaven er stedene de utvalgte kunstinstitusjonene, med deres spesifikke utstillinger, som foregikk i en begrenset utstillingsperiode, innenfor tidsrommet av Skeivt kulturår. Oppgaven tar for seg en sammenlignende casestudie, hvor formålet er å sammenligne de ulike institusjonenes utstillinger og definisjoner av skeiv kunst i det gjeldende året og etablere sammenhenger mellom dem (Jacobsen, 2015, s.105). De utvalgte casene ble valgt ut for å være mest mulig ulike, slik at de kunne illustrere en variasjon av skeiv kunst i Skeivt kulturår. Utstillingene ble valgt ut etter forundersøkelser rundt deres begrepsbruk, kuratorenes

bakgrunner og institusjonenes forhold, for å sikre variasjon.

Avhandlingen benyttet en fenomenologisk tilnærming (Postholm, 2010, s.17) hvor kuratorene ble intervjuet i forhold til hvordan de erfarte ulike aspekter ved skeiv kunst, formålet var å få tak i hvilke erfaringer de hadde med begrepet og hvorvidt dette kom til uttrykk i utstillingene deres.

Visual Methodologies: An introduction to Researching with Visual Materials

Gillian Rose forstår visuelle bilder som en del av den sosiale verden, og at den kun gjøres forståelig når dette inkluderes i undersøkelsen. Med kritisk metodologi mener hun en fremgangsmåte som undersøker det visuelle «in terms of the cultural significance, social practices and power relations in which it is embedded» (Rose, 2016, s.xxii). Altså at man tenker over de maktforholdene som produseres, artikuleres og de som kan utfordres gjennom hvordan man ser verkene.

Overordnet i sin kritiske visuelle metodologi opererer Rose (2016, s.24) med fire *sites*: Site of production (produksjonen til selve verket), site of image itself (verkets innhold i seg selv, diskursanalyse I), site of circulation (verkets forflytning fra stedet det er produsert), site of audiencing (hvor verket møter publikum). Hun anbefaler at man som forsker primært forholder seg til en av dem, men at man har lov til å låne av flere. Ettersom fokuset i denne oppgaven er hvilke og hvordan institusjonelle teknologier benyttes til å påvirke publikum (Rose, 2016, s.38), og hvor kunsten fremvises, forholder den seg innenfor site of audiencing.

Diskursanalyse II skiller seg fra I med at den setter søkelys på selve institusjonen og konteksten til verket, fremfor verket eller teksten i seg selv. Metoden forsøker å avsløre konsekvensene av institusjonens praksiser i henhold til klassifiseringer og hvilken betydning det har for samlingen deres (Rose, 2016, s.221). Rose benytter begrepet galleri om institusjoner som stiller ut kunst og museum mer mot historiske former for museer, denne oppgaven vil derimot bruke begrepet kunstinstitusjon.

Rose bygger på Foucaults forståelse av diskursanalyse. Foucault undersøkte hvordan straff hadde endret seg som diskurs med opprettelsen av fengslene. Fra å dreie seg om fysisk avstraffelse til å innebære frarøvelse av frihet. Han så også på hvilke nye subjekter som ble skapt, både i form av de som ble straffet og de som utførte straffen (Rose, 2016, s.221-222). Overført til konteksten av en kunstinstitusjon ser Rose på hvordan visuelle bilder og objekter produseres på spesifikke måter av «institutional apparatuses and technologies» (Rose, 2016,

s.226), som skeiv kunst for eksempel. I tillegg ser hun på hvordan ulike «embodied subjectivities» (Rose, 2016, s.226) også produseres, slik som eksempelvis kurator og besøkende. To viktige begreper i Diskursanalyse II er *diskursive apparater*, som sikter til institusjonen (kunstinstitusjonen i mitt tilfelle) som et apparat i seg selv, med de subjektene den produserer. Det andre begrepet er *institusjonell teknologi*. Dette innebærer de teknikkene institusjonene bruker til å artikulere sin kunnskap og makt (Rose, 2016, s.233). Verktøy som kan påvirke den besøkendes forståelse. I stor skala kan dette eksempelvis være selve museumsbygget, i mindre skala kan det dreie seg om tekstene i rommet, etikettene, kataloger eller lignende. Den institusjonelle teknologien påvirkes også av hva den settes i sammenheng med (Rose, 2016, s.234). Innenfor de institusjonelle teknologiene uthever hun spesielt to former: *immersion* og *interaksjon*. Immersion er de teknologiene som brukes til å fordype galleribesøkende i en bestemt sanseerfaring. For eksempel bruk av farger, lyd, lys, lukt, teksturer, digitale virkemidler (film, audioguide). Interaksjon er en annen form for museums display, hvor de besøkende inviteres til å fysisk engasjere seg med museets gjenstander, eksempelvis har mange skjermer man kan berøre (Rose, 2016, s.236-237) eller kataloger man kan lese i.

Rose henviser til diskursanalyse I for å kunne analysere innholdet i museumstekster, det som står skrevet og hva det betyr. Fremgangsmåten i denne metoden er upåvirket undersøkelse, fordypelse i materialet, identifisere sentrale temaer, se hvordan de påvirker sannhet, se deres kompleksitet og motsetninger, avdekke det usynlige og være bevisst detaljene (Rose, 2016, s.192). En lese måte inspirert av dette ble brukt til å lese museumstekstene og de transkriberte intervjuene for så å sette det i den større sammenhengen av diskursanalyse II. Denne oppgaven henter inspirasjon fra diskursanalyse II til å forstå og sette sammen empirien som har kommet frem av observasjon og intervju. Diskursanalyse II egner seg til å undersøke den definisjonsmakten kuratorene utøver som portvakter, hvordan dette kom til uttrykk i utstillingen deres og hvordan det henger sammen med institusjonen som helhet. Oppgaven ser på hva slags kunnskap og makt, apparatene og verktøyene har vært brukt til for å definere hva begrepet skeiv kunst kunne innebære i Skeivt kulturår.

Observasjon

Observasjonene baserte seg på mine personlige opplevelser og erfaringer i de ulike utstillingene. Det var ikke menneskene som ble observert, men hvordan jeg opplevde utstillingene og den institusjonelle teknologien. Etter intervjuene så jeg på hvordan dette

forholdt seg til kuratorenes egne uttalelser. Årsaken til å ville ha med observasjon var å ikke bare basere meg på kuratorenes uttalelser, men å ha nok kjennskap til utstillingene til å komme med egne synspunkter. Derfor ble også alle observasjonene foretatt før intervjuene. For å kunne dokumentere utstillingene ble de fotografert underveis. Fotografiene fungerte som beviser for enkelte argumenter i analysen og for at jeg skulle kunne se tilbake på detaljer ved utstillingene under både observasjons- og intervjuanalysene.

Tilnærming til intervjuene

Den primære metoden som ble benyttet til innsamling av empiri var semistrukturerte intervjuer. I slike intervjuer er det, ifølge professor Rune Johan Krumsvik (2014, s.124-125), en overordnet struktur, men mulighet for å bygge videre på eventuelle uforutsette ting som dukker opp i intervjuet. Det handlet om å få innsikt i hvordan kuratorene opplevde begrepet skeiv kunst fra deres perspektiv. De som ble intervjuet, heretter samlet kalt informanter, hadde alle kuratert en kunst utstilling, i forbindelse med Skeivt kulturår. Det ble plukket ut fem kuratorer som hadde kuratert utstillinger av ulik størrelse og i forskjellige deler av landet for å dekke flere perspektiver. Deltakerne bestod av Håkon Lillegraven med *Parade* på Vigelandmuseet, Mathias Skarset med *Det skeive blikket* på Kode, Ana María Bresciani og Tommaso Speretta med *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* på Henie Onstad Kunstsenter, og Hilde Herming med *Over regnbuen* på Preus museum. Frederick Nathanael, lederen for Pride Art, var ikke kurator, men ble intervjuet i forbindelse med *Wunderkammer* utstillingen, som en representant for grasrotmiljøet, som har skeiv kunst som en sentral del av sin praksis utover Skeivt kulturår.

Den opprinnelige planen var å kun intervju en kurator fra hver utstilling, men Bresciani mente dette ville være feil for hennes del ettersom de hadde utviklet utstillingen i tett samarbeid, derfor ble de det ene unntaket.

I likhet med det Krumsvik (2014, s.117) beskriver hadde informantene et ulikt forhold til studieobjektet, som avgjorde hvordan de forstod det. Eksperten, i dette tilfelle kuratoren, kan antas å ha en helt annen oppfattelse av skeiv kunst enn en person som ikke har et forhold til noe skeivt eller til kunst. Kuratorenes subjektive meninger og preferanser påvirket også hvordan de forstod skeiv kunst. Det å intervju kuratorene var en strategisk utvelgelse som kun involverte de som var tette på de aktuelle utstillingene. Som en sentral del av Skeivt kulturår, hvor de både forholdt seg til en skeiv kontekst og kunst generelt, kunne det forventes at de hadde en formening om begrepet skeiv kunst. Det at de tilhørte ulike kunstinstitusjoner kunne også bidra til ulike innsyn i skeiv kunst.

Som forberedelse ble det laget en intervjuguide (se vedlegg 2) som tok utgangspunkt i de viktigste temaene i oppgaven min: Hvordan kuratorene definerer skeiv kunst, hva de tenker skeiv kunst betyr for samfunnet, fordeler og ulemper med begrepet, hvordan de kuraterte, deres formening om potensialet til Skeivt kulturår, samt hvorvidt en må være skeiv for å lage skeiv kunst eller å kuratere en skeiv utstilling. Alle informantene ble informert om prosjektets formål, frivillighet til å delta, samt enkelte temaer som kunne komme opp i intervjuet gjennom et informerende samtykkeskjema (se vedlegg 3). Disse dokumentene ble utviklet ved hjelp av retningslinjene og malene til NSD. Informantene fikk ikke tilsendt alle spørsmålene, kun overordnede temaer, og spørsmål av eventuell personlig karakter. Formålet med samtykkeskjemaet var å forhindre at informantene ble overrasket med spørsmål de eventuelt ikke ønsket å besvare og at de ble informert om egne rettigheter (Krumsvik, 2014, s.128). For å sikre at spørsmålene var forståelige og fungerte ble det gjennomført flere pilotintervjuer med medstudenter.

Fordelene med å benytte semistrukturerte intervjuer var at vi kunne snakke litt løsere, så lenge vi var innom de samme hovedtemaene. Dette gjorde det lettere å få frem informasjon om temaene og beslektede områder de anså som hensiktsmessige. En ulempe var riktignok at så engasjerte og dypt inni tematikken som kuratorene var tok det mye lengre tid å få frem den nødvendige informasjonen, enn forutsett.

Intervjuene foregikk, med unntak av Bresciani og Speretta, en-til-en. Tre av dem ble gjennomført fysisk ansikt-til-ansikt, to digitalt, og alle ble tatt opp med lydopptaker. Disse opptakene ble videre transkribert for å kunne benyttes som empiri til oppgaven. Transkriberingen tok først utgangspunkt i å kategoriseres etter de sentrale temaene, for så å analyseres og trekke frem sentrale sitater. Ettersom kuratorene som ble intervjuet var offentlige i henhold til utstillingene, betegnes de her med fullt navn. Derfor var det også viktig at de var enige i sitatene. Alle informantene fikk sitatsjekk på direkte uttalelser, for å unngå misforståelser. Informantene har en sentral posisjon i denne avhandlingen ettersom det er deres uttalelser som utgjør oppgavens primære empiri. De gjengis og analyseres separat, med utgangspunkt i utsagnene deres, for så å sammenlignes.

Kapittel 3

Teoretisk grunnlag

I dette kapitlet vises det hvordan oppgaven forholder seg til kunst og kunstformidlingsfeltet, hva som tidligere er undersøkt og kommet frem om skeiv kunst og skeive perspektiver i norsk museumssammenheng. Denne gjennomgangen vil gi forståelsesrammer for den videre oppgaven og fungere som bakteppe for min egen analyse og drøfting. Jeg har valgt å primært benytte Danbolts *Touching History: Archival relations in queer art and theory*. I artikkelen forholder Danbolt seg til det engelske begrepet queer, og bruker det mer som et kritisk perspektiv for å historisere og løse opp i kategoriseringer og identiteter som ellers tas for gitt. Danbolt beskriver arkivene og hvilken betydning de kan ha for hva som representeres i samfunnet og hvordan dette formidles. Han er spesielt interessert i makten arkiverende praksis innehar over hva som lagres, hva som ekskluderes, hvordan dette presenteres og hvilken betydning det har for materialet. Samt hvordan queer kan rokke ved dette. Oppgaven baserer seg på hans forståelse av kunstmuseer som makthavere over arkivene, i dette tilfelle kunstinstitusjonenes eventuelle kunstsamling, og hvordan den er presentert i de ulike utstillingene. De utvalgte utstillingene til casestudien stilte ut var i stor grad hentet ut fra egen samling, kombinert med eller gitt perspektiver fra samtiden. Det tydeliggjøres slik også hva slags makt som har vært gjeldende gjennom innsamlingen av verker – hva er inkludert og hva er ekskludert, samt hvordan potensialet til skeiv kunst illustreres gjennom de ulike utstillingene. Ettersom Danbolts artikkel er fra 2009 har det også blitt supplert med nyere informasjon fra et foredrag han deltok i ved Astrup Fearnley museet i forbindelse med Skeivt kulturår. I dette kapitlet gjøres det først en gjennomgang av ulike forståelser av det skeive begrepet, etterfulgt av de viktigste elementene fra Danbolts artikkel, mangfoldets plass i museene og skeive museumspraksiser. Andre begreper som gjennomgås er kuratorenes makt og konteksten Skeivt kulturår.

Skeiv kunst og det skeive begrepet

For å diskutere skeiv kunst er det hensiktsmessig å dele opp begrepet, slik at bakgrunnen og bruken av det skeive begrepet undersøkes først. Videre redegjøres det for kunstens nåværende forpliktelse i henhold til mangfold, og med det eventuelt *det skeive*.

Det skeive begrepet

Ifølge Jakob Mycklubust Huus (2022, s.9) benyttes begrepet skeiv som regel som et paraplybegrep for forskjellige identiteter og perspektiver som overskrider eller utfordrer såkalt *streite* normer i henhold til kjønn og seksualitet. Skeiv tilsvarer det engelske begrepet queer, som begge forbindes med utvikling av norm- og maktkritisk kjønnsteori på 1990-tallet. Riktignok har begrepet i norsk sammenheng vært beskrivende for kjønnslig og seksuell forskjell før begynnelsen på skeiv teori, men med «utforsket etymologisk opphav» (Huus, 2022, s.9). Når begrepet skeiv benyttes fremfor det stadig utvidede akronymet LHBTQI+, fører det som regel til en intenderende unnvikelse av spesifisitet (Huus, 2022, s.9).

Ettersom skeiv ennå er et relativt nytt forskningsfelt, iallfall i norsk sammenheng, har også begrepet queer blitt undersøkt i denne oppgaven, primært gjennom David J. Getsky. Getsky (2016, s.12-13) beskriver queer i innledningen til *Queer (Documents of contemporary art)* som noe som i moderne tid ofte forbindes med selvvalgte slektskap, utopisk framtid, eksil og sinne rettet mot institusjoner som bestemmer hva som kan kalles normalt. Queer som aktivisme skal ha utspring i en motsettelse av undertrykkelsen og usynliggjøringen av seksuelle minoriteter, samtidig som det ble brukt til å avvise assimilering, som flere lesbiske og homofile med ønske om å være *normale* har fremmet. Queer har hatt en essensiell betydning både politisk og kulturelt siden AIDS-krisen. Queer innebærer en motsetning til det som kan kategoriseres som ordinært, til fordel for selvbestemmelse og dyrkning av det unike. I kunstnerisk sammenheng har queer gitt grobunn til kunstnere som bryter med folks forståelse av fornuft som gjør det private offentlig og politisk. Queer beskrives som fundamentalt et adjektiv, som henvender seg til og påvirker substantivet det kobles til – i dette tilfelle, queer/skeiv kunst. Queer som adjektiv handler for Getsky (2016, s.15) om å anerkjenne at frykten for det som strider med normalen også dreier seg om makt. Adjektivsformen kan etter hans syn brukes til å avdekke makthaverne og det normative (Getsky, 2016, s.19). Samtidig mener Getsky (2016, s.19) at det ikke finnes *en* måte å forstå queer kunst, og at det heller ikke er *en* måte å jobbe queerly.

I *Skeive linjer i norsk historie: frå norrøn tid til i dag* tar Hanne Marie Johansen for seg opphavet, utbredelsen og bruken av begrepene queer og skeiv. Queer-begrepet ble i utgangspunktet brukt til å beskrive noe som underlig, rart, sykkelig eller antinormativt (McCann & Monaghan, 2020, s.2), for så å bli et skjellsord, rettet mot homoseksuelle menn i USA for å kategorisere dem som *feil* (Johansen, 2019, s.9). Aktivister omgjorde begrepet til å

inneha en positiv betydning, som også kunne romme de som ikke følte seg hjemme i termer som homofil, lesbisk eller trans. Dette ga også et felles springbrett for videre forsøk på å endre samfunnet, og motsette seg tankegangen om heteroseksualitet og heterofile familiekonstellasjoner som naturlige, kontra skeiv som avvikende (Johansen, 2019, s.9). Aktivister og kjønnsforskere som benyttet seg av begrepet skeiv/queer på tidlig 1990-tallet unngikk bevisst å definere det, slik at det skulle kunne fungere som en åpen kategori. Det skulle ikke være noe nytt, men heller en sammenfatning av ulike eksisterende kategorier. Begrepets formål var å fjerne «skilje mellom folk og seksualitetar, ikkje å konstruere ein ny identitetskategori» (Johansen, 2019, s.10-11). Det påpekes samtidig at det ikke fungerte slik i praksis, men at det skeive begrepets tolkning varierte med tid og kontekst. Kim Friele skal ha vært skeptisk til både skeiv teori og det skeive begrepet, fordi hun var redd det kunne komme i veien for videre homo og seksualitetspolitikk (Johansen, 2019, s.14). Johansen (2019, s.14) mener riktignok at det skeive begrepet kan benyttes, uten at man forholder seg til skeiv teori. Likestillingsarbeid og diskrimineringsvern innebærer nå alle som tilhører ikke-normative seksualiteter og/eller har ikke-normative kjønnsidentiteter eller kjønnsuttrykk. Skeive omtales ofte som flere – et individ, en gruppe, flere grupper, som kan ha ulik mening om hva skeive perspektiver er. Slik dannes det aldri et felles fundament for skeive perspektiver, derfor er de heller ikke samkjørte. Denne flertydigheten illustreres også i uenigheten om hvordan skeive perspektiver skal innlemmes i museumssektoren (Huus, 2022, s.10).

I en akademisk sammenheng henviser derimot skeive perspektiver til et mer spesifikt perspektiv som utgjør grunnlaget til en normkritisk metode og strategisk innretning basert på skeiv teori. I denne sammenhengen fungerer begrepet primært som en kontrast til etablerte kategoriseringer. Dette skeive perspektivet medfølger en forståelse av normbrytende identiteter, hvor premissene for hva som er innenfor eller utenfor normen varierer med tiden (Huus, 2022, s.10).

Touching History: Archival relations in queer art and theory

I forbindelse med den internasjonale utstillingen *Lost and found: Querying the Archive*, 2009, ble det laget en katalog med samme tittel. Katalogen inneholdt artikkelen, *Touching History: Archival relations in queer art and theory*, av kunsthistoriker Mathias Danbolt. Artikkelen er opprinnelig på engelsk, så det medfølgende, med unntak av direkte sitater på originalspråket, baserer seg på mine oversettelser. Danbolt (2009, s.27-28) tar blant annet for seg hvordan queer-aktivister blir kritiserte og avfeide som om de henger fast i fortiden dersom de kritiserer tilstanden i samtiden. At man ved å kritisere tilstanden i samtiden er blind for

hvor frigjort man egentlig er. Denne fullstendige frigjøringen mener Danbolt at er langt fra sannheten, ettersom en økende grad av synlighet ikke nødvendigvis er synonymt med dyptgående forandringer i politiske prosesser, og at seirene ofte har medfølgende betingelser. Han mener at man i sine tilbakeblikk på historier fra fortiden ikke kun kan fokusere på det progressive, men heller være klar over at kampen for et samfunn som er levelig for alle ennå er pågående (Danbolt, 2009, s.27-28). I Danbolts artikkel beskrives forsøk på å lage affektive forbindelser gjennom tid. Det at teoretikere og aktivister tok til seg det stigmatiserende begrepet queer på 1990-tallet er et eksempel på dette. Et begrep som opprinnelig var negativt ladet, trekkes frem og endres til positivt formål, som er tilpasset samtiden. Danbolt beskriver at nyere queer kunst og teori på mange måter har gått inn i fortiden, og utfordret tradisjonelle forståelser av arkiv, bevis, synlighet og sannhet (Danbolt, 2009, s.28).

Et arkiv forklarer han som noe som kan komme i mange former, det kan eksempelvis være en minnepenn, en kunstinstitusjon eller et loft. Felles er at ordet arkiv ordinært sett beskriver oppbevaringssteder for kollektive eller individuelle, offisielle eller private dokumenter og materialer. Lagre som legger grunnlaget for forsøk på å konstruere og representere historier fra fortiden, med varierende grad av suksess. Ideen om å bruke arkivet som en forståelsesramme er relativt ny, fra rundt 1800-tallet. Å benytte arkiver innebærer også spørsmål om makt over de samme arkivene. Danbolt viser til Jacques Derrida, som peker på at hvor effektiv demokratisering er vil være målbart med følgende kriterier: «the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation» (Danbolt, 2009, s.29). Arkivets makt ligger i utvelgelsen, hva som inkluderes og ekskluderes, hvordan materialet klassifiseres og presenteres for senere analyse. Det er denne prosessen som gjør objektet arkivert. Denne forståelsen stemmer også overens med den Rose (2016, s.221) fremmer som formålet med diskursanalyse II, altså å avdekke kunstinstitusjonens praksis for kategorisering og hvordan dette påvirker samlingen.

I kunstsammenheng fungerer museet som et arkiv som oppbevarer og presenterer verkene for offentligheten. I arbeidet med inkluderingen i samlingene og museenes planer, som kunstnere og teoretikere har gjort, og gjør, er primær fokuset på ekskluderingen av ikke-hvite, kvinner og individer som ikke identifiserer seg som heterofile (Danbolt, 2009, s.30). Kunsthistoriker Hal Foster forstår denne nye interessen for arkivene som et utgangspunkt for utvikling av «alternative kunnskaper» eller «motminner», fremfor å være forbundet med tidligere kritikk av arkivenes destruktivitet. Med dette fremmer Foster et nytt syn på arkivene som karakteriseres av et ønske om å fysisk tilgjengeliggjøre historisk informasjon, som tidligere har gått tapt eller vært feilplassert (Danbolt, 2009, s.31). Obskure avtrykk eller

fragmenter benyttes ofte til å starte nye utforskninger, som lar den besøkende være deltagende i meningsproduksjonen. Selv om Foster ikke forholder seg til et skeivt eller queer perspektiv i sitt syn på det moderne arkivet, mener Danbolt at et queer perspektiv har potensiale til å åpne opp for nye perspektiver på arkivering innenfor kontemporær teori og kunst (Danbolt, 2009, s.31).

I debatter rundt skrivingen av historien til ikke-normative seksualiteter har arkivet lenge vært et sentralt tema. En iboende mistillit til offentlige arkiverende institusjoner har vært til stede både i lesbian- og gay-studier, som ble etablert på 1970-tallet, og er også gjeldende i nåværende queer-studier. Denne mistilliten kan blant annet relateres til hvordan politikk og ideologi har påvirket arkiveringen av det innsamlede materialet. Det er flere arkiver som har forsvunnet eller blitt ødelagt på grunn av historisk eller kontemporær homofobi, i tillegg til at homoseksualitet og andre «perversjoner» ble ansett som kriminelt eller sykelig inntil nylig (Danbolt, 2009, s.31). Som en reaksjon på det Danbolt beskriver som «heterosexist and patriarchal state institutions» (Danbolt, 2009, s.32) har det fra 1970-tallet av dukket opp flere grasrotbaserte arkiver, og alternative institusjoner, i Europa og Nord-Amerika. Intensjonen deres er å ivareta historier og materiale fra lesbiske og homofile liv, som ofte ble ekskludert i offisielle utgaver av historien. I tillegg til at de ønsket å forhindre at historien overlates til mulige homofobiske historieevoktere. Et særtrekk ved disse grasrotarkivene er at de favoriserer en fellesskapsbasert struktur, hvor de drives av frivillige, som lager egne prosedyrer for verdi og inkludering i fellesskap (Danbolt, 2009, s.32). LHA i New York er et eksempel, det er for øvrig også Pride Art og deres nye kunst og kultursenter, samt Skeivt arkiv. LHA har blant annet som kriterium for inkludering at det må være relevant for, eller produsert av lesbiske (Danbolt, 2009, s.33).

Identitetspolitikken som har vært drivende for gay- og lesbian arkiver har blant annet blitt kritisert for sin anakronisme, å benytte moderne kategoriseringer i historiske sammenhenger. Eksempelvis homoseksualitet, som er en konstruksjon som kan dateres til 1800-tallet, og enda yngre konstruksjoner som homofil og lesbisk, eller eventuelt det aktuelle begrepet skeiv. Dette er begreper som beskriver moderne identiteter som historiske personer vi kan ønske å betegne slik ikke visste om. Danbolt understreker det faktum at homoseksuelle handlinger har eksistert uavhengig av kategoriseringene, det som diskuteres er hvordan eller hvorvidt disse handlingene fra fortiden kan kategoriseres med nåtidens markører (Danbolt, 2009, s.33). Han foreslår et alternativ til kategoriene som han beskriver som flørting. Det går ut på å blande

disse uten å helt vite, at man ikke fastsetter noe, men heller lever i uvissheten, og at det i seg selv kan være interessant (Danbolt, 2009, s.37-38).

Vanskene med å kategorisere er kjernen til politikken ved å arkivere, og det er på denne måten queer-kritikk av identiteter forstyrrer logikken til arkivet. Det arkivet gjør er å kategorisere, imens queer ønsker å overskride kategoriseringer. En queer forståelse av det heterogene og den ubestemte karakteristikken av seksualitet utfordrer de tradisjonelle gay- og lesbian arkivene – hvor historie og materiale har vært inkludert og identifisert etter to kategorier av seksuell identitet. Styrken ved queer teori er at den vil fortsette å rokke ved slike kategorier og definisjoner. Men selv om queer perspektiver kritiserer disse kategoriseringene betyr ikke dette at spørsmålet om identifikasjon og gjenkjennelse er unødvendig eller uviktig. Danbolt (2009, s.34) beskriver representasjonen i arkivene og historiene som fortelles som nødvendig for å kunne eksistere.

Mangfoldets plass

For å se nærmere på hva begrepet skeiv kunst kan innebære, er det nødvendig å se på museenes nåværende representasjon av mangfold, spesielt skeive, som kontekst, kuratorpraksis, verkskarakter eller formidling. Mangfold oppfattes i denne oppgavens sammenheng med en vid forståelse som inkluderer alle grupper som avviker fra den dominerende *normalen* (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.27). Det har lenge vært bevissthet rundt at representasjon av kvinner i museene er en mangelvare. Denne bevisstheten har i nyere tid utvidet seg til å også dreie seg om å problematisere samlingenes representasjon av kjønn, kjønnsidentiteter og seksualiteter (Brenna, 2018, s.67).

«Museer skal være aktive samfunnsaktører og bidra til god samfunnsutvikling. De skal gjenspeile samfunnet og anvende ulike perspektiver på både fortid og samtid» (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.7). Dette har vært dominerende kriterier i museumssektoren siden tidlig 2000-tallet. Det forventes av museene at de skal ytterligere demokratiseres, samtidig som de skal skifte fra «likhet, kontinuitet og konformitet til forskjell, forandring og kompleksitet» (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.7). Dette er viktig både for museets egen faglige utvikling og fremgang, representasjon av marginaliserte grupper og minoriteter, samt samfunnsutviklingen som helhet. Mangfolds arbeidet er ment til å komme til uttrykk i alle ledd av institusjonen, da blant annet formidlingen og forvaltningen (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.9). Dette kan, med utgangspunkt i Danbolt, bety at det angår arkivene

(kunstsamlingene), hvordan de stilles ut og informasjonen som gis om dem. Å lage en samling handler om å finne, organisere og lagre objekter, i eksempelvis et kunstmuseum, men illustrerer også hvordan man ser på verden. På den måten blir det å lage en samling en måte å produsere kunnskap (Obrist, 2015, s.39). Når en kategori inneholder mange enheter danner det seg gjerne et mønster som ofte blir videreført i det ting kategoriseres senere. Kategorisering kan være normførende, imens mangel på kategorisering kan være normaliserende.

Museene er ansvarlige for å forvalte og formidle samlingene, og har tidligere blitt forstått som institusjoner med definisjonsmakt over hva som regnes for å være god eller dårlig kunst, eller generelt naturlig og unaturlig. Hvordan museet forvalter samlingen sin er vesentlig for vår forståelse av innholdet. På en annen side har ikke museene nødvendigvis umiddelbar påvirkningskraft på større avgjørelser innen økonomi eller politikk (Brenna & Hauan, 2018, s.10). Ved begynnelsen av Skeivt kulturår beskrev kunsthistoriker Jakob Myklebust Huus skeive perspektiver i museene som en del av en generell diskursendring og omformulering av samfunnsrollen til museene. Museer er, ifølge Huus:

formidlere, forvaltere og produsenter av hegemoniske sannheter og normer. De er offentlige arenaer for dannelse, men også for fornøyelse. Gjennom utstillingsmediet og formidlingspraksis, har museenes historiefortellinger et iboende potensial for å påvirke besøkendes virkelighetsforståelser (Huus, 2022, s.8).

Det er bred politisk enighet om at norske museer skal gjøres mer inkluderende, og det foreligger et klart overordnet mål om representasjon av et bredere «mangfold underrepresenterte grupper identiteter og perspektiver» (Huus, 2022, s.8).

Formidlingens påvirkning

Opprettelsen av formidlingsavdelinger hadde opprinnelig sitt grunnlag i en videreføring av museumsinstitusjonenes dannelse av publikum. «I modernistisk kunstteori forstås kunstverk som leverandører av bestemte budskap, og kunstinstitusjonen og formidlingsapparatet som nøytrale medier som overleverer dette budskapet til publikum» (Myrvoll & Mørland, 2019, s.83). I et slikt syn er statusen til de involverte ved institusjonen mer relevante for å sikre en god kunstopplevelse enn publikums syn på dem. Meningen eksisterer allerede i verket, så et kompetent publikum vil kunne hente ut dette. Institusjonens formidlingsprogram kunne hjelpe

til (Myrvoll & Mørland, 2019, s.83-84). Dette perspektivet på publikum er nå utdatert. Formidlingen har måttet følge kunstens utvikling, fra å være «betydningsbærer» til å forstås som «erfaringsobjekter» (Mathias & Mørland, 2019, s.79). Derfor har også kvalitetskravene til formidlingen kunstinstitusjonene endret seg. De har lenge vært kritisert for å befinne seg for langt unna befolkningen og primært tiltale et allerede innvidd publikum. I den forbindelse har kunstformidlingen blitt ytterligere vektlagt, i takt med fremveksten av opplevelsessamfunnet og med det viktigheten av møtet mellom publikum og kunsten. Kunstinstitusjonen og formidlingen forventes nå å gi opplevelser, fremfor dannelses. Det forventes også at museene skal være mer fremtredende i det offentlige bildet og ytterligere fokusere på sitt innhold (Mathias & Mørland, 2019, s.79-81). Formidlingens formål har i nyere tid gått fra å dreie seg om objekt til situasjon. Det handler om å opprette en plattform hvor «kunstverket kan utfolde seg som en meningsfull situasjon i møte med betrakteren» (Myrvoll & Mørland, 2019, s.15).

Ifølge Solhjell (2007, s.20) bidrar enhver del av formidlingen til definisjon av kunstbegrepet, og slik også begrepet skeiv kunst. Solhjell deler kunstformidlingen inn i tre områder: kontekst, som er det kunstverket settes i sammenheng med, tekst, som er kunstverkene selv, og paratekst, som er alt rundt kunstverket, som peker mot verket og mot kontekstene. Henvisninger til andre ting i eksempelvis museumstekstene skaper kontekster, avgrensninger for hvordan man skal betrakte og forstå kunsten, som publikum enten skal ha eller gis kjennskap til gjennom formidlingen (Solhjell, 2007, s.25). Paratekster kan være alt fra rammer, etiketter til lys. Det er i stor grad det samme som det Rose kaller institusjonell teknologi. Kunstneren er selv ansvarlige for kunstverket, men konteksten og parateksten er, etter Solhjells syn, formidlerens ansvar (Solhjell, 2007, s.26). Kunstformidlingen kan bestride verkets innhold og slik endre hvordan vi forstår det (Solhjell, 2007, s.39). Det vi leser fra selve verket kalles intern lesning, det vi leser fra kontekstene kalles ekstern lesning (Solhjell, 2007, s.33). Hvorvidt kuratoren eller andre er ansvarlige for formidlingen varierer. Hva som gjelder for de ulike institusjonene synliggjøres i intervjuene. Etersom Solhjells teori er beslektet med deler av Rose diskursanalyse II vil enkelte av hans begreper tilføyes i analysene.

Skeive museumspraksiser

Innenfor den internasjonale forskningslitteraturen som ser skeive perspektiver i sammenheng med museumspraksiser, benyttes «det skeive» fortrinnsvis som et makt- og normkritisk

verktøy (Huus, 2022, s.10). Huus fremmer at det å benytte kritiske perspektiver forankret i andre marginaliserte grupper, ikke konkret må være tilknyttet skeive identiteter, i betydningen LHBT+, for å kunne regnes som et skeivt perspektiv. Formålet er uansett å kunne kombinere kritiske fremgangsmåter som kan avdekke, rokke ved og forandre maktstrukturer (Huus, 2022, s.11).

I museumsfeltet innebærer beskrivelser av skeive perspektiver «utstillinger med skeiv tematikk og praksiser som vektlegger kritiske innganger til normativ språk- og historiebruk i museene» (Huus, 2022, s.11). Disse strategiene uttrykker fundamentalt forskjellige formål i møte med heteronormen, som kan beskrives ved å dele det skeive begrepet i to separate formål: «Skeiv som substantiv/adjektiv og skeiv som aktivt verb» (Huus, 2022, s.11). Skeiv som substantiv eller adjektiv forholder seg til identiteter, en inkludering av skeiv tematikk, ofte tilknyttet LHBT+-mennesker, i en praksis som forblir uendret. Skeiv som aktivt verb handler derimot om å jobbe utover trangen til «å kategorisere mennesker på måter som begrenser deres potensiale» (Huus, 2022, s.12), hvor det benyttes til en praksis som forsøker å overskride eller gjøre noe annet med formatet (Huus, 2022, s.11-12). Formålet med denne er å synliggjøre og forandre måten museene fremviser og presenterer «fortellinger om mellommenneskelig forskjell» (Huus, 2022, s.12).

Huus presenterer en modell for ulike skeive perspektiver i museer, basert på Pia Laskars analyse av potensiale og ulemper som ligger i musealt forandringsarbeid. Disse vil videre benyttes i analysene som et verktøy til å forstå hvordan de ulike utstillingene posisjonerte seg i forhold til hverandre.

- 1: Utstillinger laget til marginaliserte, hensikt: Å inkludere mangfold i samfunnet og historiene som fortelles.
- 2: Utstillinger som omhandler marginaliserte, hensikt: Å unngå ufullstendige historier gjennom å formidle kunnskap om marginaliserte individer og/eller grupper.
- 3: Utstillinger som stiller seg kritisk til privilegiering og marginalisering, hensikt: Tydeliggjøre dette på en måte som kan bidra til kritisk forståelse av «museenes rolle i strukturelle og sosiale prosesser som (re)produserer idealer og normer hvor noen posisjoner blir privilegert og andre blir marginalisert» (Huus, 2022, s.13).
- 4: Utstillinger som endrer eller utfordrer institusjonen og publikummet deres, hensikt: Tydeliggjøre og foreta kritisk refleksjon, for videre å endre «både formell, og uformell språk-

og historiebruk som reproduserer ideer som resulterer i privilegiering og marginalisering av mennesker i grupper» (Huus, 2022, s.13).

Disse to første kategoriene faller innenfor den delen av todelingen Huus (2022, s.13) kalte skeiv som adjektiv eller substantiv, altså at det dreier seg om en skeiv tematikk. De to siste perspektivene forholder seg derimot til skeiv som aktivt verb og forsøker å endre museumspraksisen.

Både Huus og Getsky fokuserer på anvendelsen av skeiv i henhold til begrepets grammatiske form. Begge inkluderer skeiv som adjektiv, men tillegger det noe ulik betydning. Getsky fremhever adjektivsformen for å forklare at queer ikke står alene, men retter seg mot og påvirker substantivet det settes sammen med, og at det er der potensialet i det ligger. Huus beskriver derimot skeiv som substantiv og adjektiv i henhold til inkludering av skeive tematikker i en ellers uendret museumspraksis. Han setter dette i kontrast med skeiv som verb, som innebærer at det benyttes normkritisk til å forsøke å overkomme tendensen til kategorisering av mennesker, på måter som kan være begrensende for deres potensiale (Huus, 2022, s.12).

Kurator og kuratorens makt

Ettersom intervjuer med kuratorer er en essensiell del av denne oppgavens empiri vil kuratorrollen og dens betydning utdypes nærmere i dette avsnittet.

I museene har kuratorene primært hatt fire hovedoppgaver: Ta vare på kunsten, utvelgelsen av nye verk, bidra til kunsthistorien, gjennom å utforske museets samlinger og relatere dette til samtiden, samt å produsere selve utstillingene ved ordningen av kunsten som stilles ut. Det er spesielt denne siste oppgaven som, ifølge kurator og kunsthistoriker Hans-Ulrich Obrist (2015, s.25-26), er essensiell for deres nåværende praksis.

Eivind Røssaak (2018, s.146) tar i sin artikkel *Kuratorgjennombruddet i Norge: samtid, medier og diskurs* utgangspunkt i Obrist til å beskrive kuratorens posisjon, historisk og i samtiden, innenfor en norsk kontekst. Røssaak bruker ordet oppstilling fremfor utstilling for å dekkende kunne beskrive kuratorenes praksis som både konseptuell og visuell. «En utstilling kan iverksette en ny oppstilling av begreper, ideer og sanseligheter» (Røssaak, 2018, s.146). Røssaak setter søkelys på det konseptuelle aspektet ved oppstillingen «hvordan en utstilling både eksplisitt og implisitt oppstiller en rekke nye begreper og tanker» (Røssaak, 2018, s.146). I alle casene tok kunstinstitusjonene utgangspunkt i det samme, Skeivt kulturår, og

oppstilte det på ulike måter. Røssaak (2018, s.147) bedømmer kuratorens praksis med tre kvalitetskrav: kuratorens katalogtekst, som fremmer deres egne tolkninger og perspektiver, presentasjonen, som innebærer hvordan de har utført rommene, dette inkluderer også informasjonen og pedagogiske verktøy. Det tredje kriteriet er at kunstverkene som presenteres er av god kvalitet. Han skiller videre mellom tre former for kurator: Den frie, som er av sammensatt akademisk bakgrunn, men ikke tilhører noen spesifikk institusjon, museumskuratoren, som er tilknyttet en institusjon, og kunstnerkuratoren, som gjerne motsetter seg kuratorbegrepet for å bedrive autonome praksiser (Røssaak, 2018, s.147-148). Hvilken rolle kuratoren har vil også variere med ulike museumsinstitusjoner. «Man kan skille mellom sentrale og regionale museer, museer bygd opp rundt et bestemt kunstnerskap (...) eller sentrert rundt en bestemt mediumstype» (Røssaak, 2018, s.148).

I denne oppgaven har kuratorpraksiser som følger de ulike typene blitt plukket ut. Et annet viktig begrep er det kuratoriske, som innebærer alle elementene ved en utstilling, ikke minst ideene som testes ut i den. «Det kuratoriske etablerer et «aktivt produksjonsrom», et rom som både er fysisk, mentalt, intellektuelt og institusjonskritisk og som oppstiller kunst og kvalitetsbegreper på nye måter» (Røssaak, 2018, s.149). Kuratorene vil konstant prøve å finne nye utgangspunkt, synsvinkler, standpunkt og perspektiver på kunnskap. Praksisen har rot i 1960-tallets eksperimentelle museumspraksiser som forsøkte å motsette seg kanon (Røssaak, 2018, s.149). Røssaak kaller også verkene for montasjer og kuratorenes arbeid for montasjearbeid. Utfordringen deres nå går ut på hvordan de produserer nye og mest mulig aktuelle koblinger, og inviterer besøkende til å delta i «montasjebehandlingen» (Røssaak, 2018, s.177). Det er nettopp denne praksisen som gir kuratorene makten til å kunne endre konteksten verkene står i, og slik tillegge dem en *annerledes* opplevelse, som også stimulerer den besøkende. I denne oppgavens tilfelle er det hvordan de (re)aktualiserte egen samling og formidlet den på nye måter i konteksten av Skeivt kulturår.

Konteksten: Skeivt kulturår

Skeivt kulturår foregikk i hele 2022 og feiret at det var 50 år siden avkriminaliseringen av sex mellom menn, i 1972. Årsaken til at loven ikke også kriminaliserte sex mellom kvinner var at de ble ansett som ute av stand til å foreta seksuelle handlinger uten menn (Gjelsvik, 2018). Dette i seg selv er en usynliggjøring av deres eksistens, i tillegg til at loven også gjorde dem til ofre for stigma (Danbolt, 2022, 21:04-21:39). Nasjonalmuseet, Nasjonalbiblioteket og Skeivt Arkiv tok initiativet, men oppfordret andre institusjoner til å delta. Slik ble det et

landsdekkende års-arrangement. Formålet med initiativet var å dokumentere, formidle og diskutere skeiv kunst og kultur over hele landet (Skeivt arkiv, 2021). Det ble bevilget 5 millioner kroner fra Kultur- og likestillingsdepartementet til Skeivt kulturår. Etter at dette ble sterkt kritisert kom det ytterligere midler, slik at det totalt ble en sum på rundt 10 millioner kroner, forvaltet av Norsk kulturråd. På tross av at ikke alle fikk innvilget støtte var det mange som bidro med innhold, også på selvstendig basis (Voll, 2022).

Skeivt kulturår dreide seg både om historisk tilbakeblikk på skeive historier før avkriminaliseringen, men også et ønske om å tematisere utfordrende aspekter ved å være skeiv i dag, samt å fremheve betydningen skeiv kunst og kultur har og har hatt i for hele kunst- og kultur feltet. Museene kunne trekke frem skeive perspektiver som ikke tidligere har vært kjent for allmennheten. Disse perspektivene kunne skape flere nyanser på fortiden som bidrar til at historien blir mer mangfoldig. Samtidig som fremhevingen av skeiv tematisering, eksempelvis gjennom tematiske utstillinger, kan føre til at fremstillingen av det skeive blir som «avvik av en norm mer enn som en del av et mangfoldig fellesskap» (Fojuth, Jernsletten, Koren & Walle, 2022). Denne kontrasten kommer oppgaven tilbake til.

Kapittel 4

De fem casene

Nedenfor følger en gjennomgang av de fem casene som utgjør denne oppgavens undersøkelsesområde. I det følgende presenteres institusjonene utstillingene foregikk ved, kuratorenes bakgrunn og utstillingenes omfang. Med sistnevnte menes det informasjonen institusjonen selv oppga om utstillingen, samt hvordan de forholdt seg til begrepet skeiv kunst. Målet er å tilrettelegge for innsikt i de ulike casene og deres diskursive apparater før dette utdypes i analysene. Ikke alle institusjonene utga rapporter for både 2019 og 2021, som var før og etter korona, så enkelte av beskrivelsene baserer seg kun på et prekoronaperspektiv.

Parade

Parade var en utstilling som foregikk i sal 7, 11 og 12 på Vigelandmuseet, og ble kuratert av Bjørn Hatterud og Håkon Lillegraven.

Vigelandmuseet

Vigelandmuseet er den tidligere boligen og atelieret til billedhuggeren Gustav Vigeland (1869-1943). Museet eksisterer som et resultat av en avtale mellom Oslo kommune og Vigeland fra 1921, som innebar at de bygget atelieret og boligen hans i bytte mot all kunst han hadde produsert og kom til å produsere. Det åpnet som museum 1947 og inneholder nå en fast samling, samt «temporære utstillinger med samtidskunst» (Vigelandmuseet, u.å.). Etersom avtalen var med Oslo kommune er det også de som drifter den, men de har ca. 9 hel og deltidsansatte (Vigelandmuseet, u.å.), i tillegg til omvisere og vakter.

Ifølge Museumsforbundets besøksstatistikk hadde Vigelandmuseet et besøkstall på 28 073 i 2019 (Museumsforbundet, 2020). Oslo kommune kulturretaten mottok 100 000 kr av Regjeringen (2021) og 40 000 kr fra Fritt ord (2022) til *Parade*, som da het *Et skeivt blick på Vigeland*.

Håkon Lillegraven

Håkon Lillegraven er en Oslobasert skribent, kurator og kunstformidler. Han er utdannet i kunsthistorie og kuratering ved Central Saint Martins i London. Til vanlig er han formidlingsansvarlig ved Fotogalleriet, tekstforfatter og freelancekurator. Utenom dette er han med på initiativet til «den nomadiske skeive kunstplattformen Ergi» (Kunstkritikk, u.å.).

Bjørn Hatterud

Bjørn Hatterud er forfatter, skribent og kurator. Han skildrer seg selv som oppvokst «avvikende og skeiv på alle måter» (Hatterud, u.å.). I perioden 2022-2025 fungerer han som rådsmedlem i Kulturrådet (Kulturdirektoratet, 2021). I henhold til de utvalgte utstillingene til denne avhandlingen har han både vært kurator for *Det skeive blikket* og *Parade*, men har ikke vært informant for denne oppgaven. Årsaken er at han var medkurator ved Kode og at Lillegraven var mer til stede i formidlingen av *Parade*.

Parade (17. juni -18. september)

Parade hadde til hensikt å rette et skeivt blikk på Vigelands kunstnerskap, som tradisjonelt sett, ifølge Lillegraven (Vigelandmuseet, 2022), har blitt forstått som en *hetroparade*, ettersom han tydelig skildrer forholdet mellom mann og kvinne. Utstillingen forsøkte å skape nye perspektiver på Vigeland og hans kunstnerskap. Til gjennomføringen benyttet de teorien til Jack Halberstam kalt *Queer Art Failure* (Vigelandmuseet, 2022).

I tillegg til det som foregikk i museet var det performancer i Vigelandsparken i regi av Mette Edvardsen og Ulf Nilseng, som var direkte tilknyttet skeiv historie (Vigelandmuseet, 2022). Det ble holdt enkelte kuratoromvisninger, utover dette var det flere panelsamtaler i museets lokaler.

Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst

I forbindelse med utstillingen ble ikke begrepet skeiv kunst benyttet, men den kuratoriske vinklingen skeivt blikk.

Wunderkammer

Wunderkammer var en utstilling som ble avholdt for andre år på rad på DOGA (Design og arkitektur Norge), i regi av Pride Art. Utstillingen var over hele lokalet til DOGA - Hallen, Atriet, Formlab og Mezzaninen. De hadde også enkelte arrangementer i nabobygget, Kulturkirken Jakob. Utstillingen ble kuratert av Malcom McKerlie-Hollist i samarbeid med Pride Art, derav inkludert styreleder Frederick Natanael. En årsak til at *Wunderkammer* benyttes i denne oppgaven er å se året fra perspektivet til grasrotmiljøet, som er blant de som har jobbet lengst med skeiv kunst, i en norsk kontekst.

Pride Art

Pride Art er en «frittstående nasjonal medlemsorganisasjon som formidler skeiv kunst og kultur» (Li, 2021). Gruppen har røtter tilbake til 1985 og en tradisjon for å organisere kollektivutstillinger som bryter med normene for kuratering og juryering. Det er en ikke-kommersiell organisasjon, med utgangspunkt i frivillighet, som jobber i skjæringsfeltet mellom kulturformidling og rettighetsbevegelse (Pride Art, u.å.). De har de siste årene forsøkt å få på plass et skeivt kunst- og kultursenter i Oslo (SKOKS), og fikk ved begynnelsen av 2023 innvilget 1 million kroner av Oslo kommune til driftstøtte (Engesbak, 2023). I 2022 mottok Pride art 400 000 kr fra Kulturrådet til gjennomføring av Skeivt kulturår (Pride Art, u.å.), samt 350 000 kr fra Sparebankstiftelsen til å kunne ha *Wunderkammer*. Sistnevnte utgjorde tre ganger så mye som de mottok derfra året før (Pride Art, u.å.). De mottok også 100 000 kr fra KORO for å kunne jobbe med reel representasjon «og radikal inkludering mot rainbowwashing og tokenism i skeivt kulturår» (KORO i Pride Art, u.å.). Til å gjennomføre *Wunderkammer* 2022 fikk de innvilget 75 000 kr i støtte fra Fritt ord (2022).

Frederick Nathanael

Frederick Nathanael er psykoterapeut, kunstner, og styreleder for Pride Art. Han har utdannelse fra Norsk institutt for Psykosyntese samt fra Psykologisk institutt ved UiO, hvor han tok en mastergrad i helse- og sosialpsykologi. I beskrivelsen av sin praksis fremheves arbeid med å gi slipp, samt de som definerer seg som skeive «for å utforske og finne mer frihet i møte med egen seksualitet og kjønnsidentitet» (Nathanael, u.å.). Nathanael har vært en prominent stemme over lengre tid og har tydelig Pride Art som sitt hjerte barn. I løpet av Skeivt kulturår var han en flittig taler å se på flere kunstinstitusjoner.

Wunderkammer (7. – 16. oktober 2022)

Pride Art har inngått en treårig kontrakt med DOGA for å kunne avholde *Wunderkammer* som sin årlige høstfestival (Pride Art, u.å.). I år bestod utstillingen av 600 verk av ulike sjangere laget av 130 kunstnere, fra 25 ulike land. Utstillingen var en utvidelse av den utstillingen Pride Art har hatt tidligere i forbindelse med Pride-uka i juni. Formålet med *Wunderkammer* er å vise skeiv kunst på de skeives premisser. Utstillingen var gratis å besøke, og tilbød arrangementer til ulike aldersgrupper, deriblant Skeiv Artspace for ungdom, queer art gala og Skeiv litteraturaften (Pride Art, 2022). Utover dette ble det tilbudt daglige omvisninger, gratis, i hele utstillingsperioden.

Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst

Pride art er nok de som benytter begrepet skeiv kunst hyppigst av de utvalgte utstillingene, hvilket er forståelig ettersom det er en skeiv, uavhengig organisasjon som har forholdt seg til begrepet og tematikken lenge. I katalogen beskrev Nathanael at folk fort, selv i Skeivt kulturår, uttalte at skeiv kunst inneholder for mye seksualitet og nakenhet, hvilket han var uenig i. «Den skeive kunsten søker ikke bred aksept» (Nathanael, 2022, s. 5). Formålet er heller å utfordre, også normative forståelser av LHBT+.

Det skeive blikket

Det skeive blikket fant sted på Kode, i bygget som heter Lysverket, og foregikk i hele andre etasje. Den ble kuratert av Mathias Skaset og Bjørn Hatterud.

Kode

Kode er en offentlig kunstinstitusjon i Bergen. Samlingene deres har røtter helt tilbake til opprettelsen av Bergen kunstmuseum i 1825. Samlingen deres har i stor grad vokst gjennom private donasjoner (Kode, u.å.). Kode ble innført som navn i 2013 og innebærer syv arenaer i og rundt Bergen, som bedriver forvaltning av norsk kunst- og musikkhistorie. Målet deres er å være «Nordens mest relevante kunstmuseum og tilby førsteklasses kunst- og musikkopplevelser» (Tripodianos, 2021, s.13). Kode er en stiftelse med 69 del- og heltidsansatte, som leier sine lokaler, driver samlingene, utstillingene og hageanleggene, i

Bergen og Bjørnafjorden kommuner, på vegne av eierne. Kode selv eier ingen av samlingene eller anleggene (Tripodianos, 2021, s.11). Institusjonen bedriver forskning på egen samling, og på feltet (Kode, u.å.).

I årsrapporten deres for 2019 hadde de et besøkstall på 303 102 (Tripodianos, 2019, s.9). Etter korona, i 2021 var besøkstallet på 103 233, dersom man inkluderer alle områdene de har, og 82 018 av disse var besøkende i kunstmuseene (Tripodianos, 2021, s.10). Kode ser ikke ut til å ha mottatt spesifikk støtte til *Det skeive blikket*, men støttes generelt. Blant annet av Hordaland fylkeskommune og Bergen kommune, som tilegnet Kode 89 millioner kroner i 2019, året før koronapandemien. Etter korona, i 2021, fikk de 108 millioner, fra uspesifiserte offentlige tilskudd. Utover dette fikk de 39 566 941 kr i 2021 til spesielle formål, blant annet fra KUD, H. Westfal-Larsen og hustru Anna Westfal-Larsens Almennyttige fond (Tripodianos, 2021, s.54).

Mathias Skaset

Mathias Skaset var prosjektleder for Skeivt Kulturår på Kode. Han har utdanning i fotodesign fra Lette Verein Berlin, samt en bachelor i kunsthistorie og en master i museologi fra Universitetet i Oslo (Skaset, u.å.). Masteravhandlingen *I Fought therefore I am* (2020) undersøkte kurateringen til Pride Art under utstillingen han hentet masterens tittel fra, og hvordan denne kunne anvendes ved andre institusjoner for å få en mer inkluderende praksis.

Det skeive blikket (1. april – 31. desember 2022)

Det skeive blikket foregikk i to deler. *Vol. I* så på samlingen til Kode, og enkelte innlån, med et skeivt blikk. Slik ble kunst som ikke tidligere har blitt formidlet som skeiv plassert i en skeiv kontekst, for å åpne for nye fortolkningsmuligheter (Kode, 2022). Den hadde til hensikt å «utforske og løfte fram mangfoldet av skeive perspektiver, historier og identiteter» (Kode, 2022) som finnes i samlingen. Utstillingen inneholdt omkring 160 verk, produsert fra antikken til i dag. Utstillingen hadde en introduserende tekst som forklarte det skeive blikket, videre hadde hvert *rom* en egen overordnet tekst. I resepsjonen kunne man låne audioguide med ulike språk. Denne skannet man ved de ulike verkene for å få ytterligere informasjon. *Vol. II* bestod av tolv inviterte kunstnere og deres perspektiver på skeiv kunst (Kode, 2022). I denne delen var det en større variasjon blant kunstnerne, i alder, identitet og medier enn i

samlingen. Det ble gitt regelmessige omvisninger, spesielt i sommerferien, og ellers i helger. Disse inngikk i inngangsbilletten.

Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst

Skeiv nevnes i utstillingsteksten til *Vol. I* og skeiv kunst i *Vol. II*. Under et intervju i forbindelse med utstillingen fikk Skaset spørsmål om hva skeiv kunst er. På dette svarte han at «Skeiv kunst handler om blikket som ser. Disse uttrykkene kan tolkes forskjellig basert på hvem som ser kunsten» (Skaset i Sire, 2022).

Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS

Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS var en utstilling i Storsalen på Henie Onstad Kunstsenter, kuratert av Ana María Bresciani, seniorkurator ved Henie Onstad kunstsenter, og medkurator Tommaso Speretta.

Henie Onstad Kunstsenter

Henie Onstad Kunstsenter ble åpnet på Høvikodden i Bærum, 1968, som et resultat av den private samlingen til Sonja Henie og Niels Onstad. Da Henie Onstad Kunstsenter åpnet i 1968 var dette en ny type institusjon, som i tillegg til å huse kunstsamlingen til Henie og Onstad, var et «levende senter for tverrkunstnerisk virksomhet» (Henie Onstad Kunstsenter, u.å.). Da de donerte samlingen inneholdt den omkring 100 malerier, i dag består den av omkring 8000 verker. Henie og Onstad samlet primært på kunst laget av europeiske menn. Dette er museet bevisst og forsøker derfor å samle inn kvinnelige kunstnere fra et bredere geografisk område (Henie Onstad Kunstsenter, u.å.). Flere av de øvrige verkene i samlingen har også blitt ervervet gjennom ulike donasjoner. Kunstsentret forvaltes i dag av Sonja Henie og Niels Onstads stiftelse (Henie Onstad Kunstsenter, u.å.). De fremhever «foto, avantgarde, modernisme, samtid og musikk» (Henie Onstad Kunstsenter, u.å.).

Museet jobber med fagfelle vurdert forskning i sine artikler og bøker, samt forskningsbaserte utstillinger og kataloger (Henie Onstad Kunstsenter, 2022, s.23). I 2019 mottok Henie Onstad Kunstsenter rundt 27 millioner kroner i støtte, hovedsakelig fra Bærum kommune og kultur departementet (Henie Onstad Kunstsenter, 2020, s.35). Da 2021 ble avsluttet var det 25 faste ansatte ved museet, i tillegg til 15 deltidsansatte (Henie Onstad

Kunstsenter, 2022, s.38). Før korona, i 2019 hadde Henie Onstad Kunstsenter et besøkstall på 95 000 (Henie Onstad Kunstsenter, 2020, s.3), i 2021 hadde dette sunket til 33 500 (Henie Onstad Kunstsenter, 2022, s.36). Til utviklingen av *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* fikk museet innvilget 500 000 kr i støtte fra Fritt ord (2022).

Ana María Bresciani

Ana María Bresciani var seniorkurator på det åttende året ved Henie Onstad Kunstsenter da utstillingen pågikk, men har nå gått over til å bli kurator for KORO. Hun har en bachelor i kunsthistorie fra Bogota (2001), og en mastergrad i utstillingsstudier fra Venezia (2005) (KORO, u.å.).

Tommaso Speretta

Tommaso Speretta utgir kunstbøker og jobber som en uavhengig kurator. I den forbindelse har han blant annet jobbet med Venezia Biennalen (Speretta, u.å.). Speretta har base i Vencia, og holder for tiden på med en doktorgrad i kuratering, ved Zurich University of Arts (Speretta, 2022). Hans først utgitte bok het *REBELS. REBEL: AIDS, Art and Activism in New York 1979-1989*. Boken ser på en overlapping av kunst og aktivisme, i form av AIDS aktivisme som ble utført av ulike kunstnerkollektiver i New York i perioden 1979-1989 (Kerr, 2014).

Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS (18. februar – 22. mai)

Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS. handlet, som tittelen tilsier, om AIDS og var en fortsettelse av en utstilling Henie Onstad Kunstsenter hadde i 1993 som het *Tema: AIDS*. *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* tok for seg 60 internasjonale kunstnere og inneholdt over 200 verk, som var produsert fra 1982 og frem til i dag. Utstillingens formål var å gjenoppta samtalen rundt HIV og AIDS, samtidig som den rettet fokuset mot skeiv kultur (Henie Onstad Kunstsenter, 2022).

Utenfor selve utstillingsrommet hadde de et verk av Elmgreen & Dragset utad som het *AIDS is Good, Buisness for Some* (2022), som satte et stikk til måten farmasiindustrien tjente penger på epidemien (Bresciani & Reini. 2022, s.30). De ble avholdt en performance og en konsert i utstillingsperioden. De tilbød også omvisninger, som hver søndag inkludert inngangsbilletten.

I etterkant av utstillingen utga de en mer omfattende engelsk katalog, som tar for seg hvordan vi kan adressere HIV/AIDS-epidemien i dagens kuratering.

Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst

Både i beskrivelsene museet selv ga, og kritikkene av utstillingen ble ikke skeiv kunst benyttet noe sted. Det som derimot ble løftet frem var skeiv kultur og enkelte steder skeiv historie. I den mer omfattende katalogen var det et eget avsnitt kalt *Being Queer* hvor utstillingens relevans forklares i henhold til Skeivt kulturår, og at queer aktivisme kom som et resultat av AIDS-krisen på 1980-tallet. De benytter begrepet queer til å «problematize notions of identity and belonging, beyond gender and sexuality, to include race, class, nationality, and in a broader sense, the constitutions of alternative affiliations» (Bresciani & Speretta, 2022, s.14-15).

Over regnbuen

Over regnbuen var en utstilling ved Preus museet i Horten, som ble kuratert av Hilde Herming.

Preus museum

Preus museum er det nasjonale museet for fotografi, opprettet i 1995 med statens innkjøp av samlingene til det private Preus fotomuseum. Samlingen inneholder nasjonalt og internasjonalt fotografi, kameraer og andre objekter som kan illustrere fotografiets utvikling. Museet består av en fast utstilling *En fotohistorie* og to gallerier som viser skiftende utstillinger, med variabel vektlegging av kunstnerisk og kulturhistorisk fotografi (Preus Museum, u.å.). Året før koronapandemien, i 2019, hadde Preus Museum et besøkstall på 16 403 (Museumsforbundet, 2020). I 2019 hadde de egeninntekt på 3 814 686, hvilket inkluderte salgsinntekter, billettinntekter, samt tjenester fra offentlige og private fond. De mottok også 13 885 000 kroner fra Kulturdepartementet (Preus museum, 2019, s.2). Til gjennomføringen av *Over regnbuen* mottok Preus museet støtte på 200 000 kr fra Fritt ord, som var utgangspunktet for *Fotografiets dag 2022 – queer edition* (Fritt ord, 2022).

Hilde Herming

Hilde Herming har en bachelor i Arts with Honours, utdannelse i EU Management, samt en mastergrad i Medie og kommunikasjonsstudier fra Universitetet i Oslo. Senere har hun vært kommunikasjonsansvarlig ved blant annet Riksutstillingene, Norsk filminstitutt, Henie Onstad Kunstsenter, Momentum, KORO, Preus museum, KHiO og osloBIENNALEN. Hun har også vært prosjektleder for Nasjonalmuseet og Kulturhistorisk museum (Herming, u.å).

Over regnbuen (25. mai 2022 – 8. januar 2023)

Over regnbuen baserte seg på de private fotografiene til Marie Høeg og Bolette Berg, som var stemmerettsaktivister og som lekte med datidens kjønnsroller i fotografiene sine. De to kvinnene var virksomme som fotografer fra 1895-1903 og bodde sammen hele sitt voksne liv. Bildene deres stiller iscenesettelse og lek med identitet sentralt (Preus museum, 2022). I utstillingen kom disse fotografiene i møte med kunstnere av ulike generasjoner og sjangere. Museet jobbet sammen med Karmaklubb, som undersøker «museale praksiser fra skeive perspektiver» (Preus museum, 2022). Utover dette samarbeidet de aktivt med *Skeiv Kopp*, som er et pågående prosjekt, som går ut på å lage kopper med skeive ikoner, blant annet basert på publikums forslag.

Utstillingens forhold til begrepet skeiv kunst

I forbindelse med utstillingen benyttes ikke begrepet skeiv kunst, men den reiser spørsmål ved hva skeivt fotografi, utstilling og museum er (Preus museum, 2022).

Kapittel 5

Observasjonsanalyse

Plan for analyse

Analysen tar overordnet inspirasjon fra Rose' diskursanalyse II, og diskursanalyse I på tekstnivå, samt modellen til Huus for skeive museumsstrategier og Danbolts *Touching History: Archival relations in queer art and theory*, som beskrevet i metode og teorikapitlene. Disse benyttes til å undersøke empirien i lys av kunstinstitusjonens, og kuratorens makt over potensialet til det skeive kunstbegrepet i Skeivt kulturår 2022. I første omgang gjennomgås observasjonene, med hovedvekt på hvordan de ulike utstillingene og den institusjonelle teknologien deres ble opplevd under mine egne utstillingsbesøk. Videre undersøkes kuratorenes uttalelser i intervjuanalysen. Både observasjonsanalysen og intervjuanalysen inndeles etter hver enkelt institusjon og kurator før de sees i sammenheng. Ved å sammenstille observasjonene og intervjuene i diskusjonskapitlet vil det kunne påpekes fellestrekk, forekomst, avvik og årsaker (Jacobsen, 2015, s.197).

Parade

Parade var en utstilling ved Vigelandmuseet, med frie kuratorer, som kun tilknyttet institusjonen under den aktuelle utstillingen. Museets samling har en begrensning i at det kun er en kunstner som representeres, og som frie kuratorer er det også vanligere at de vektlegger det kuratoriske (Røssaak, 2018, s. 147-148). Det kuratoriske var allerede tydelig i det første møtet med utstillingen; utstillingsteksten.

Utstillingsteksten: Vi blander lavkultur og høykultur

Det første kuratoriske, i form av institusjonell teknologi, var utstillingsteksten. Den åpnet med følgende:

Vi som er skeive passer ikke inn i tradisjonelle kategorier eller båser for kjønn og seksualitet. Skeive kan oppleve fordommer og diskriminering, men gjennom å erfare verden på en annen måte blir vi inspirerte til å gjøre andre livsvalg og utfordre det som blir tatt for gitt (se figur 1).

Teksten benyttet det personlige pronomenet vi, som tydeliggjorde kuratorenes egen posisjon som skeive, og som kunne inkludere skeive besøkende i dette viet. Viet ga også uttrykk for å ta kontroll over materialet skeive tidligere har vært ekskludert fra og benytte det til å fortelle egne historier, i likhet med arbeidet til alternative arkiver som LHA (Danbolt, 2009, s.31-33). Denne innledningen gir både en følelse av direkte tale gjennom viet og informasjon om problematikk rundt skeives tilstand i dag, samtidig som den fremhever potensialet ved å være skeiv. Ved å peke ut at skeive kan oppleve fordommer og diskriminering adresserer kuratorene at dette er et pågående problem. Videre gikk teksten inn på at det ikke finnes noen beviser for at det var noe skeivt med Vigeland eller hans kunstnerskap. Utstillingen inneholder slik ingen pinkwashing av Vigeland. Det som heller trekkes frem er at Vigelands kunst er så mye mer enn en skildring av forholdet mellom mann og kvinne (se figur 1). Det å ha antatt at det var kjernen i hans kunstnerskap kan ha vært å ta det for gitt, slik at det å vise noe mer, som ikke er typisk for Vigeland, illustrerer det skeive.

«Vi løfter frem materialer og gjenstander fra museets magasiner som ikke har blitt vist for publikum på lang tid – i flere tilfeller er de ikke blitt stilt ut tidligere» (se figur 1). Dette viser til en nyvinning, at det som vises fram er et sjeldent og annerledes syn. Det handler om å gi de besøkende innsikt i noe fra samlingen som de ikke kjenner til. Kuratorenes metode var Halberstams *Queer art of Failure* hvor man ifølge utstillingsteksten «leter etter unntak fra reglene, er uredd for å blande «høykultur» med «lavkultur», og bejaer det uferdige, uventede, overraskende og eksperimentelle, til og med det «mislykkede»» (se figur 1). Det er en metode som går ut på å gjøre ting annerledes, se etter det som ordinært sett ville vært ekskludert i en fremvisning av samlingen, men primært på bakgrunn av dets utforskende eller manglende ferdigstillelse, fremfor identiteter. I lys av Danbolts teori handler dette om potensialet til queer om å gjøre noe annerledes som overskrider de ordinære kategoriseringene til arkivet (Danbolt, 2009, s.34) og som forsøker å inkludere historier som tidligere ikke har blitt fortalt. Det sistnevnte kan forstås som det Foster beskrev som motminner eller alternativ kunnskap (Danbolt, 2009, s.31).

Selve utstillingen:

De uventede i dempet belysning vs. De uferdige på bassengkanten

I *Parade* var det ingen direkte kronologi, men siden utstillingsteksten var før sal 12 og i slutten av sal 7, lot det til å være forventet retning, hvilket er motsatt av samlingen. Samtidig

som sal 12 er den første av de salene du ser når du kommer til resepsjonen.

Av immersive teknologier som ble benyttet var det en dempet belysning med spotter i sal 11 og 12, som også syntes noe mørkere innholdsmessig. Av andre teknologier var en rekke glassmontere som fremhevet Vigelands treskjæringer og håndarbeid. Flere av håndarbeidene hang også fra taket i sal 12 og både delte rommet og fulgte veggen (se figur 2). Formålet med inkluderingen av håndarbeidene skal ha vært at dette tradisjonelt var ansett som kvinnematerialer å arbeide i (Lillegraven, omvisning, 2022). Det ga det for øvrig også uttrykk for her ettersom Vigeland ikke selv broderte, men designet for så å overlate håndarbeidet til kona Ingerid Vigeland (Johansen, 2020, 02:39-02:53). Samtidig var han opptatt av interiør (Johansen, 2020, 03:08-03:40), som disse håndarbeidene er en del av, noe som også kan anses som *uventet*. I sal 11 var det tresnitt, og mindre skulpturmodeller i *uvante* motiver, som eksempelvis et menneske som spiddes på hornet av en enhjørning og faun med erigert penis, som det hang en person fra. Disse var plassert i montre og sentrert i rommet stod støpeformen som ble laget med Ruth Maier som modell (se figur 3). Selve utstillingen ledet på et vis frem til denne støpeformen, som kunne sees fra resepsjonen, når man kom inn, og andre enden av museet. Der den stod virket den sårbar, men konfronterende. Dersom verket leses eksternt (Solhjell, 2007, s.33) blir denne tomme formen som på en måte rommer hennes kropp sterkere, fordi man er bevisst den skjebnen hun led i Auschwitz.

Frakoblet fra disse salene var sal 7 et lysere rom i utstillingen, med naturlig lys fra takvindu og et større vindu på endeveggen. Dette er riktignok en del av selve arkitekturen og ikke noe kuratorene var ansvarlige for. Rommet hadde, til forskjell fra de andre salenes montre, en lyseblå bassengkant som opphøyning for skulpturene (se figur 4). Skulpturene var stort sett fragmenterte, uferdige eller mindre modeller. Verkene hadde, i motsetning til de i de andre salene, ingen groteske eller direkte uventede motiver, de ga heller uttrykk for å være uferdige. Sal 7 befinner seg imellom prosessrommet, hvor enkelte uferdige skulpturer er utstilt, og fontenerommet, som i og for seg er et slags basseng. Innholdet i sal 7 kan slik sett sees som en kombinasjon eller videreførelse av disse; Fragmenterte figurer, en prosess og et basseng. Rommet hadde også interaktiv teknologi i form av benker formet som flytemadrasser med håndkleder på seg. Det var noe uklart at man kunne sitte på dem. Dette rommets flyt var eksperimentelt i sin utforming, både i henhold til de sistnevnte benkene, verkene generelle plassering og rammene for bevegelighet i rommet.

Disse to utstillingsdelene opplevdes som to helt forskjellige utstillinger, uten åpenbar sammenheng. De tok begge for seg deler av Vigelands kunstnerskap man ikke er vant til å møte, men på en måte som gjorde det vanskelig å ta innover seg det skeive blikket utstillingen

hadde. Verkene i den lyse delen opplevdes som noe tilfeldige. Samtidig som denne uvisse blandingen kan være noe av det som gjorde utstillingen skeiv. Ved å sette uferdige verk sammen kan dette være en form for kritikk mot måten både institusjonen og publikum opplever Vigelands verker. Det kan være en måte å si at opplevelsen er ufullstendig dersom den ikke presenteres og sees fra flere sider. Det er også en videreføring av nøkkelordene mislykket, uferdig og uventet. De mørke salene virket mer helhetlige og uventede i sitt materiale. De hadde også mer ordinær bruk av institusjonell teknologi, som eksempelvis glassmontre. Utstillingsteksten ga et perspektiv og en kontekst alt i begge utstillingsdelene kunne leses i, men tilbød ikke eksterne eller interne lesninger av enkeltverk.

Queer art of failiure bruker queer som et begrep i overskridende forstand og bygger på den opprinnelige betydningen til ordet queer, som var uventet eller merkelig, en motstand til det som kan forstås som ordinært, til fordel for selvbestemmelse og dyrkning av det unike (Getsky, 2016, s.13). Det er også denne måten utstillingen forholder seg til queer, altså i en internasjonal kontekst. Fremfor det norske begrepet skeiv, som primært var til stede i utstillingsteksten.

Wunderkammer

Wunderkammer fant sted på DOGA i regi av felleskapsdrevne Pride Art. Kuratoren Malcom McKerlie-Hollist var en fri ekstern kurator, og delte ansvaret med den interne Pride Art lederen Frederick Nathanael, og kollektivet generelt.

Katalogen: Kulturproduksjon og aktivisme

Ettersom *Wunderkammer* ikke hadde noen overordnet veggtekst, men katalogens QR-kode tilgjengelig i rommet, inkluderes denne som en del av observasjonen. I sin innledende tekst i katalogen fremhevet Nathanael (2022, s.3-5) den skeive kunsten som våpen, og hvordan den følger kampen for skeives rettigheter generelt, hvilket tydeliggjorde Pride Arts og *Wunderkammers* nærhet til rettighetsbevegelsen. Dette utydelige skillet mellom kulturproduksjon og aktivisme er en av holdepunktene Danbolt (2009, s.35) beskriver som viktig ved queer arkivering.

«Frem til 2022 har stort sett alle kunstinstitusjoner forbigått skeiv kunst, i alle fall i en

uttalt skeiv kontekst» (Nathanael, 2022, s.3). Utsagnet fremhevet at skeiv kunst utenom Skeivt kulturår ikke har interessert de større kunstinstusjonene, spesielt ikke hvor konteksten forklares som skeiv. Deres eget slagord «Nothing about us without us» (Nathanael, 2022, s.4) viser, som de også begrunnet fjorårets *Wunderkammer* med (Odderdal i Li, 2021), at den skeive kunsten ofte har vært fremvist fra et utenfra perspektiv og at det nå skal tas tilbake, på samme måte som de andre historiene fra fortiden. Det fremhever ønsket om å kontrollere egen informasjon og materiale i likhet med LHA (Danbolt, 2009, s.31-32). Formålet er å «være en markant utfordrer av en akademisk, elitistisk og fremmedgjørende kunstverden, og samtidig den kommersialiseringen som pågår av Pride, mangfold og regnbueflagget» (Nathanael, 2022, s.5). Med dette utsagnet sendes det et stikk til de større instusjonene, både til hvordan og hvilken kunst de stiller ut, og til at de drar økonomisk fordel av Pride og mangfold. I katalogen deres var alle kunstnerne inkludert, slik at man eventuelt kunne følge med på kunsten deres videre. Alle hadde også avfotografert et av verkene sine og selvvalgt rom for tekst. Tekstene varierte fra jeg form til tredjeperson og kunne være alt fra ingenting til et lengre dikt, innholdsbeskrivelse eller essay. Riktignok ingenting lengre enn ca. 250-300 ord. Denne deltagelsen i formidlingen viser Pride Arts kollektive struktur. Hverken kuratoren eller Pride Arts leder har like mye makt over innholdet som ved andre instusjoner, ettersom det meste blir opp til kunstnerne selv å avgjøre. Kunstnerne var ansvarlige for sin egen instusjonell teknologi, eller paratekster, som Solhjell kaller det, og hvilke kontekster disse skulle henvise til.

Selve utstillingen: En mangfoldig salgsutstilling

Av instusjonell teknologi var denne katalogen både til stede som noe man kunne kjøpe, eller skanne QR-koden til, og slik lese underveis. Teksten ble ikke forstyrrende for verkene, men gjorde at man kunne oppsøke mer informasjon, hvis ønskelig. QR-koden gjorde den tilgjengelig for alle, og den fysiske katalogen ble noe man kunne velge å investere i, eventuelt etter å ha sett på den digitale utgaven først. En instusjonell teknologi som skilte seg markant fra de andre casene var dennes status som salgsutstilling. Utstillingen innebar slik en økonomisk gevinst for kunstnerne. Hver etikett hadde, i tillegg til standard informasjon (kunstner, år og teknikk), hvor mange som eksisterte, samt en prislapp. Prisen var varierende, men fulgte ikke retningslinjer som størrelse eller materialbruk. Etter å ha spurt om dette i butikken fremkom det at det var opp til hver enkelt kunstner å definere hva deres kunst var verdt. Ved siden av enkelte verk var det røde prikker, som viste at andre besøkende hadde vist

interesse for å kjøpe. Verkene var innrammet og skulpturene stod på pidestaller, med enkelt unntak. Flere lerreter hang direkte på veggen.

Utstillingen var mangfoldig og uten åpenbar struktur. Både Messaninen, Atriet og Formlab var lagt opp til at man kunne gå en runde i valgfri retning for å se alt i lokalet. I Hallen var det derimot en overveldende mengde kunst, hvor man måtte gå rundt og rundt de ulike skilleveggene for å få med seg alt. Samtidig som det var noen større verker som dro deg innover i lokalet. Det var spesielt en kunstner, Eva Hansen Sjøvold *uten tittel (Alexander og Alex)*, som hadde et stort motiv og tydelige plasseringer innerst i lokalet, hvilket gjorde at du kunne se verket fra inngangen (se figur 5). Det at utstillingen var så omfattende og uten inndeling, kategorisering eller kronologi viser også den skeive kunstens potensiale til å overskride disse faktorene. Det var et mangfold av verk og teknikker, plassert på en måte som ikke oppfordret til en ordinær museumsgange, men mer som en kunstlabyrint uten struktur. Det var flere hvite lettvegger i alle etasjene og kunst hvor man enn måtte se. Enkelte deler, spesielt bak noen av lettveggene hadde dårligere belysning enn andre, hvilket er forståelig med tanke på at dette var en hurtig oppsatt utstilling og ikke en permanent samling. Belysningen kom av et begrenset antall spotter som hang på skinner fra taket. Spottene på Messaninen var som regel festet til lettveggene, i tillegg til lyset fra taket.

Utstillingens plassering på feltet: Opp til kunstneren

Pride Art fremhever av organisasjonens struktur og i utstillingen en fellesskapsfølelse. Det viktige er hvordan utstillingen fungerer helhetlig, at det er et sted å møtes, og noe å organisere sammen, som de i fellesskap har kontroll over. Slik sett er ikke spesifikke kunstnere eller verk sentralt. Hva begrepet skeiv kunst betyr i denne sammenhengen var opp til kunstneren å bedømme. Skeiv knyttet riktignok til LHBT+-individer, ettersom utstillingen rettet seg nettopp mot disse og tidligere var en del av Pride festivalen. Det som ble opp til kunstneren å bestemme var hvorvidt denne identiteten var gjeldende fordi de personlig identifiserte seg med det, fordi kunsten deres var det eller fordi det spesifikke verket tok for seg en slik tematikk, eller om det var snakk om normbrudd. Hverken kurator eller formidler hadde makt over kunstnerens definisjon ovenfor enkeltverkene. Hvorvidt verkene skulle leses eksternt eller internt var opp til kunstneren, men den primære eksterne lesingen kom av relasjonen til de andre verkene og de personlige assosiasjonene man selv fikk av sammensetningen og innholdet i de individuelle verkene.

Det skeive blikket

Det skeive blikket foregikk på Kode og ble kuratert av de frie kuratorene Skaset og Hatterud. Kode er offentlig, statsstøttet og drives av en stiftelse. De har mange lokaler og holder på med både kunst og musikk, hvilket også lar dem ha mye forskjellig ved de ulike lokalene sine. Utstillingen fordelte seg utover året ved å komme i to deler, en som startet på våren og en som kom til på høsten.

Utstillingstekst: Spor av skeive perspektiver

Det første man ble møtt med i *Vol. I* var åpningsteksten. Den startet med å definere skeiv som:

det som ikke er «rett» - det som avviker fra tradisjonelle strukturer og normer. I sin essens dreier det seg om bruddet med det vi ser på som «normalt». I dagligtalen kan «skeivt» beskrive alle former for kjønnsuttrykk, identiteter og seksualiteter som ikke følger normen (se figur 6).

Beskrivelsen dekker både skeiv som normkritisk verktøy (Huus, 2022, s.11) og som identitetsmarkør for LHBT+-individer (Huus, 2022, s.9). Det normkritiske verktøyet lot til å være viktigst for denne utstillingen, imens identitetsmarkører var mer hvordan begrepet benyttes ellers. Dette normkritiske perspektivet handlet om å se på noe med et skeivt blikk, ikke om å kategorisere det som skeiv kunst.

Kunsthistorien har etablert dominerende «rette» fortellinger om hvordan kunsten skal sees og forstås. Det skeive blikket utfordrer disse: Ved å se etter historier som har vært skjult eller undertrykt i den tradisjonelle museumsutstillingen, kan det åpne for nye fortolkningsmuligheter og andre sammenhenger og forstå motivene utifra (se figur 6).

Det var altså en motsettelse av kunstinstitusjonenes definisjonsmakt ovenfor samlingene sine og historiene som kunne fortelles fra disse. Det fremmes også et ønske om å inkludere skeive der de tidligere har vært ekskludert. Altså å avdekke skeives historiske tilstedeværelse,

gjennom fortellinger og koder som kan formidle skeiv historie og kultur. Dette er forenlig med motminner og alternativ kunnskap, hvor besøkende inkluderes i meningsproduksjonen (Danbolt, 2009, s.31). Utstillingen tok utgangspunkt i en (re)aktualisering av egen samling. Kuratorens tanker og forståelse av skeiv historie, kunst og kultur fremkom både i den innledende teksten og i de individuelle rommene.

Selve utstillingen: Ekstern lesning

Av immersiv teknologi hadde utstillingen lyse farger, med en hyppig bruk av ulike rosa og lillatoner, i en dempet belysning. Et interaktivt verktøy i *Vol. I* var bruken av audioguide, som ga tilleggsinformasjon til veggtekstene og lot betrakterens lytte samtidig som de studerte verkene de omga seg med.

Vol. I

Vol. I var primært kronologisk lagt opp med verk fra antikken og utover. En strukturert retning besøkende var forventet å følge. Etter å ha rundet den første sirkelen kom et møtepunkt mellom starten og slutten på neste del av *Vol. I*, som hadde to udaterte verk av Kjartan Slettemark (1932-2008) *Hjerne* og *Hjerte*. Gikk man til høyre fortsatte kronologien. Enkelte steder blandet eldre og moderne verk seg, som for å sette de i historisk sammenheng, og sammenstille generasjoner. Et eksempel var rommet med camp som kombinerte en ukjent kunstners *Vase og sokkel*, 1891-1899, andre overdådige vaser og stilleben fra 1700-1800-tallet med installasjon *Vinterhage* fra 2005 av John Roger Holte og Irene Nordli. Rometiketten forente dem under ordet Camp etter fransk camper «å posere på en overdreven måte» (Kode, 2022) som ble en skeiv stilmarkør på 1800-tallet og hvordan dette var til stede i 1700- og 1800-tallets verkene og i den moderne sofainstallasjonen. Rometiketten oppfordret slik til at alle verkene i rommet skulle leses eksternt gjennom ordet Camp.

Vol. I hadde eldre dekorerte rammer i gullfarge, og noen mer nøytrale, sorte eller trefargede. Et fåtall lerret hang direkte på veggen. Flertallet av skulpturene stod på pidestaller, ofte farget i samme farge som veggen, som for å gjøres usynlig. Skulpturene hadde stort sett sperrebånd eller glassmonter, for å skjerme verket fra ivrige besøkende. To skulpturer var plassert fritt midt i rommet: *Forlatt* (1887) av Ambrosia Tønnesen og *Bonsealderen* (1875) av Auguste

Rodin. De utstilte verkene, fra antikken til i dag, varierte i mediebruk, men forholdt seg primært til todimensjonale formater, forholdsvis maleri og tegning, før noen senere innslag av fotografi.

Vol. I benyttet seg i stor grad av det Rose beskriver som panels (2016, s.237), her kalt rometikett. Dette er veggtekst som setter verkene inn i en bredere kontekst. Hvert rom i denne utstillingen forklares med dette. Det var i stor grad disse tekstene som skapte den skeive konteksten og innrammet hvert rom, knyttet til aspekter ved skeiv historie, kunst eller kultur. Beskrivelsene fungerte som en kategorisering av det som befant seg i rommet og rettferdiggjorde utvelgelsen av verkene. Alle verkene innenfor det spesifikke rommet var plassert der for å passe inn i rommets kategori og tolkes deretter, utover selve verket. Det gjorde for så vidt også det faktum at de var valgt ut i en utstilling om skeivt perspektiv, som skapte en forventning til at verkene kunne sees annerledes. Det nye perspektivet ga nye kontekster til kunsten, samtidig som kategoriseringene av enkeltrom fremfor verk fjernet verkens særegenhet. Flere rom kombinerte skulptur og maleri for å skape en helhet. Et slikt rom var rommet som het *Skeive samliv* hvor Odd Nerdrums *Par* (1974) ble kombinert med Trond Kastmanns *Pute og dynetrek*, fra utstillingen *samliv* (1977) (se figur 7). Rommet ble i rometiketten direkte koblet opp mot avkriminaliseringen og hvordan det tidligere ble forsøkt å kontrollere folks privatliv, spesielt det seksuelle (Kode, 2022). Kombinasjonen av sengen og maleriet med de to mennene som ikke møtte betrakterens blikk, men satt med ryggen til ga assosiasjoner til den private og hemmelige sfæren dette medførte. Rometikettene oppfordret til at verkene skulle leses eksternt innenfor en overordnet sammenheng som kuratorene skapte utover selve verket.

Flertallet av kunstnere og menneskelige karakterer som verkene inneholdt var av mannlig karakter.

Vol. II

Vol. II var i en sirkelformasjon, men man kunne velge retning, selv om det at veggteksten var på venstre vegg gjorde det mest naturlig å gå til venstre. *Vol. II* hadde seksjoner for hver enkelt kunstner. Det var mer moderne mediebruk i verkene enn i *Vol. I*, mye film og fotografi, samt en større variasjon i alder og kjønn hos kunstnerne. Med dette utfylte kuratorene direkte enkelte mangler samlingen historisk hadde hatt. I åpningsteksten til *Vol. II* ble det satt direkte spørsmålsteget ved hva det betyr å lage skeiv kunst. Utstillingen viste sin forståelse av dette via inviterte:

samtidskunstnere som – gjennom kunsten – bruker sitt eget skeive blikk. Hver kunstner har sitt unike utgangspunkt, og de kunstneriske uttrykkene er like forskjellige. Likevel preges arbeidene av et felles ønske om å ta plass i verden og skape rom for selvutfoldelse (se figur 8).

I denne sammenhengen benyttes markøren skeiv kunst, men at det er opp til kunstnerne selv å vise hva dette kan bety, hvilket er forenelig med Pride Arts forståelse.

Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS

Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS fant sted i Storsalen på Henie Onstad Kunstsenter, som en av de første i Skeivt kulturår. Henie Onstad Kunstsenter er en privat kunstinstitusjon, som drives av en stiftelse. Utstillingen ble kuratert av museumsкурator Bresciani og den frie kuratoren Speretta. Som museumsкурator var Bresciani, i motsetning til de frie kuratorene, tilknyttet institusjonen utstillingen foregikk på og kunne dermed forventes å ha ytterligere kjennskap til samlingen.

Utstillingsteksten: Aktivistisk kunst i krisetider

Kuratorenes første og eneste tekst i museumsrommet uttalte at utstillingen:

viser et omfattende spenn av estetisk forskning, politisk aktivisme og personlige erfaringer. Verkene utforsker hvordan kunstnere har svart på den globale epidemien gjennom temaer som kjærlighet og død, håp og resignasjon, intimitet og kropp, i tillegg til raseri og begjær, spiritualitet, sårbarhet og makt (se figur 9).

Beskrivelsen viste hvor mangefasettert utstillingen og opplevelsen av AIDS-krisen har vært, samt på hvilke ulike måter dette har kommet til uttrykk i kunsten. Utstillingsteksten tok videre for seg utgangspunktet i utstillingen fra 1993 og samarbeidet med Clear Channel. Disse siste punktene viser til utstillingens rot i museet og historiske relevans, samt at spesifisering av nye produksjoner forklarer det som en videreførelse. Utstillingen ble også knyttet til samtiden

med koronapandemien som tydeliggjorde «at det å behandle en sykdom er vel så viktig som å prioritere fokus og ressurser» (se figur 9).

Selve utstillingen: Et mangfold tilknyttet HIV/AIDS

Utstillingen hadde ingen kronologi, men et mangfold som lignet *Wunderkammer*, hvor man måtte gå rundt og rundt for å få med seg alt (se figur 10). Slik sett førte utstillingen en skeiv kurateringsform. Utstillingen viste et vidt spenn av formater og medier, alt fra heldekkende tapet, såper på gulvet, maleri, fotografi, film og konfronterende slagord. Flere av rommene hadde interaktive elementer som eksempelvis benker bestående av innklasserte, nedtaggede dødører, med gloryholes, og headset til en privat opplevelse av verker med lyd, som stort sett tilknyttet eldre tv-apparater. Fraværet av veggtekster åpnet for mer intern lesning av verkene, hvor det eksterne var forbeholdt den tilhørende verksetiketten (tittel, produksjonsår og materiale) og hvordan verkene eventuelt spilte på hverandre. Samtidig var utstillingen gjennom tittelen og utstillingsteksten underordnet den eksterne lesningen av utstillingen fra 1993 og tematikken HIV/AIDS.

Belysningen var ordinær for museet, lengre taklamper og enkelte innslag av naturlig lys i det innerste rommet med vinduer. I dette innerste rommet lå Felix Gonzalaes Torres verk *untitled (blue placebo)* (se figur 11). I kontakt med dette verket er det forventet at den besøkende skal oppføre seg annerledes enn de ordinære museumsreglene tilsier, ved å ta på verket. Det var ingen skilt eller lignende som formidlet at det var lov (noe det for øvrig sjeldent er ved dette verket). Dette skapte muligens en kontrast mellom besøkende med riktig type kunnskap og *utenforstående* besøkende. Som løsning stod det nevnt i katalogen man kunne kjøpe i butikken, for å selv oppsøke informasjonen. Dersom man kun beskuet bokens tykkelse kunne den virke avskrekkende å lese på stedet, men innholdet var kort og konsist. Det er også mulig at besøkende kan ha sett andre ta fra verket og slik turt å gjøre det selv. Hvilket ville vært illustrerende for den overvåkende makten de besøkendes kan ha overfor hverandre både i henhold til begrensninger i rommet og engasjering med verk (Rose, 2016, 230-232).

Katalogen viet mest plass til en beskrivelse av hver enkelt kunstner, hvilket tydeliggjorde en vektlegging av kunstnerens rennomsé. Kunstnerens CV ga slik utstillingen, katalogen, formidlingen og kuratoren mer legitimitet ved å vise til kontekster utenfor utstillingen som de tidligere hadde deltatt i (Solhjell, 2007, s.115). Hvor mye som ble sagt om verkene varierte fra en linje til å være like langt som beskrivelsen av kunstneren.

Over regnbuen

Over regnbuen fant sted i øverste etasje på Preus museum. Preus museet er mediespesifikt som det nasjonale museet for fotografi. Utstillingen ble kuratert av den frie kuratoren Herming. Allerede fra resepsjonen kunne man se et fotografi av Marie Høeg og utstillingsteksten, i enden av den permanente samlingsutstillingen (se figur 12).

Utstillingsteksten: Ikke en fullstendig framgang

Den innledende utstillingsteksten tok for seg bakteppet med Høeg og Berg. Videre fulgte et avsnitt som forklarte utstillingens plassering og relevans i Skeivt kulturår:

likestillings- og diskrimineringsloven sier at alle skal ha like rettigheter uavhengig av seksuell orientering, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk. Samtidig viser forskning at selv om holdningen i befolkningen og levevilkårene blant skeive er endret i positiv retning, er det fortsatt behov for en systematisk innsats på dette feltet. Og i mange land er det fortsatt kriminelt og være skeiv (se figur 13).

Teksten beskrev skeiv som en identitetsmarkør for LHBT+-individer. På tross av at den anerkjente feiringen av at det var 50 år siden avkriminaliseringen, tydeliggjorde den at det ikke var en fullstendig fremgang og at man ikke kun kan forholde seg til suksessen, som forøvrig er i tråd med Danbolt (2009, s.27-28). I tillegg satte teksten skeives rettigheter i et internasjonalt perspektiv, hvor det finnes land dette fremdeles er kriminalisert.

Selve utstillingen: Oppfordrende sitater

Den institusjonelle teknologien til *Over regnbuen* innebar fritt valg av retning, en labyrintform uten kronologi, men kategorisering av rommene etter sitater, samt en blanding av ulike generasjoner kunstnere. Et eksempel på en romkategorisering var «Drag! Kings, Queens and queens!» (se figur 14). Under sitatet var fotografier av ulike dragartister kombinert med Høeg og Berg, som for å trekke linjer mellom dagens dragtradsisjon og den performative måten Berg og Høeg fotograferte hverandre på (se figur 14). Deres private fotografier som utfordret kjønnsrollene og normen på tidlig 1900-tallet fikk i kombinasjon med samtidens kunstnere vist sin aktualitet. Den lengre etiketten med samme overskrift som

sitatet beskrev dragtradisjonen og hvordan de ikler seg en karakter, forklart som til kontrast med transpersoner (Preus museum, 2022). Flere av verkene hadde også egne fordypende tekster.

Museumsbygget var gammelt, og muligheten til å endre rommene i forkant av utstillingen var begrenset. Buene bygget allerede hadde var enkelte steder benyttet til å ramme inn heldekkende fotografier. Skilleveggene som utformet en labyrintstruktur, skapte en kontrast til arkitekturen. Utstillingen hadde primært tre interaktive teknologier: Et bibliotek med skeiv litteratur, kapper man kunne ikle seg og *Skeiv kopp*-prosjektet. Utstillingen infiltrerte også den permanente samlingsutstillingen og museet generelt. I samlingen var det en film hvor Cassie og Frida utforsket museumsrommet og hvordan det har vært og er ekskluderende. I tillegg til plasseringen av kofferten til Tonje Bøe Birkelands fiksjonelle oppdager Bertha Bolette Boyed, og flere klistremerker med Høeg og Berg rundt om i muset. Birkelands prosjekt gikk ut på å inkludere kvinner og kvinners historie som tidligere har vært ekskludert. Dette kan sees i lys av at utstillingen ble laget med et feministisk utgangspunkt. På samme måte kan klistremerkene med Berg og Høeg tolkes som en inkludering av kvinner, eller eventuelt skeive der de tidligere ikke har vært inkludert. Hyppigheten i klistremerkene ga også uttrykk for at de krevde denne plassen.

Kapittel 6

Intervjuanalyse

Som tidligere nevnt kan kuratorene forståes som portvakter for hva som stilles ut og hvordan. Pride Art er ikke portvakter på samme måte, ettersom alle som vil kan delta. Formålet med dette kapitlet er å forstå kuratorenes egne perspektiver på skeiv kunst, hvordan de jobbet med egen utstilling og hva de anså som potensialet til Skeivt kulturår. Dette vil illustrere hvilken makt kuratorene har hatt over det skeive kunstbegrepet og hvordan eller hvorvidt de brukte den. Hver av informantene analyseres hver for seg, med utgangspunkt i intervjuenes sentrale temaer; skeiv kunst, kuratering og potensialet til Skeivt kulturår. Perspektivene deres settes i sammenheng i det påfølgende diskusjonskapitlet.

Håkon Lillegraven

Definisjon av skeiv kunst: Paraply, kunstnere eller anti-normativt

Det første, og kanskje mest vektlagte spørsmålet kuratorene fikk var hvordan de ville definere skeiv kunst. På dette svarte Lillegraven først «Den mest generiske bruken av det er jo at man sier at det er kunst som er laget av kunstnere som har en legning eller kjønnsidentitet som faller under paraplyen skeiv: lesbisk, homofil, trans, ikke binær» (Lillegraven, intervju). I denne første forklaringen er skeiv en sammenfatning av ulike eksisterende kjønns og identitetskategorier (Johansen, 2019, s.10-11). Kunstdefinisjonen knyttes til hvorvidt kunstneren identifiserer seg innenfor denne paraplyen.

I forbindelse med *Parade* jobbet de derimot med den kuratoriske metoden *The Queer Art of Failure*.

Og den oversetter, for å si det veldig enkelt – at det skeive perspektivet kan på en måte anvendes teoretisk. Da at man går inn i samlinger eller institusjoner eller kunstnerskap og ser etter det som historisk aldri har blitt formidlet med normativ historiefortelling (Lillegraven, intervju).

Denne definisjonen inneholder et skeivt perspektiv, som innebærer å se på Vigeland's kunstnerskap, museets samling, på nye måter. Et perspektiv som ikke dreier seg om

inkludering av LHBT+-individer, men å motsette seg museets normative historiefortelling (Huus, 2022, s.11) om Vigeland. Som kuratorisk metode innebærer *Queer art of failure* normbrudd og inkludering av skeive perspektiver, uten at hverken kunstner eller verk i utgangspunktet defineres som skeive. Videre forklarte Lillegraven at:

Skeiv kunst er kunst som er laget av eller for kunstnere som identifiserer seg som skeive. Skeiv kuratering er kanskje at man kan ta da noen av de begrepene og anvende dem for å se på kunst som, - for eksempel historisk, at en kunstner ikke har hatt mulighet, eller at språket ikke eksisterte på den tiden (Lillegraven, intervju).

Med dette skilte han skeiv kunst fra skeiv kuratering, slik at kunsten knyttes til kunstnerens identitet, imens kurateringen kan være en aktiv praksis som kan brukes historisk. Lillegraven trakk frem utstillingen *Det skeive blikket* som et eksempel på dette. Samtidig var historisk ment som et eksempel, hvilket ikke utelukker at man kan bruke praksisen på samtiden. «For meg så henger jo ordet «skeiv» mer og mer sammen med anti-normativ. Så at det er kunst som liksom stiller spørsmål ved etablerte konvensjoner» (Lillegraven, intervju). Dette lot til å være Lillegravens eget utgangspunkt for det skeive kunstbegrepet, som beskriver en normbrytende praksis, som, i likhet med Halberstam, følger det engelske ordet queer som en motsettelse av det ordinære (Getsky, 2016, s.12-13). Det er denne forståelsen av begrepet som har mest relevans for *Parade*. Den etablert konvensjonen i denne sammenhengen er i så fall de historiene vi er vant til å høre om Vigeland og hans kunstnerskap. Den normbrytende historiefortelling blir å utfordre denne forståelsen for å kunne se verkene på nye måter.

Hvorvidt kunstnere eller kuratorer som ikke definerer seg som skeive kunne lage skeiv kunst eller utstillinger var Lillegraven litt delt i. I kuratorpraksis ønsket han ikke berøringsangst, så lenge man var oppdatert på terminologien. Samtidig nevnte han at «Der skeiv kunst er nå så handler det jo veldig om at man identifiserer en politisk posisjon og en tilgang til verden ut ifra kjønnsidentitet og legning» (Lillegraven, intervju). Utsagnet uttrykker at skeiv kunst nå er låst til å dreie seg om at man kan ha et politisk perspektiv med utgangspunkt i sin egen skeive identitet.

Lillegraven mente at det skeive begrepet kunne være problematisk, hvilket var synlige under

programmeringen av Skeivt kulturår: «Dette handler ikke om at vi prøver å skape et rom som er eksklusivt for skeive, eller eksklusivt for noen som har en legning» (Lillegraven, intervju). Målet var, ifølge Lillegraven, å opplyse, ikke å ekskludere, ved å fremme et perspektiv som alle kunne delta i. Samtidig understreket Lillegraven at denne mangelen på nysgjerrighet lå hos vedkommende som ikke turte å åpne seg for denne informasjonen, men unngikk deltagelse på bakgrunn av at de ikke følte seg som en del av det skeive begrepet.

Viktigheten av skeiv kunst for samfunnet: Nytt språk

Lillegraven (intervju) tolket viktigheten av skeiv kunst for samfunnet som et verktøy for å gi oss et nytt språk som lar oss reflektere over det normative, og at det finnes andre virkeligheter utover dette. At dette språket kunne gi nye perspektiver til de spørsmålene vi alltid har stilt oss, om eksempelvis biologisk kjønn, likestilling, feminisme eller skeiv kunst. Denne refleksjonen mente Lillegraven kunne skape bevissthet til å sørge for at det som tidligere har falt utenfor ikke fortsetter å gjøre det. Sett i sammenhengen av skeiv kunst kan dette bety at det skeive kunstbegrepet kan benyttes til å avdekke eller fremheve skeive perspektiver, eller det som bryter med normene. Sett i lys av Danbolt (2009, s.30) vil denne informasjonen innlemmes i samlingen, hvordan den organiseres og presenteres. Dette er også i tråd med Getskys (2016, s.15) forståelse av queer kunst som en strategi for å rukke ved institusjonens kategoriserende makt.

Kurateringen: Det uferdige som en utfordring til betrakter

Det var Hatterud som opprinnelig ble spurt av museumslederen på Vigeland, Jarle Strømmodden, om det var mulig å skape et bidrag til Skeivt kulturår, noe han sa ja til så lenge han fikk ha med seg Lillegraven. De brukte ca. et halvt år på forarbeid med å se igjennom samlingen og være i dialog med museet. Kuratorene ønsket ikke å være historisk spekulative og gikk derfor for å bruke en metode som baserte seg på queer/skeiv som noe overskridende de kunne anvende i sitt perspektiv på kunsten. Det handlet ikke om skeiv som legning i henhold til Vigeland eller hans kunstnerskap, men om de uventede motivene og materialene hans vi ikke var vant til å forbinde med han. Lillegraven påpekte også at museet, med å vise de samme verkene og konstant fortelle de samme historiene reproduserte sannheter som kunne utfordres. Han understreket at denne reproduksjonen ikke bare var Vigelandmuseets feil, men at vi som betraktere hadde blitt late og ikke stilte spørsmålstegn ved hva vi ble

fortalt eller vurderte å se det på andre måter (Lillegraven, intervju).

For å finne verk som kunne bidra til nye perspektiver tok de utgangspunkt i nøkkelord fra Halberstams teori «det uferdige, det uperfekte og det abjekte» (Lillegraven, intervju). Sistnevnte i betydningen perverst og moralsk forkastelig. De valgte primært ut skisser og prosessverk, imens de unngikk ferdigstilte verk. Vigelands skeive bekjenskaper ble også inkorporert. Årsaken til at Aasta Hansteen ble kategorisert slik var fordi hun bedrev en overskridende praksis, som landets første kvinnelige billedkunster, og ble omtalt på samme nedlatende måte som lesbiske kvinner på den tiden. Maier ble inkludert fordi hun stod modell for *Overrasket*, som de fant støpeformen til på lageret. Støpeformen er uferdig, i den forstand at den er et ledd i en prosess for å komme frem til den ferdige skulpturen. Verket med Maier skildret også skeiv som identitet, og fortalte om skeiv historie i en norsk kontekst, med den medfølgende performancen. Det at støpeformen har tomrommet etter hennes kropp var av kuratorene ment til å både kunne tolkes direkte som det, eller som det generelle tomrommet i historien i henhold til språk rundt historisk skeive mennesker. At man ikke skal ha berøringsangst for å snakke om hennes forhold til poeten Gunvor Hofmo, og deres tilstedeværelse i hverandres dikt.

Ruth Maier en beviselig skeiv person. Hun hadde et romantisk, lesbisk forhold til – eller la oss ikke betegne – hun hadde et romantisk forhold til Gunvor Hofmo. Som begge to også i tekstene sine og i dagbøkene sine beskriver som romantisk og fysisk (Lillegraven, intervju).

Lillegraven vegret seg for å kalle Maier lesbisk, men så hennes romantiske relasjon som beviselig. Han unngikk slik anakronisme ved å benytte den nyere identiteten lesbisk som ikke eksisterte på Maiers tid (Danbolt, 2009, s.33), samtidig som han anerkjente at samkjønnede romantiske forhold fant sted før begrepet. Ønsket om å speile seg i fortidens ikoner er noe Danbolt (2009, s.34) beskriver som forståelig, men at potensialet ligger i å ta utgangspunkt i det man vet med sikkerhet om deres liv og erfaringer. Hvilket er hva performancen og panelsamtalene tilbød innsikt i.

Utstillingens formidling: Performancer om Maier og om cruising

De primære formidlingsgrepene deres var performancene til Mette Edvardsen, om Maier, og Ulf Nilseng, om Cruising i Fognerparken. Performancene foregikk i parken for å være tilgjengelig for alle å delta på, uten at de måtte gå inn i selve museet. Formålet var å skape «et kunstprosjekt som formidler historien, uten at vi så som kuratorer har det fulle fortolkningsrommet» (Lillegraven, intervju). Det som sies her, er at kuratorene til en viss grad ga fra seg definisjonsmakten over utstillingen, og tolkningen av skeiv historie knyttet til Vigelandsparken. Overlatt til «ekspertsamtaler eller deling av ekspertise, nyanser og kontekst også var det disse kunstprosjektene» (Lillegraven, intervju).

Potensialet til Skeivt kulturår: Skeiv som synlig ord og andre kritiske perspektiver

Om Skeivt kulturårs potensiale fremhevet Lillegraven «at ordet skeiv er til stede i det offentlige og i kulturinstitusjonene» (Lillegraven, intervju), samt generasjonsmøtene. Han favoriserte initiativene til å invitere kuratorer og kunstnere, som tok grep og utviklet metoder, samt forsknings- og formidlings initiativ, som han håpet ville ha en påvirkningskraft på hvordan institusjonene jobbet etter Skeivt kulturår. Samtidig mente han at hvorvidt året hadde en virkning først vil være synlig om «fem års tid» (Lillegraven, intervju). Avslutningsvis sa Lillegraven at «jeg tenker alle museer burde ta en sånn type kikk på sin egen samling, men jeg vet ikke om det burde artikuleres som skeivt» (Lillegraven, intervju). Han ser altså gjerne at flere institusjoner tar i bruk metoden, men at det ikke nødvendigvis burde kalles skeivt, nettopp fordi dette lett assosieres med legning og kjønnsidentitet. Skeiv ga mening for Lillegraven fordi det ble gjort i kontekst av Skeivt kulturår, men det later til å egentlig handle om å se kritisk eller annerledes på samlingene.

Frederick Nathanael

Definisjon av skeiv kunst:

Normbrudd, laget av skeive og skildrer deres liv og virkelighet

For å definere skeiv kunst begrepet svarte Nathanael at dette var noe som måtte deles opp.

For hva er skeiv og hvordan definerer man kunst? Og de begrepene sammen gjør noe med hvordan man definerer kunst, og kunstdefinisjonen gjør noe med hvordan man definerer skeiv. En måte - så er skeiv kunst: kunst som er lagd av skeive mennesker.

Jeg tenker at det ikke er så veldig relevant for definisjonen. Ikke vet jeg hvordan man definerer skeivt menneske heller – Hva skeivt betyr. Det er jo et relativt nytt begrep. Noen sier at det kommer fra navnet på en homoklubb på Venstres hus, tilbake på 80-tallet. Er det det samme som queer? Jeg tror ikke det. I dag så er det begrepet tatt ut fra LHBTQI+ konteksten og omfatter på en måte også etniske minoriteter, mennesker som er annerledes på alle mulige måter (Nathanael, intervju).

Nathanael anså både definisjonen av kunst og skeiv å være for vage. Samtidig som det man legger i dem vil påvirke forståelsen. Riktignok ga han ingen fastsatt definisjon av noen av begrepene. Han beskrev begrepet skeiv som nytt og med et norsk opphav, som også gjør at det ikke forstås som synonymt med det engelske ordet queer. Opprinnelig lot han til å knytte begrepet til identiteter, men at dette ikke nødvendigvis er hvordan begrepet brukes i dag, hvor det dreier seg om et mangfold av minoriteter, fremfor en spesifikk gruppe.

Nathanael forstår et kategoriløst samfunn som en utopi. Fra et psykoterapeutisk perspektiv anser han dette for å være umulig for den menneskelige hjernen. Sett i lys av Danbolt (2009, s.29) blir hjernen, basert på Nathanaels uttalelser, vårt private arkiv, som i likhet med fysiske arkiver innehar kategorier for å kunne finne frem. Behovet for kategorisering la grunnlaget for hans endelige definisjon av skeiv kunst. «Så på en måte vil jeg definere skeiv kunst som kunst lagd av LHBT+ kunstnere, med kunst som forteller om LHBT+ kunstneres liv og virkelighet» (Nathanael, intervju). I denne siste definisjonen knyttet han begrepet direkte til identiteter, og benyttet lignende kriterier som LHA, med LHBT+-kunstnere eller en skildring av deres liv og virkelighet (Danbolt, 2009, s.33). Ikke bare kunstnerens egen identitet, men hvorvidt innholdet også kan informere om skeives liv og virkelighet. I revideringen understreket han at skeiv kunst også innebar et normbrudd i kunsten, måten man valgte og stilte den ut (Nathanael, personlig kommunikasjon, 10. mars 2023). Dette er forenelig med Getsky (2016, s.15) og Huus (2022, s.12-13) som mener at det ikke bare dreier seg om identiteter, men om å være en fremgangsmåte for å utfordre etablerte kategoriseringer og museumspraksiser. Nathanael fremhevet den turkise fargen Pride-flagget tidligere hadde, som stod for kunst og kultur, og hvordan dette var et våpen til overlevelse, men også å:

uttrykke oss uten disse alvorlige konsekvensene som man kunne få juridisk og sosialt, ved at man fikk reprimande og ble straffet for å være skeive, avvikere. Så kunne man

leve ut livene sine og uttrykke identiteten sin, under radaren, gjennom kunst. Det også er en del av skeiv kunst at det har en historisk kontekst (Nathanael, intervju).

Viktigheten av skeiv kunst var selvuttrykkelse som ikke ga juridiske eller andre konsekvenser. Fra da skeive og skeiv kunst var ytterligere ekskludert fra samfunnet og arkivet, grunnet det Danbolt (2009, s.31-32) kalte historisk og temporær homofobi. «Skeive menneskers kunstuttrykk» (Nathanael, intervju) dreier seg også om et tydelig normbrudd. Nathanael fremhevet at det bryter med:

hva som er verdifullt og verdiløs kunst, eller riktig og feil kunstnerisk bakgrunn. De bryter med sånne heteronormative kriterier eller patriarkalske eller koloniale strukturer, altså undertrykkende strukturer. Det handler om å lage en mer flat struktur, hvor man går inn og ser på kriterier som handler om mangfold og representasjon, og får fram minoritetens, eller minoritetenes autentiske livsfortellinger (Nathanael, intervju).

Dette er illustrerende for mistilliten til arkiverende institusjoner, de diskursive apparatene, som var opphavet til grasrotarkivene på 1970-tallet (Danbolt, 2009, s.31). Ønsket om å ta kontroll over eget innhold, med en mangfoldig fellesskapsstruktur (Danbolt, 2009, s.32). I tillegg til å rokke ved kvalitetskriteriene som kunstinstitusjonene benytter til sin utvelgelse og presentasjon. Nathanael begrunnet den skeive kunstens normbrudd med at LHBT+-mennesker, som minoriteter, gjennom livet sitt er annerledes og derfor må tenke mer kreativt. Altså at normbruddet er et naturlig anliggende fordi man i utgangspunktet bryter normer for kjønn og seksualitet (Huus, 2022, s.9). Dette normbruddet preget også utstillingsstedene.

Kunst blir jo gjerne kunst når det er en kunstner som sier det er det. Eller man putter det inn i en ramme, eller et hus som formidler kunst. Den skeive kunsten har ikke eksistert på de stedene. Den har eksistert på pubber, i fanciner, utesteder, og på kroppene våres. Skeiv knytter jeg til freak begrepet (Nathanael, intervju).

Nathanael tok utgangspunkt i en kontekstbasert kunstforståelse, hvor kunst blir til kunst i en museums kontekst, men at den skeive kunsten har vært ekskludert fra slike visningssteder og

måttet forholde seg til andre mer offentlige og selvstyrte arenaer. Referansen til freak begrepet kom fra boka *Queer art: A freak theory*. Ordet freak benyttes der fordi det innehar en dobbelthet, knyttet til den brutale historien med stille ut mennesker og det å være annerledes som ikke kan favnes innenfor normen (Lorentz, 2012, s.23). Dette kan forstås som at skeive har en dobbelthet i en historie med undertrykkelse og mangel på rettigheter, men også en måte å være normbrytende.

Et problematisk aspekt ved begrepet skeiv kunst Nathanael fremhevet var at det blir for omfattende, i tillegg til at:

man også ved å drive i minoritetsfeltet, så blir man hele tiden i opposisjon. Sånn at vi opprettholder det utenforskapet som vi egentlig vil kjempe mot. Mange skeive ble lyn forbanna og provosert når vi fikk ekteskapsloven. Fordi mange vil ikke inn i de strukturene. Det er jo de strukturene som ødelegger muligheten for å være normbrytende og annerledes. En annen ulempe er dette at man putter så mye inn i en bås (Nathanael, intervju).

Ulempene relateres slik til at begrepet skeiv blir for omfattende, slik at det blir vanskelig å få tak i hva det inneholder. Det er også interne konflikter med individer som identifiserer seg som skeive når det kommer til hva man kjemper for, og om man ønsker inkludering eller kontinuerlig normbrudd. Slik sett kan det settes spørsmålstegn ved hvorvidt kunstinstitusjonenes mål om inkludering (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.9) er ønskelig. Det siste problemet er at dette omfatter så mye som kategoriseres under en og samme paraply. Dette kan sees i lys av selve kjerneproblemet med arkivering, som Danbolt (2009, s.30) beskriver, hvor det å plassere noe i en kategori kan begrense potensiale.

Nathanael mente at man ikke behøver å være skeiv for å lage skeiv kunst, ettersom «jeg klarer ikke å definere helt tydelig hva en skeiv person er og ikke» (Nathanael, intervju). I denne sammenhengen holdt han det skeive begrepet åpent. Da det kom til hvorvidt en person som ikke er skeiv kunne kuratere en skeiv utstilling var svaret derimot «Jeg ville aldri godtatt noe annet. Fordi risikoen er for stor» (Nathanael, intervju). Det å være en deltager som ikke

definer seg som skeiv kunne han akseptere, men dette ville innebære en for stor risiko, dersom man hadde mer makt over utstillingen. Det utelukkes å ha makt over skeive historier uten personlig forståelse for dette, hvilket synliggjør behovet for å kontrollere egen historie i tråd med de andre grasrotbaserte arkivene Danbolt (2009, s.33) beskrev. «Misforståelser, kunnskapsløshet, mangel på forståelse, så begynner man med å kvotere inn, eller rekruttere skeive» (Nathanael, intervju). Dette viser at Nathanael helst ser at alle som vil lage utstilling om skeive burde invitere inn skeive kuratorer for å ha rett forståelse og kunnskap om innholdet. At det å skulle jobbe med skeivt innhold og andre skeive krever kunnskap og forståelse, som gjør at andre institusjoner burde rekruttere skeive til å representere disse perspektivene. I lys av Danbolt (2009, s.29) dreier dette seg om å inkluderes både i selve samlingen, utvelgelsen og kategoriseringen, men også presentasjonen av materialet. At det i en kurator sammenheng vil bety at skeive bidrar til hele oppstillingen slik at ideene og verkene som forenes gir mening i et skeivt perspektiv.

Nathanael mente at institusjonene har et avgjørende ansvar «i forhold til å slippe til kaospiloter» (Nathanael, intervju). Noe han identifiserte seg selv, kuratoren og kunstnere som. Det dreier seg om å slippe inn aktivisme, fremfor å opprettholde «barrierene, som handler om kvalitetskriterier, utdannelse, akademiske kriterier, økonomiske, kommersielle» (Nathanael, intervju). Med andre ord mener han å bryte med normene til kunstinstitusjonene, hvordan makten deres utøves i deres diskursive apparat. Dette stiller også krav til kuratorene og formidlerne, eksterne eller ei, ettersom de er ansvarlige for presentasjonen.

Viktigheten av skeiv kunst for samfunnet: Identitetsutvikling

På mikronivå anså Nathanael den skeive kunsten å være viktig for identitetsutvikling.

Kunsten og kulturen er et bindeledd, mellom den avstanden som er mellom folk. Skeiv kunst, eller denne plattformen som vi har her, og som jeg mener alle skeive kunstplattformer bør være, er at har lavere terskler og høyere takhøyde, som gjør at det er plass til de som faktisk er bærere av minoritetskulturen (Nathanael, intervju).

I utsagnet fremstår den skeive kunsten som avgjørende både for skeives identitet, og for å gi innblikk i skeives liv og virkelighet. De lave tersklene og den høye takhøyden kan sees i lys

av at han fremhever kunsten og Pride Art som et fellesskap, og en møteplass hvor man uansett bakgrunn kan finne trygghet. I arbeidet deres beskrev han det også som viktig å «bære folk hele veien fram» (Nathanael, intervju). Dette tydeliggjør de nære relasjonene og den direkte og personlige støtten som følger deres prosesser, og kunstnere.

Skeiv kunst skal foregå utfra et skeivt perspektiv, og da må storparten av de som driver med formidling ha en skeiv erfaring. Jeg er ikke enig i at andre minoritetserfaringer eller det å være kvinne eller det å være farget er likt. Men selvfølgelig, det er mye felles (Nathanael, intervju).

Dette avviser at det skeive begrepet kan omfatte alle minoriteter som avviker med normalen, som han nevnte at var tendensen i samtiden, i sin første definisjon av begrepet. Dets stiller også krav til at flertallet av de som jobber med skeiv kunst må ha egne skeive erfaringer.

Radikal inkludering, kuratering uten jury

Nathanael (intervju) nevnte kun et tilfelle av refusjon, hvor innholdet var eksplisitt krenkende eller lovstridig. I den forbindelse ble vedkommende bedt inn til samtale og invitert til å trekke seg. Invitasjonen til å trekke seg kom etter en lengre refleksjon om hva det ville bety for fellesskapet og saken Pride Art kjemper for om personens verk, som hadde eksplisitt nynazistiske referanser og budskap, ble stilt ut. Det er usikkert om en slik personlig dialog ville funnet sted ved andre institusjoner. Det at kun ett slikt tilfelle ble trukket fram, og at dette var på grunnlag av krenkende innhold viser takhøyden for å skulle ekskludere noe fra deres presentasjon av verker. De tar full kontroll over eget materiale og sørger, med sin åpne struktur for at *ingen*, som ønsker å delta ekskluderes. Dette viser også at de håndterer mangfold, både av kunstnere og verk, og at dette kommer til uttrykk i alle ledd av organisasjonen som mangfolds arbeidet i museumsinstitusjonenes også forventes å gjøre (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.9), riktignok på måter som er tilpasset de ulike institusjonenes utgangspunkt og formål.

Fordelene med å ha en slik åpen form for kuratering var ifølge Nathanael at den eneste måten å gjøre mangfold og representasjon reelt er «når du slipper til de små nyansene. Ikke de

stemmene vi er vant til å høre, eller det som er svelgbart for majoritet, også majoriteten innenfor det skeive» (Nathanael, intervju). Når du begynner å nekte verker vil det være feil fordi du «redigerer bort og du gjør det automatisk ut fra normative kriterier» (Nathanael, intervju). Hvilket ikke er forenelig med Nathanaels perspektiv på mangfold.

Pride Art har benyttet kurator siden 2015 fordi det ble for kaotisk uten. Alle verkene rammes nå inn, tidligere ble de ofte ble hengt opp skeivt og med gaffateip. Med overgangen til kurator fremhevet Nathanael viktigheten av individuell oppfølging.

De ønsker ikke at enkeltverk skal forstås som viktigere enn andre, derfor velger kuratoren noen «hovedverk, som på en måte er kanskje de som er mest iøynefallende, som da plasseres mindre synlig enn andre, for ikke å ta for mye oppmerksomhet» (Nathanael, intervju). De er opptatte av at ingen fremheves mer enn andre, samtidig som å kalle noe hovedverk tyder på at det er viktigere eller bedre. Forklaringen er riktignok begrunnet med at det er iøynefallende, ikke viktigere eller bedre. «Også er vi jo flere som jobber sammen, kurator går ikke der og føler ut ifra en autoritet om at jeg vet best. Kuratoren er veldig ydmyk – går og spør meg, fordi det er jeg som har lengst erfaring her, som kjenner folk personlig» (Nathanael, intervju). Selv om kuratoren er ansvarlig for å sette opp verkene er han ikke ansvarlig for den kuratoriske oppstillingen. Ettersom begrepene og ideene som benyttes i utstillingen enten kommer av kunstnerne selv eller fellesskapet. I tillegg til å jobbe som et fellesskap er Nathanael, som Pride Arts leder, et mulig talerør på grunn av sin personlige kjennskap til de ulike kunstnerne. I «skeiv kuratering så er personlig relasjoner avgjørende» (Nathanael, intervju). Riggingsperioden til *Wunderkammer* var intensiv på fire og en halv dag.

Utstillingens formidling: Følelser fremfor akademisk innhold

Wunderkammer slet litt med informasjonsflyten ettersom det ikke er allment kjent at de har brutt ut fra Pride feiringen i juni, som de tidligere var en del av. «Jeg er jo hovedformidler her og da forteller jeg om mine personlige historier» (Nathanael, intervju). De hadde flere skoleklasser på besøk og med sin allsidige posisjon deltok Nathanael også i denne formidlingen. Hovedformidler tyder på at han primært var den som tok omvisningene, eller hovedsakelig stod til ansvar for den helhetlige formidlingen. Innholdsmessig fremmet han at han «Snakker lite om akademiske referanser, referanser til kunsthistorie, kulturhistorie, men det går på det mer intime. Vi prøver å appellere til menneskers følelser» (Nathanael, intervju). Her skiller de seg fra andre kunstinstitusjoner som gjerne lar formidlingen henvende til kontekster som kunsthistorie eller andre lignende referanser i sine utstillinger (Solhjell, 2007,

s.25-26). I stedet fokuserer de på å spille på følelser, som han mener skal være lettere tilgjengelig for publikum å relatere til.

Potensialet til Skeivt kulturår: Krever strukturelle endringer

Om potensialet til Skeivt kulturår uttalte Nathanael at:

Det er ikke over, så jeg har mye håp, og det er uunngåelig at det får konsekvenser på en eller annen måte, men jeg har ikke noe god forutelse i forhold til strukturelle endringer. Jeg tenker at det er et prosjekt som mest av alt har vært å få det unna, og si det at nå var vi legitimerende. Da er vi ferdige med det. Jeg tror at så lenge man ikke ansetter skeive mennesker, med skeive erfaringer, som har en dyp forståelse av skeiv estetikk og kuratering, så vil det ikke bli endring. Det er undersøkt nå, i møte med flere institusjoner, som sier det at når man skal jobbe med mangfold, så klarte man det i et prosjekt, også ble det tilbake til normalen igjen (Nathanael, intervju).

Med dette viste han mismot over utstillingene som benyttet seg av Huus (2022, s.13) sitt skeive museumsperspektiv 1 og 2. Begge perspektivene forholder seg til skeive tematikker uten videre strukturell endring. Institusjonens struktur og makt over å kunne inkludere eller utestenge perspektiver de ønsker i egen samling viser det diskursive apparatets rekkevidde. Han foreslo kvotering som løsning på problemet, men var mistroisk ettersom en slik kvotering har gått treig med kvinner. Nathanael påpekte også at bevilgningen til Skeivt kulturår var for liten og at «De fem millionene gikk nesten uten unntak til aktører som var heteronormative, som ikke hadde noen fot innenfor skeiv bevegelse» (Nathanael, intervju). Selve støtten til Skeivt kulturår beskrives som feilfordelt, hvor heteronormative aktører ble prioritert, fremfor skeive, med personlig innsikt. Samtidig som han fremhevet at han hadde «enormt mye fine opplevelser i møte med institusjonene, som har vært rause, som vil forstå, som vil utvikle seg, men det krever at man går inn og endrer struktur» (Nathanael, intervju). Det var ikke kun en negativ opplevelse av året, men en forventning til at det også måtte innebære strukturelle endringer. Hvilket både kan sees i lys av institusjonenes mål om inkludering i de ulike leddene (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.9) og Huus (2022, s.13) fjerde skeive museumsperspektivet hvor de reproduserte normene og praksisen skal motsettes til fordel for

kritiske utstillinger som utfordrer eller endrer kunstinstitusjonene og de besøkende til å tenke annerledes.

Mathias Skaset

Definisjon av skeiv kunst: Det er opp til kunstneren eller blikket

Skaset definerte skeiv kunst på følgende måte:

Sånn som jeg ser det så er det så kan man kanskje dele det opp i to: at skeiv kunst kan være kunst som er laget av skeive personer, altså folk som identifiserer seg som skeiv på en eller annen måte. Litt den innfallsvinkelen som Pride Art har, der det er opp til kunstneren selv å definere hva som er skeiv kunst, men at det er et skeivt individ, som står for produksjonen av et kunstverk og at det derfor reflekterer en eller annen skeiv virkelighet, eller et skeivt perspektiv (Skaset, intervju).

I første omgang er det en skeiv kunstner som velger å definere kunsten sin som skeiv, hvilket, som han også nevner, er beslektet med Pride Arts praksis. Skaset understreket videre at det ikke nødvendigvis er slik at all kunst skeive mennesker lager er skeiv kunst, «fordi skeiv kunst også handler om at kunsten er laget utenfor et heteronormativt rammeverk» (Skaset, intervju). Dette innebærer skeiv kunst som en normbrytende praksis som bryter med heteronormrammer for kunstproduksjon. Skeiv kunst kan slik utgjøre en antikategori.

Skaset hadde tidligere blitt spurt i forbindelse med en panelsamtale hvorvidt samisk kunst kan beskrives som skeiv, fordi den også er normbrytende på sitt vis. Dette syntes han var et interessant spørsmål, men forble noe han vil overlate til de samiske kunstnerne og eventuelt definere det som skeivt. «Man kan jo si at det er en skeivhet i det å være en minoritet, som representerer et annet perspektiv, og en annen måte å leve på, som bryter med en etablert normalitet» (Skaset, intervju). På den måten åpnet Skaset for at begrepet kunne inneha ulike betydninger, og appellere til alle minoriteter, dersom de selv ønsket å benytte begrepet. Skasets andre definisjon av skeiv kunst dreide seg om blikket som ser gjennom «den skeive lesningen» (Skaset, intervju). Da kategoriseres ikke kunsten nødvendigvis som skeiv, men innehar et skeivt perspektiv som løftes frem. Dette kan komme til uttrykk som en aktivistisk kuratering hvor man «tar noe tradisjonelt og putter det i en skeiv kontekst, og på en måte

skeiver til noe, i en ellers tradisjonell eller kanskje streit struktur» (Skaset, intervju). Utsagnet benytter skeiv som et aktivt verb hvor man gjennom skeive perspektiver forsøker å utfordre institusjonen og de besøkende, som er forenlig med fjerde formen for skeive perspektiver i museet som Huus (2022, s.13) presenterte.

I utstillingen *Det skeive blikket* hadde de begge tilnærmingene til det skeive kunstbegrepet. I *Vol. I* så de på samlingen med et skeivt blikk. «Og da er det jo vårt skeive blikk som kuratorer, som leter og henter frem skeive perspektiver i en tradisjonell kunstsamling» (Skaset, intervju). Her kategoriseres ikke kunsten nødvendigvis som skeiv fordi man i liten grad, med noen unntak, kan si «at det her er et skeivt individ, som lager kunst med utgangspunkt i sin skeive opplevelse» (Skaset, intervju). I de fleste tilfellene var det heller «kunstverk som på en måte har paralleller til skeiv historie eller skeive identiteter, eller inneholder på en måte koder, som forteller noe om skeive liv og virkeligheter» (Skaset, intervju). Med dette unngikk Skaset å bruke samtidige identitetsmarkører på historiske individer og verk (Danbolt, 2009, s.33). For å heller arbeide med motminner eller alternativ kunnskap, som kunne gjøre historisk informasjon som tidligere var utilgjengelig tilgjengelig (Danbolt, 2009, s.31).

Skeiv kunst som tilknyttet normbrytende identiteter, er forenlig med definisjonen av begrepet som kom til uttrykk i *Vol. II*. Der hadde de «invitert inn en gruppe kunstnere som lager kunst med utgangspunkt i sitt eget skeive blikk. Og der er det jo ikke vi som definerer hva det betyr, men der er det kunstnerne selv som definerer hva det vil si å lage skeiv kunst» (Skaset, intervju).

Hvem Skaset mente kunne lage skeiv kunst kom an på hvilken definisjon man utgikk ifra, men dersom det var normbrytende praksis kunne hvem som helst gjøre det. Hvis det derimot var snakk om skeiv i LHBT+ vil det være vanskelig uten personlig, eller støttet innsikt i skeive erfaringer, men Skaset sa at han ikke vil si det er umulig. Samtidig som:

hvis det er en person som ikke identifiserer seg på det skeive spektret i det hele tatt, og ikke er involvert, altså hverken er en alliert eller har hatt noen skeive livsopplevelser, så tenker jeg at det er vanskelig å skulle kalle det for skeiv kunst (Skaset, intervju).

Ikke et problematisk begrep

Skaset syntes ikke det var noe problematisk med det skeive begrepet, men at det var en interessant diskusjon å merke kunstnerskap slik, noe som også har vært debattert rundt eksempelvis kvinnelige kunstnere. Han fremhevet nødvendigheten av disse makeringene «Fordi de perspektivene ofte blir usynlig vis man ikke bruker det ordet eller den tittelen. Så for meg handler det om å gjøre noe synlig» (Skaset, intervju). Dette uttrykker viktigheten av at merkelappen finnes for at materialet blant annet skal være synlig i Kodes samling.

Skeiv er et begrep som er skapt av skeive individer selv. Det er ikke et begrep som for eksempel queer på engelsk, som egentlig er et skjellsords, men som skeive har tatt tilbake og gjenerobra for å gjøre det til noe positivt og ta det tilbake, så er skeiv faktisk skeive selv har valgt for å beskrive seg selv. Det er vårt eget ord (Skaset, intervju).

I denne beskrivelsen av begrepet skeiv gjøres det uavhengig av det engelske og kun tilgjengelig innenfor en norsk kontekst, hvor skeive selv har skapt begrepet uten et negativt opphav. Slik at det i denne sammenhengen blir et selvvalgt paraplybegrep, som skeive føler eierskap til. I denne begrepsforståelsen har ikke de affektive forbindelsene (Danbolt, 2009, s.28) funnet sted for det skeive begrepet.

Videre understreket han at det skeive begrepet «ikke erstatter andre begreper som lesbisk, homofil, bifil, transperson og interseksuell. Det kommer i tillegg som et paraplybegrep når man ønsker å snakke om storfamilien. Så for meg er det et begrep som knytter mange grupper og mennesker sammen» (Skaset, intervju). I den forståelsen handler begrepet om et fellesskap, å kunne samles under en paraply, uten å miste de opprinnelige markørene. Dette er i tråd med den bevisstheten aktivister og kjønnsforskere hadde på 1990-tallet da begrepet ble tatt i bruk for å kunne unngå spesifisitet, fremfor å være en ny form for identitet (Johansen, 2019, s.10-11).

Viktigheten av skeiv kunst for samfunnet: Et viktig redskap i rettighetskampen

Skaset anså den skeive kunsten som viktig ettersom skeive mennesker til alle tider har vært en del av samfunnet og at skeiv kunst «er viktig for å skape samtale og debatt, og progresjon i samfunnet» (Skaset, intervju). Og at skeiv kunst «har vært viktig som et redskap, i den skeive rettighetsbevegelsen, for å drive fremover de endringene man har ønska seg i samfunnet»

(Skaset, intervju). At det kan være en umiddelbar form for aktivisme, som appellerer til følelser og er mer intuitivt enn ord. I skeiv kunst sammenheng vil det kunne benyttes til å «vise opplevelser og virkeligheter som kanskje ellers er skjult» (Skaset, intervju). Skaset trakk fram at «en grunn til at man ikke snakker om streit kunst er at vi lever i en verden som er streit» (Skaset, intervju). Utsagnet viser at skeive som en minoritet må markeres for å kunne være synlig, hvilket ikke er nødvendig for det streite, som med å være normen konstant er synlig. Skeiv kunst fremmes også som nødvendig ettersom det ennå er en ung rettighetskamp, hvilket er i tråd med Danbolts (2009, s.27-28) oppfattelse av nødvendigheten med å jobbe med queer.

Kuratering: En todelt oppstilling

Utgangspunktet var at Vol. II skulle være en kontrast til Vol. I, som baserer seg på en tradisjonell kunstsamling, og er mer historisk fokusert, hvor tradisjonelle medier som maleri, skulptur og grafikk dominerer. Så vi har blant annet vært opptatt av å tenke andre, nyere typer medier (Skaset, intervju).

Utsagnet viser det Røssaak (2018, s.177) beskriver som montasjearbeid. Montasjearbeidet består i at utstillingen, både konseptuelt og visuelt kombinerer begreper og ideer på nye aktuelle måter, som de besøkende skal delta i montasjebehandlingen av. I dette tilfellet innebar montasjearbeidet to forståelser av det skeive begrepet, kombinert med ulike medier, for å gi to kontrasterende publikumsopplevelser. De fokuserte blant annet på å inkludere kvinnelige kunstnere og andre kunstnere med minoritetsbakgrunn. «Så på den måten så er den litt samlingskritisk, ved at den prøver å se litt utenfor de som tradisjonelt er representert i en tradisjonell kunstsamling» (Skaset, intervju). Dette kan forstås som et ønske om å inkludere stemmer som har vært ekskludert i samlingen. Samt å skape et bredere mangfold av kunstnerbakgrunner og verk i utstillingen i tillegg til å kommentere på institusjonens mangel på dette. «Vi har ikke kunnet forandre på samlingen, sånn, som museet jobber med å utvikle. Der er det et fokus på å rette opp, på en måte, den historiske skeivheten, som er i samlingen» (Skaset, intervju). Dette var noe han mente ville ta tid og ikke kunne løses med å kun gå til innkjøp av skeive eller kvinnelige kunstnere i all anskuelig fremtid, for å kompensere. «Fordi samlingen er det den er, men det jeg føler vi viser med utstillingen er jo det potensialet som ligger i å se på en samling på nye måter» (Skaset, intervju). Dette beskrev *Vol. I*, hvor

kuratorene ikke har kunnet endre hva Kode har i samlingen sin, men heller presentert en ny måte å oppleve den på, som inkluderte de som har vært ekskludert i selve materialet, men som kunne avdekkes med dette perspektivet.

Utstillingens formidling: Audioguide og andre involverte

Om utstillingens formidling ble det fremhevet at *Vol. I* hadde en audioguide og at det var opplegg for DKS og andre skoleklasser, ellers var Skaset lite involvert i formidlingen.

Potensialet til Skeivt kulturår: Mangfold og videre verktøy

Potensialet i Skeivt kulturår var at det hadde «satt i gang veldig mange samtaler» (Skaset, intervju) samt å:

skape en større bevissthet rundt det å representere, og inkludere et større mangfold på museene våre og i samfunnet generelt. Og at jeg håper at de institusjonene som har jobba med Skeivt kulturår tar med seg noen verktøy videre som de kan fortsette å jobbe med. Sånn at de kan fortsette å åpne dørene for et mer mangfoldig publikum, for eksempel. Og videre bidra til å speile, ja bidra til å i større grad speile det reelle mangfoldet som finnes i samfunnet (Skaset, intervju).

Skasets håp for virkningen av året kan sees i lys av tendensen mot å forvente at museene skal inneha et bredere mangfold, som er representativt samfunnets reelle mangfold (Bettum, Maliniemi & Walle, 2018, s.7). Skaset påpekte at flere av årets utstillinger var forskningsprosjekter, noe han håpet fortsatte. Han trakk i tillegg frem at det å ønske å jobbe videre med tematikken, som denne masteroppgaven er et eksempel på illustrerer det videre potensialet.

Tommaso Speretta & Ana María Bresciani

Definisjon av skeiv kunst: Motsetter å definere

Først ut av kuratorduoen uttalte Speretta som definisjon på skeiv kunst, i hans tilfelle queer art:

I have not a clear definition for what queer art is, and actually I resist the possibility of defining it. Whatever it might refer to. I am confident in saying that “queer art” should not be “sexualized”. In the sense that it is not attached to a specific sexual orientation of the subject who eventually makes art queer, even though historically it has been perceived in this way. I think that nowadays the concept of what queer means - beyond and beside the art context is much broader and entails more possibilities than before (Speretta, intervju).

Han nektet med dette å gi en klar definisjon av queer kunst, og hevdet samtidig at queer begrepet nå er bredere enn å knyttes til kunstnerens seksuelle orientering. «I do see queer as a form of resistance to certain structures of power, detached from any specific sexual orientation. There is an element of «infinite», of incessant «becoming» which characterizes my understanding of queer» (Speretta, intervju). I denne forståelsen er queer noe man praktiserer og som innehar et normbrytende potensiale. Speretta fremhevet at «We did not make this exhibition with the idea in mind of showing queer art, whatever queer means» (Speretta, intervju). De lagde ikke utstillingen med ideen om queer kunst i tankene, men forholdt seg til den tiden, under AIDS-krisen, hvor terminologien queer først ble tatt i bruk (Getsky, 2016, s.15).

Sperettas definisjon av queer sikter mot en mer praksisorientert retning, som kan sammenlignes med det Huus (2022, 12) beskrev som skeiv i form av et aktivt verb som innebærer en overskridende praksis, som forsøker å endre institusjonen. Dette tyder på skeive perspektiver i den fjerde kategorien til Huus (2022, s.13).

Hans medkurator Bresciani uttalte følgende om å definere skeiv kunst:

I am not for categorizations generally. I think that every time that a category defines a subject this should be contextualized. In our case when we proposed the project, in the context of queer cultural year, it was because there was a history grounded in the

institution. The exhibition *Theme: AIDS* (1993) produced by Henie Onstad Kunstsenter was groundbreaking when it comes to exhibiting the social and political positions of activism and art connected to HIV/AIDS, and how this project was challenging a country like Norway. Moreover the HIV/AIDS epidemic hit the homosexual community really hard, first of all, which highlighted the importance of the 1993 project and its early attempt to show how artists and activists were engaged with the struggle to understand and stop the epidemic (Bresciani, intervju).

Bresciani unngikk å definere, og fremhevet at enhver kategori burde settes i historisk kontekst, slik at skeiv kunst oppleves som irrelevant i henhold til det de har jobbet med, som var forankret i denne tidligere utstillingen til Henie Onstad Kunstsenter. Hun plasserte utstillingen i konteksten av Skeivt kulturår basert på aktivismeaspektet ved denne tidligere utstillingen, og det faktum at mange av de som ble rammet av HIV/AIDS var skeive. Videre forklarte hun:

I think that when it comes to struggle, some categorizations are very important, especially if it concerns identity politics. When it comes to art, I would like to think that some limits could be surpassed. For the understanding, the creation, the mediation of art, and its discussion categories like “queer art” could potentially be avoided (Bresciani, intervju).

Altså er det ikke nødvendigvis queer som kategori hun mente burde overskrides, men queer i henhold til kunsten, ettersom det kunne være begrensende. Bresciani fremhevet derimot viktigheten av queer kategorisering for identitetskamper. Hun ønsket ikke å definere begrepet queer kunst, men endte med å stille motspørsmålet «Do you think that the terminology queer art helps you to understand historicize certain aesthetics?» (Bresciani, intervju). Hvilket i og for seg er et interessant spørsmål – hjelper det meg å kalle noe for skeiv kunst for å forstå og historisere en viss estetikk. Kanskje, om formålet er å formidle skeive identiteter, og ha dette som forståelsesramme. Samtidig er inkluderingen av det skeive eller eventuelt skeiv kunst ikke noe som burde dysses ned i en samling eller presentasjonen av dem, fordi det kan skjule enkelte historier, som Danbolt (2009, s.34) også beskrev.

In the curatorial argument we tried to move forward with this exhibition, we did use the word queer, to allude to a movement towards something which is yet to be or yet to be known. In this sense we acknowledged the potentiality of queer (Speretta, intervju).

Speretta sa på en måte at queer ikke har noen betydning, eller motsetter seg definisjon og at det derfor kan være hva som helst. De verken motsa eller skjulte det skeive ved å være en del av Skeivt kulturår, dette i seg selv blir en form for normalisert inkludering av skeive. I tillegg til at AIDS-krisen gikk hardt utover skeive. Skeiv kultur gjennomsyret hele utstillingen uten at de direkte sa at det var det den var. Dette kan trekkes opp Danbolts alternativ til kategorisering, som han kaller flørting (2009, s.37-38). Utstillingen var ikke definert som queer eller skeiv og brukte ingen av termene direkte, men de som hadde kjennskap til historien kunne oppfatte den som skeiv.

Kuratering: En promiskuøs metodologi

Fremfor å lage en kategori til å definere kunst ønsket de å skape en metodologi å handle etter. En metodologi som hadde promeskiøsitet og kontaminasjon som nøkkelord. «We tried to be promiscuous not only in the way that we put artists together, and how we displayed their works; how we used theory and the *AIDS-archive* has also been very promiscuous» (Speretta, intervju). Metodologi for promiskuøs kuratering er noe Speretta selv har funnet frem til, som var drivende for utstillingen. Slik jeg forstår praksisen betyr det at de ikke prøver å ta i bruk noen ledende kategorier. På den måten kan folk være promiskuøse i at de kan møte og engasjere med verkene på måter de finner passende, uten noen åpenbare skiller eller ledelse. Dette gjenspeiles i at de ikke ønsket tekster, men lagde informasjonshefte folk kunne oppsøke når de ville, om de ville. De unngikk å ha tematiserte seksjoner og kronologi i utstillingen for å ikke påvirke eller lede besøkendes tanker eller følelser om verkene. De hadde ingen krav til at kunstnerne definerte seg som skeive, men at flertallet gjorde det, uten at det var drivende for utstillingen (Speretta & Bresciani, intervju).

Formålet deres med utstillingen skal ha vært å undersøke hva det vil si å lage en utstilling om HIV/AIDS i 2022, og hva arkivene til utstillingen fra 1993 ville kunne trigge i moderne tid. «To open up the historical discourse on HIV/AIDS» (Speretta, intervju). Speretta har gjennom

sin doktorgrad kjennskap til denne historiske diskursen. Han knyttet det også til «Act of resistance» (Speretta, intervju). Selve utstillingen skulle utgjøre:

A space where people could eventually make a metaphorical experience of cruising, an idea that has very much to do with what queer does, to open up to other forms of affiliation, different from those advocated by the heteronormative society in which we live in (Speretta, intervju).

Med andre ord queer som et overskridende verktøy, hvor metaforisk cruising ble den besøkendes rolle i utstillingen.

Utstillingens formidling: I det offentlige rom

We can talk about the fact that the project was mediated through the channels of queer cultural year. But we can surpass that. And we can say that one of the properties of HIV/AIDS in the 80s and 90s is also the use of public space (Bresciani, intervju).

Bresciani beskrev med dette hvordan man under HIV/AIDS-krisen tok i bruk det offentlige rom for å gjennomføre formidling. Visuelle strategier som startet under AIDS-epidemien, hvor det handlet om å være mest mulig synlig, for å protestere for neglisjeringen man ble utsatt for (Getsky, 2016, s.15). Dette gjenopptok de i formidlingen av utstillingen gjennom skjermverket, laget av Elmgreen og Dragset, i det offentlige rom som, med vilje, ikke åpenbart pekte mot utstillingen. Verket inneholdt det konfronterende slagordet, «AIDS is Good Business for Some», som ble sluppet ut i offentligheten for å se hva det gjorde. På samme måte ga de ikke ut informasjon ved verkene, men i katalogen, hvor det stod litt om hver eneste kunster. Slik kunne besøkende selv undersøke, uten at det nødvendigvis fikk påvirke utstillingsopplevelsen.

Bresciani uttalte at hun ikke hadde hatt så mange omvisninger på en utstilling tidligere og at den hadde generert kunnskap som besøkende ikke hadde tilgang til fra før av.

Potensialet til Skeivt kulturår: Et innkjøpt verk og plass

Et umiddelbart utfall av Skeivt kulturår de viste til var innkjøpet av Fin Serck Hanssens verk *Tema: AIDS*, som var et bestillingsverk til utstillingen i 1993. Verket hadde ikke blitt vist i sin helhet siden utstillingen den gang. Innkjøpet var også viktig fordi antallet skeive kunstnere i Henie Onstads samling var mangelfulle, med det fikk skeive kunstnere en fot innenfor, og skeive tematikker kunne kanskje lettere jobbes videre med der.

There are colleagues who might think that celebrating a queer culture year is not always a good idea or project to support, in the sense that there is a form of legitimization and assimilation, which subtend this idea of a queer culture year – a form of institutionalization that the queer communities have always tried to resist. On the contrary, many are those who think that it's a good thing, because it promotes and give a space and visibility hence expression to other and diverse ways of living in society (Speretta, intervju).

Det ligger en dobbelthet i dette, hvor enkelte kan ha vært mistenksomme til året samtidig som det var inkluderende og mangfoldig. Bresciani fremhevet derimot viktigheten av å stille spørsmålet om potensialet til Skeivt kulturår igjen om et år, for så å se hvorvidt det hadde hatt videre virkning.

Hilde Herming

Definisjon av skeiv kunst: Fotografi i Skeivt kulturår

Herming ønsket å dele opp og kontekstualisere begrepet skeiv kunst for å kunne definere det. Hun forholdt seg til en museums kontekst og en fotokontekst.

For meg var det aldri snakk om at jeg skulle lage en kunstutstilling, men en fotoutstilling, fordi det er det nasjonale museet for fotografi. Så jeg tenkte ikke så mye på begrepet skeiv kunst. Jeg tenkte mer på hvordan jeg kunne gå inn i Skeivt kulturår i et fotomuseum og jobbe med i utgangspunktet deres samling (Herming, intervju).

Her skilte hun utstillingen fra både det skeive- og kunst begrepet, ved å fremheve at det var foto og ikke kunst. Det skeive begrepet knyttet til konteksten av Skeivt kulturår, og ikke til skeiv kunst. Premisset for utstillingen lå i Høeg og Berg, «to kvinnelige fotografer som levde på atten - tidlig nittenhundretallet, som man antok var skeive eller romantiske samboere» (Herming, intervju). Utstillingens utgangspunkt baserte seg slik på et ønske, om å ta tilbake Høeg og Berg som historisk skeive og inkludere dem i institusjonens samling og presentasjon av den. Danbolt (2009, s.33-34) anså slike formål som essensielle for lesbian- og gay arkiver. Høeg og Berg forstås med den moderne identitetsmarkøren skeiv eller eventuelt romantiske samboere. I denne utstillingssammenhengen var stikkordene til Herming representasjon og identitet, hvor «Preus er i en særstilling fordi fotografiet har vært brukt i alle år til å representere kjønn, identitet» (Herming, intervju). Samtidig var hun usikker på hva hun skulle lete etter. «Skal jeg lete etter en skeiv fotograf eller et skeivt motiv? Det henger jo også sammen med hvordan ting er samlet og registrert i et museum» (Herming, intervju). Dette tydeliggjør mangelen på representasjon i arkivene når det kommer til skeiv som kategori. Det var vanskelig å vite hvordan man skulle finne relevant materiale til denne sammenhengen, fordi det ikke har blitt markert tydelig eller i det hele tatt blitt tatt vare på (Danbolt, 2009, s.31-32). Hun henviste derimot til Pride Art, som den organisasjonen som primært arbeider med skeiv kunst, og Kode som innlemmet skeive perspektiver. Med utgangspunkt i disse to uttalte hun:

Det er de samme gjenstandene som alltid har vært i samlingen, men som blir plassert i en ny kontekst og med et annet blikk. Så jeg tenkte at det kommer veldig an på kunstneren/fotografen også, hvis vedkommende ønsker å fremstå som en skeiv kunstner som lager skeiv kunst, så er jo det noe som den kunstneren selv bestemmer og definerer. Så kan du også si at det kan også være noe som publikum opplever som skeivt, uten at intensjonen var det (Herming, intervju).

Definisjonen Herming til slutt la frem om skeiv kunst var åpen for at kunstneren selv skulle kunne definere det, men også at publikum kunne oppfatte noe som skeivt uten at det var intensjonelt. Dette gir rom til at det skeive begrepet kan defineres av besøkende og ikke bare kuratoren, formidleren eller kunstneren.

Hun mente at det negative med en merkelapp som skeiv kunst kunne sees på lik linje med å

kategorisere noe som kvinnekunst, feministisk kunst eller samisk kunst. Samtidig som dette kunne være positivt i «såanne typer brytningsfaser, så kan det jo være bra å få synliggjort en type identitet, eller en kunstretning. Inntil den blir på en måte normalisert» (Herming, intervju). Hun fremhevet riktignok at dette også «handler litt om hva man ønsker å fremstå som, og også hva man ønsker å posisjonere seg opp mot. Jeg tenker det skeive i seg selv det handler veldig mye om en sånn type normkritikk» (Herming, intervju). Hun ga mye av definisjonsmakten for skeiv kunst til kunstnerne selv, og åpnet for at det også kan dreie seg om en normkritikk. Forståelsen er i tråd med forskningslitteraturens plassering av skeive perspektiver i museumsinstitusjoner som makt og normkritiske verktøy (Huus, 2022, s.10).

I utstillingsproduksjonen forholdt hun seg ikke til skeiv kunst, men tok utgangspunkt i følgende spørsmål «Skal jeg lete etter skeive fotografer eller hva er skeive fotografi for noe? Hvordan skal jeg lage en skeiv utstilling? Hva er et skeivt museum?» (Herming, intervju). Det å benytte skeive individer i portretter ble «feil og ikke så interessant eller relevant» (Herming, intervju). Mye fordi det kunne bygge opp under en «oss og de andre tankegang» (Herming, intervju). Herming kommenterte på at det heteronormative lå til selve strukturen, som i lys av Rose (2016, s.230-232) kan forstås som kunstinstitusjonen som diskursivt apparat, men også til selve bygningen som styrende institusjonell teknologi (Rose, 2016, s.233-234). Herming ønsket heller å forsøke å bryte opp i disse strukturene. Samarbeidet med Karmaklubb med Tine Semb var derfor avgjørende. De har et pågående prosjekt som heter *Queering the museum*. Samarbeidet ga også Herming tilgang til Sems nettverk, som jobber med slike tematikker til vanlig. Sem var ikke med på selve kurateringen, men foreslo kunstnere hun kjente.

Hvorvidt en som ikke er skeiv kunne lage skeiv kunst sa Herming «Ja, altså hvis det er et mål for en ikke-skeiv-person å lage skeiv kunst så» (Herming, intervju). Som kan være et godt spørsmål. Herming definerer ikke seg selv som skeiv, men hadde et feministisk utgangspunkt. «Jeg er jo ikke skeiv, kan jeg da lage skeiv kunst? Det blir litt sånn rart spørsmål, kanskje, men et skeivt eller et prosjekt med skeive perspektiver, tror jeg jo er mulig, sånn som jeg har jobba» (Herming, intervju). Da spørsmålet derimot var om en som ikke definerte seg som skeiv kunne kuratere en skeiv utstilling svarte hun:

Ja, men jeg tenker at det kan jo være at noen synes at det var feil. Og da må jo nesten de, si det, men jeg vet at jeg var veldig skeptisk til det selv da jeg fikk oppdraget. Det var jo derfor jeg sa at dette vil jeg gjerne gjøre, men jeg må jobbe med noen fra det skeive miljøet som har andre erfaringer og annet nettverk enn meg. Så det var jo derfor jeg tok kontakt med Tine Semb og Karmaklubb, og så har det blitt en veldig fin dialog, og jeg tror noe som har vært fint og fruktbart for begge parter, og ikke minst for Preus museum (Herming, intervju).

Med dette tydeliggjorde hun nødvendigheten av samarbeidet med det skeive miljøet for å kunne kuratere utstillingen, selv med skeive perspektiver, fordi de hadde andre erfaringer og nettverk enn henne, som hun fikk glede av under utstillingen. Til å utføre prosjektet hadde hun en ansettelse på 50% fra september 2021, og åpnet utstillingen i mai 2022.

Kurateringen: Aktivistisk og feministisk

Herming oppfattet «prosessen med å kuratere var litt aktivistisk» (Herming, intervju), med at hun «tok tak i verdiene til Skeivt kulturår» (Herming, intervju). I tillegg til stemmerettsaktivistene Høeg og Berg. Intensjonen var å være «aktivistisk, inkluderende og tilgjengelig» (Herming, intervju) og inkorporere disse verdiene i valgene hun foretok om utvelgelsen av kunstnere. I tillegg til at hun jobbet med «både med døde og levende kunstnere, så det var også et bevisst valg, istedenfor å jobbe i en sånn historisk linje, så valgte jeg å jobbe ut ifra begrepet generasjoner» (Herming, intervju). Kombinasjonen av historiske personer og samtidskunstnere ble sentral for denne utstillingen. I tillegg til Høeg og Berg var Claude Cahun allerede valgt, slik at disse i kombinasjon med samtidskunstnere utgjorde flere generasjoner. «De døde personene som jeg hadde og jobber med, og så fylte jeg på en måte på med levende kunstnere som i og for seg responderte på tematikken, og eller på Marie og Bolette sine glassnegativer» (Herming, intervju). Kombinasjonen med de ulike generasjonene ble gjort for å vise at det å være skeiv, det er ikke noe nytt (Herming, intervju). Dette viser til et ønske om å inkludere skeive i et historisk perspektiv og avdekke tilstedeværelse.

Herming prioriterte også universelt design og senket flere verk for å gjøre dem tilgjengelige for eksempelvis barn og rullestolbrukere. Av aktivisme hadde utstillingen en oppfordring til støtte av transpersoner i Brasil, ved å kjøpe plakater, og en «aktivistisk klistremerke kampanje» (Herming, intervju), med Høegs bilder. Man kan si at det var aktivistisk fordi

Høeg gjennom klistremerket inkluderte og kommenterte på deler av bygget og inkluderingen der.

Kunstneren Paulina Tamara hadde kurs med videregående elever i Horten, hvor de undersøkte «performing the camera og kjønnsidentitet» (Herming, intervju). Herming knyttet dette til skeiv teori om «at kjønn er noe man gjør, altså performe, ikke noe en er. Altså er det en sosial konstruksjon, eller biologisk» (Herming, intervju). Kjønn som konstruksjon ble mest velkjent fra Judith Butler *Gender Trouble*, og kan antas å være hentet derfra. Det var egentlig planlagt at dette skulle være på et eget rom, men Herming syntes det føltes feil. I tråd med at «Skeivt kulturår det er veldig inkluderende, også ble det jo så bra det de lagde» (Herming, intervju). Dette viser også en vilje til å inkludere det lokale ungdomsmiljøet til å delta i å stille ut egne verk og inkluderes som likeverdige til de andre verkene.

Det jeg fant ut etter hvert, som ikke var egentlig noe jeg bestemte meg for, det var jo at det er en - det er en total mangel på erigerte penis i utstillingen. Og det er en sånn beslutning, som var klart med at det bare passa liksom ikke inn i den konteksten (Herming, intervju).

Med dette fremhevet Herming erigerte penis som et kuratorisk fravalg, grunnet at det egentlig handlet om kvinner og «har et feministisk utgangspunkt, som er kobla på det skeive eller det queere» (Herming, intervju). Utstillingen hentet i stor grad inspirasjon fra artikkelen til Brita Brenna (2018, s.67-68) om kjønn på museum, og hvordan arbeid med skeive perspektiver både utvider og rokker ved feministisk museumskritikk og praksis. Det var den eneste av utstillingene i casestudien som hadde et feministisk utgangspunkt, hvor blant annet ellers underrepresenterte lesbiske (Danbolt, 2022, 21:20-21:34) så ut til å prioriteres i presentasjonen.

Utstillingens formidling: Skeiv kopp

Av formidling var det et samarbeid med *Skeiv kopp*, som ble forsøkt forankret lokalt gjennom å finne sted i «den opprinnelige første disken til Leif Preus, som han hadde i den første butikken sin» (Herming, intervju). Gjort til et lite skeivt arkiv. Som med sitt utvalg og

oppfordring til deltagelse gjorde at alle besøkende kunne bestemme hvem de mente skulle inkluderes i det skeive arkivet og få en kopp tilegnet seg. «Og i de skuffene så ligger det jo da beskrivelser av de forskjellige personene som de koppene representerer» (Herming, intervju). Det lille skeive arkivet kan sees som alternative kunnskaper, (Danbolt, 2009, s.31), hvor informasjon både historisk og samtidig, som ikke nødvendigvis har vært like tilgjengelig legges frem for de besøkende ved hjelp interaktiv teknologi.

Potensialet til Skeivt kulturår:

Stort innkjøp og permanent inkorporert, men et plutselig prosjekt

Hermings syn på potensialet til Skeivt kulturår var at det kan ha vært fint «som en ekstra markering å få synliggjort det ganske bredt» (Herming, intervju). I tillegg til at hun gjennom sitt arbeid på Preus tenkte at «alle endringer, i hvert fall institusjoner, må komme innenfra» (Herming, intervju). Samt at hun som gjestekurator fikk gjort noen grep som vil være endret fremover også. Samlingen bidro hun iallfall til endring av, ettersom de «fikk kjøpt inn 47-50 verk, bare til utstillingen, og 17 var nye produksjoner bare til utstillingen» (Herming, intervju). I tillegg til at flere av fotografiene til Høeg og Berg ble utstilt permanent. I likhet med de andre sa hun at det ennå ikke var over og at hun ønsket det ikke ble et blaff, men at hun håpet på «at mye av det som har blitt gjort har skapt en bevissthet, som gjør at man ikke må, nødvendigvis, ha Skeivt kulturår for å vise skeiv kunst» (Herming, intervju). Basert på dette kan man si at innkjøpene til samlingen var en umiddelbar konsekvens av Skeivt kulturår, som allerede der inkluderes institusjonens innhold og historie. I tillegg til å inkludere kjernen for utstillingen, fotografiene til Høeg og Bolette, permanent i museet. Herming fundere på om folk hadde følt på manglende kompetanse eller tid til Skeivt kulturår og at det for mange «kom litt brått på» (Herming, intervju). At flere ønsket å være med, men at det ikke medfulgte penger og at man måtte jobbe på kort tid. Dette kan vise til at prosjektet var plutselig eller dårlig planlagt til å skulle foregå på landsdekkende arenaer.

Kapittel 7

Sammenstilling og diskusjon

I casestudien fant jeg flere ulike innsyn i potensialet til både begrepet skeiv og skeiv kunst, samt måter å anvende dem. I dette kapitlet diskuteres først casestudien, hvor de ulike casene sammenlignes, med utgangspunkt i observasjonsanalysen og intervjuanalysen. Resultatet av disse benyttes videre til å se ytterligere på begrepet skeiv kunst. Videre inngår også diskusjon rundt Skeivt kulturår og refleksjon over eget prosjekt.

En casestudie på skeive

Inspirasjonen fra Rose diskursanalyse II som overordnet gjorde det lettere å velge ut fokusområder for å få et helhetlig bilde av utstillingene, med de involverte verktøyene og hvilke utgangspunkt institusjonene hadde. At casene var forskjellige fremkom allerede med ulikhetene i institusjonenes posisjon og formål, samt kuratorens cv, interessefelt og intensjoner. Eksempelvis har Preus museet, som landets fotomuseum, andre siktemål enn Pride Art. Preus museet, som en arena for foto vil fremme fotokunst, imens Pride Art, som formidler av skeiv kunst på skeive premisser vil prioritere nettopp dette. Samlingen til Vigelandmuseet består av Vigelands kunst, slik at det preger deres perspektiv, til forskjell fra Kode som har et vidt spenn av kunstnere i samlingen fra ulike tidsepoker. Henie Onstad Kunstsenter, ønsker derimot å være en tverrfaglig institusjon med vekt på avantgarde, musikk og foto.

Institusjonens størrelse kan også ha påvirket hva de hadde mulighet til å gjennomføre. Deres økonomiske støtte var avgjørende for hvilke ressurser de benyttet seg av og eventuelt hvor omfattende prosjekter de kunne foreta seg. Som vist i kapittel 4, hvor casene ble introdusert mottok *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* mer enn tre ganger så mye (500 000) i pengestøtte fra Fritt ord som *Parade* (140 000) fikk totalt av Fritt ord og Regjeringen. Imens *Wunderkammer* sammenlagt mottok 425 000 kr fra Fritt ord og Sparebankstiftelsen, og *Over regnbuen* mottok 300 000 kr av Fritt ord. Det totale beløpet som ble gitt av Regjeringen ble også kritisert for å være for lite (Breivik, 2022), samt at svært få og primært etablerte institusjoner fikk innvilget støtte (Voll, 2022). Hvilket er tydelig i denne casestudien ettersom kun en av de undersøkte utstillingene mottok støtte derfra.

Man kan spørre seg hvorvidt variasjonen i måten casene forholdt seg til skeiv og skeiv kunst var positiv, men når man har en så åpen paraply som Skeivt kulturår er det vanskelig å forvente noe annet. Målet for Skeivt kulturår skal ha vært «å synliggjøre skeive liv og skeiv kunst og kultur» (Oslo kommune, u.å.). Dette åpnet for både norske og internasjonale forståelser av det skeive begrepet. Tolkninger knyttet direkte til identitet, eller til å tenke overskridende eller annerledes. Året ga mulighet til å undersøke samlingene på nye måter, og inkludere skeive der både skeiv som identitet, perspektiv og praksis tidligere har vært skjult eller ekskludert. Årets rotfeste i avkriminaliseringen av seksualitet mellom menn har ikke nødvendigvis vært spesielt synlig. En kan derimot argumentere for, som kunstkritiker Andreas Breivik (2022, 40:28-41:33) uttalte, at det er vanskelig å forestille seg hvordan dette ville sett ut. Breivik (2022, 11:20-12:40) fremmet viktigheten av at institusjonene har en utstillingside, som ikke bare baserer seg på kunstnerens seksualitet, for å få til en produktiv utstilling.

Det skeive kunst begrepet er drivkraften til Pride Art, som forholder seg til denne gråsonen mellom aktivisme og kunst, i tillegg til at de befinner seg tett på skeive individer, ved å tilhøre grasrotmiljøet. De kan garantere for at innholdet er laget i regi av skeive og på skeives premisser. Det kan ikke nødvendigvis sies om de andre kunstinstitusjonene, som gjerne har et annet mandat og må nå et bredere publikum. En kan derimot argumentere for at institusjonene burde ta selvkritikk for at de kan oppleves som avskrekkende eller ikke-representative. Bredden i begrepet skeiv kunst kan også gjøre det vanskeligere for utenforstående og forstå hva det innebærer og hvordan de ulike konseptene kan relateres til det. For Pride Art er det hensiktsmessig at kunsten ikke nødvendigvis konstant er skeiv, men at de som sender inn kunst til dem, på en eller annen måte kan være representative for et skeivt uttrykk og identitet, fordi det stilles ut i denne skeive konteksten. På den andre siden har de ikke den samme makten over kunsten og informasjonen som de større institusjonene har, ettersom de ikke har juryering og fordeler ansvaret om formidlingen av enkelt verk til hver enkelt kunstner. De har heller ikke en samling på samme måte som de andre institusjonene, på tross av at de dokumenterer egne utstillinger, med eksempelvis katalogene sine.

Nathanael (intervju) trakk frem at den skeive kunsten innebærer et normbrudd i seg selv, som bryter med normene for hva og hvordan noe kan stilles ut. Både Skaset og Herming var inne på noe lignende. Skaset med skeiv kunst som en antikategori, og Herming anså det skeive

begrepet som et normkritisk verktøy. Dette var også det Danbolt (2009, s.34) så som potensialet med å bruke queer som begrep og perspektiv i møte med arkiver, hvor de er iboende motsetninger. Arkivene som består av kategorier og queer som ønsker å motsette seg kategorisering. Det er nettopp dette Pride Art vil bryte med gjennom det skeive kunst begrepet, hvilket kan beskrives som en overskridende praksis som unnlater seg å defineres. En kan derimot argumentere for at Pride Art også er et diskursivt apparat, som benytter seg av institusjonell teknologi, som hvite nøytrale vegger, sokler og spotlight belysning, hvilket ligner den institusjonelle teknologien flere av de andre utstillingene brukte. Hovedforskjellene er fraværet av bestemt betraktningsretning, jury og deres felleskapsstruktur. Innenfor felleskapet deres får alle stille med egne verk og være ansvarlige for egen formidling, og hvorvidt denne er ekstern eller intern. Pride Art ønsker ikke at noen skal fremheves mer enn andre, men har allikevel enkelte verk som er tydeligere enn andre. Et eksempel på det var verket til Eva Hansen Sjøvold, *uten tittel (Alexander og Alex)*, som ble nevnt i observasjonsanalysen. Det er ikke slik at det nødvendigvis er mer verdt enn de andre, men størrelsen og plasseringen på det gjorde at det tok mye av oppmerksomheten ved første innsyn i Hallen, hvilket også gjorde at det opplevdes som viktig(ere). Ideen om at verk som er mer iøynefallende skjules, slik Nathanael (intervju) beskrev, var ikke tilfellet med dette. Det er derimot umulig å ikke gi noen verk den *beste* plassen i lokalet, slik at enkelte verk vil være synligere enn andre.

At Pride Arts utstillinger er tilgjengelige via følelser og lette og forstå uten akademisk bakgrunn er viktig for dem. Samtidig som dette ikke sier noe om hvorvidt verkene i seg selv er lette å lese internt. At de er frie for akademiske rammer, gjør at de kan leses som man vil, internt eller eksternt, eller forstås ut ifra det kunstneren selv har beskrevet i teksten sin. Samtidig er kanskje ikke det viktigste å *forstå*, men heller å oppleve kunsten, utfordres av den og undre seg over hvordan den og utstillingen skiller seg fra det man opplever ved andre kunstinstitusjoner. Utstillingen var et mangfold av inntrykk som kunne virke overveldende og uvant fordi den ikke fulgte noen av de vanlige strukturene som eksempelvis kronologi eller kategorisering av rom. Dette er også poenget, som tydeliggjør deres normbrytende praksis for hva man kan stille ut og hvordan. Dette er i tråd med samtidens forventning til formidlingen og kunsten som objekter til erfaring, fremfor dannelsen. Hvor formålet er å gi besøkende en meningsfull opplevelse (Mathias & Mørland, 2019, s.79-81 & Myrvol & Mørland, 2019, s.15). Speretta og Bresciani gjorde noe lignende med sin kuratering. I begge utstillingene var

det opp til besøkende selv å velge hvordan og hva de ønsket å engasjere med, uten større føringer. Den promiskuøse kurateringen til Speretta kan, i likhet med *Wunderkammer* beskrives som antinormativ kuratering. Denne tendensen til antinormativ kuratering ble av Kopreitan (2022) beskrevet som gjennomgående i Skeivt kulturår. At den frie bevegeligheten og motsettelsen til tvang, etter hennes syn, preger den neste generasjonen LHBT+ bevegelse. *Over regnbuen* var oppsatt som en kunstlabyrint, men i motsetning til de to andre hadde de romkategoriseringer og veggtekster som strukturerte kunst opplevelsen.

Det skeive blikket var den utstillingen, som på tross av sitt skeive tematiske utgangspunkt, hadde mest tradisjonell bruk av institusjonell teknologi. Eksempelvis kronologi, rominndeling og formidlingens struktur. Dersom man derimot ser til *Parade*, var gangen fri i det ene rommet og strukturert i det andre. Det var også minimalt med styrende informasjon. En vesentlig forskjell er riktignok at Vigelandmuseet primært handler om å formidle livet og virket til en bestemt kunstner, slik at verkene kommer i konteksten av dette. Man kan argumentere mot deres deltagelse i Skeivt kulturår basert på at de tok utgangspunkt i sin egen kunstner, som selv ikke definerte seg som skeiv, og derfor kan sies å ikke passe inn i denne konteksten. På den andre siden kommer dette an på hva man definerer som skeiv. Hatterud og Lillegraven baserte ikke dette på noe som kunne knyttes til identitet. Den kuratoriske metoden de benyttet til å gjennomføre selve utstillingen, *Queer art of failure*, handlet om begrepet queer som antinormativt, ovenfor våre forventninger til Vigelands verker. Riktignok har Vigelandmuseet disse tre salene til disposisjon for å ha temporære utstillinger, dermed kunne de ha invitert inn andre kunstnere med egne prosjekter. En kan derimot argumentere for at formålet deres var å undersøke potensialet i å se den allerede eksisterende samlingen på nye måter.

Parade adresserte skeive individer i veggteksten sin, samtidig som metoden ikke hadde noe med dette å gjøre, hvilket kan ha gjort utstillingen forvirrende. Dette kan riktignok ha vært en måte å inkludere skeive i samlingen og tydeliggjøre kuratorenes egen posisjon som skeive, uten at det nødvendigvis kun var rettet mot individer som identifiserte seg deretter. Breivik uttalte om *Parade* at «Sammenstillingen av håndverksobjektene virker noe tilfeldige og viser en svakhet ved det såkalte «skeive blikket», ettersom dette begrepet er løst og uforpliktende definert» (Breivik, 2022). På den positive siden mente han også at utstillingen fungerte som en begynnelse på museets granskning av egen praksis. Som Breivik beskrev er det ingen klar overordnet definisjon av hva skeiv eller det skeive blikket er, hvilket åpner for at slike forståelser kan kombineres. Med utgangspunkt i det iboende normbruddet som ligger i det å identifisere seg som skeiv overføres det til å bryte normer generelt. Lillegraven

(intervju) påstod riktignok ikke at utstillingen dreide seg om skeive identiteter (ved unntak av Maier og Hansteen), på samme måte som Speretta og Bresciani (intervju) ikke hadde queer i bakhodet da de lagde utstillingen, på tross av at AIDS-krisen rammet mange skeive. Det paradoksale i dette er at det var disse skeive identitetene, eller mer presisert; skeiv i form av seksualitet, som var utgangspunktet for markeringsåret. Det kan derimot argumenteres for at det er noe man har kommet seg forbi, og heller lånt dets iboende potensiale til overskridelse.

Utstillingen *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* gjenopptok AIDS-tematikk med et 2022-perspektiv, samtidig som den trakk linjer tilbake til den aktivistiske utstillingen *Tema: AIDS* i 1993 og hvor revolusjonerende den var på den tiden. På en måte var museet nostalgisk over egne bragder og brakte dem opp igjen for å minne om institusjonens historiske posisjon. De fremhevet riktignok den fortsatte relevansen av å opplyse om emnet, i tillegg til å bidra til forskning på feltet. Mot slutten av kulturåret, i november, utga de en større bok produsert i forbindelse med utstillingen. Dette utvidet potensielt virkingen av utstillingen, ved å tilby ytterligere forskningsbasert kunnskap. Å arbeide med forskning på feltet var også en av målene som ble satt for Skeivt kulturår (Skeivt arkiv, 2021).

Av egne observasjoner opplevdes denne utstillingen som vanskelig å få tak på dersom man ikke kjente til konteksten i full skala. Enten fordi man gjennomlevde den historiske perioden HIV/AIDS var på sitt verste og tok plass i kunsten, eller fordi man eventuelt hadde undersøkt dette på egenhånd. Dette var muligens intensjonelt, ettersom det både var til stede i verkene og utstillingen i sin helhet. Kuratorene mente at de valgte å ha minimalt med formidling for å ikke mate besøkende med formeninger om kunsten. Dette kan ha vært noe problematisk ettersom det var snakk om en spesifikk historisk periode og kontekst, og verkene hadde innhold som var knyttet til å gi en opplevelse av dette. Riktignok var det en katalog man kunne bruke til å lese litt om hver enkelt kunstner, ikke nødvendigvis hvert enkelt verk. Dersom man ikke var medlem, var denne brosjyren noe man måtte kjøpe i tillegg til billetten. Publikum kunne slik få et skille mellom de som hadde forhåndskunnskap, og så utstillingen deretter, de som ikke hadde det og kun møtte den direkte, samt de som ikke hadde forhåndskunnskap, men selv oppsøkte det. Kuratorene var inkluderende ved å utgi informasjonen til de som ønsket det.

Deres ytre formidling, samarbeidet med Clear Channel og kunstnerduoen Elmgreen og Dragseth var landsdekkende og offentlige. Det var i seg selv sterkt å bli overrumplet med «AIDS is Good Business for Some» (2011/2022) i det offentlige rom og muligens få en til å

tenke over emnet, uten at dette nødvendigvis ble knyttet til utstillingen på Henie Onstad Kunstsenter. At dette spilte på de arenaene kunst ble laget under AIDS-krisen, i det offentlige rom, ga også uttrykk for å vektlegge skeiv historie.

Flertallet av kuratorene uttrykket i refleksjonen sin at de fryktet for at året ikke skulle medføre strukturelle endringer. Sett i lys av Huus (2022, s.13) var kuratorene redde for at institusjonene kun jobbet med de 1. og 2. skeive utstillingsperspektivene. Altså utstillinger for marginaliserte, for å inkludere mangfoldet (perspektiv 1), og om marginaliserte, for å formidle kunnskap om marginaliserte grupper eller individer (perspektiv 2). Uten at institusjonene er kritiske til privilegiering og marginalisering (perspektiv 3), eller som utfordrer både institusjonen og de besøkende til å reflektere kritisk (perspektiv 4) over både institusjonen, materialet og hvordan det presenteres.

Dersom alle utstillingene i casestudien sees i lys av modellen til Huus for skeive perspektiver forsøkte nok alle å være mest av type fire. Imidlertid innebærer denne en strukturell endring det ikke er en garanti for at de mestret. *Parade* ga uttrykk for å glidende benytte de skeive perspektivene 1, 2 og 4. Utstillingen handlet om marginaliserte, primært i performancene, samtidig som teksten tydet på at den snakket til skeive direkte, som er forenelig med både det 1. og 2. skeive perspektivet. Utstillingen stilte seg kritisk til høy og lav kultur, det uventede og det uferdige. Den utfordret også publikum til å tenke annerledes om Vigelands kunstnerskap, hvilket kan forstås som det 4. skeive perspektivet. På den andre siden garanterte den ikke strukturelle endringer, som er et av formålene med det 4. skeive perspektivet. Dette er riktignok en fastsatt samling som ikke kan endres i like stor grad som ved andre institusjoner, ettersom den er satt opp etter avtale med en avdød kunstner. Både *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* og *Over regnbuen* utfordret med en mer ustrukturert museumsgange, tilnærmet *Wunderkammer*. *Hvert øyeblikk teller – Følelser av AIDS* hadde også mindre informasjon som kan sees på som en måte å utfordre publikum til å tenke selvstendig om verkene uten å mates med *riktig* kunnskap. Disse fikk også kjøpt inn et kunstverk til samlingen, som kan anses som begynnelsen på en strukturell endring. På den andre siden var det en retrospektiv utstilling som ikke nødvendigvis endrer praksisen i det etablerte museet, men tematiserer og fremviser en marginalisert gruppe – de som ble påvirket av HIV/AIDS epidemien, hvilket er nærmere det 2. skeive perspektivet. *Over regnbuen* rokket ved samlingen og institusjonen ved å infiltrere samlingsutstillingen og bygget generelt, blant annet med klistremerkekampanjen. De adresserte dette direkte i samarbeidet med

Karmaklubb, slik var de nærmere det 4. perspektivet.

Det skeive blikket utfordret publikum på en annen måte, med å benytte egen samling til å formidle skeive perspektiver, kultur og historie. På den måten var utstillingen informativ som det 2. skeive perspektivet, hvor å formidle denne kunnskapen blir formålet. Samtidig forøkte utstillingen å utfordre publikum til å tenke annerledes om verkene som allerede eksisterte i samlingen. Etter mitt syn fikk ingen av dem helt til å være kritiske til samlingen og institusjonenes praksis. Det er en ting å mene dette i et intervju, og at det enkelte steder ble gjort subtilt, noe annet ville vært å adressere det aktivt. *Wunderkammer* er et unntak ettersom Pride Arts formål som organisasjon er å dekke alle de skeive perspektivene. Dette gjelder riktignok primært perspektiv 1 og 2, med utstillinger for og om skeive, i tillegg til å utfordre de andre institusjonene med perspektiv 4.

Det skeive kunstbegrepet

Som det kom frem av analysene lå potensialet til skeiv kunst i begrepet skeiv og hva det tilførte kunsten, enten som tilførende adjektiv til substantivet for å påvirke kunsten som skeiv, eller aktivt verb, skeiv som praksis.

Det var riktignok kun Nathanael med *Wunderkammer* og Skaset med *Vol. II* av *Det skeive blikket* som ville kategorisere kunsten de stilte ut som skeiv kunst. Begge lot det være opp til kunstneren å bedømme om eller hvordan kunsten deres skulle ha denne *merkelappen*. Begge mente riktignok også at skeiv kunst kunne være mye mer, som eksempelvis en antikategori, og at det også derfor var vanskeligere å definere. I sin definisjon av skeiv kunst la Herming til at betrakteren kunne oppfatte verk som skeive uten at det var intensjonelt. Både Lillegraven med *Parde*, Skaset med *Vol. I* og Herming med *Over regnbuen* foretrakk derimot å kalle det de hadde jobbet med skeive perspektiver. Dette begrunnet de med historisk korrekthet og begrensningene begrepet skeiv kunst medfører i forhold til perspektivenes åpenhet. Samtidig la de også ulik betydning i det skeive begrepet og utstillingens anvendelse av det. For Herming handlet det om fotografi og generasjoner, med utgangspunkt i Høeg og Berg. Det var en arena for å formidle skeiv kultur og historie. Lillegraven knyttet det både til identitet i utstillingsteksten og til det uferdige og uventede i materialet, imens Skaset tok utgangspunkt i egen skeiv identitet, erfaringer og forståelse av skeive koder til å finne et skeivt perspektiv til samlingen. Speretta og Bresciani forholdt seg ikke til noen av disse kategoriseringene, men forsøkte heller å bryte med dem gjennom promiskuøs kuratering.

Ideen om å flørte med tanken om skeiv kunst, uten å eksplisitt benevne det har vært gjeldende flere steder. Eksempelvis i alle utstillingene som benyttet skeivt blikk til å se på samlingen, uten å kategorisere enkeltverk eller kunstnere som eksplisitt skeive. Med dette bidro de til nye perspektiver og forskning. Å benytte et skeivt blikk ble av Skaset (intervju) beskrevet som en form for skeiv kunst, hvor det å lese dem slik gjorde dem skeive. Sett i lys av Rose (2016, s.245) forsøkte utstillingene som benyttet det skeive blikket på en måte å bryte med museets tidligere sannheter og benytte det til å skape ny kunnskap gjennom nye perspektiver. Formålet med Skeivt kulturår i seg selv var å «dokumentere, formidle og diskutere skeiv kunst, kultur og historie over hele Norge» (Skeivt arkiv, 2021). I tillegg til at hver enkelt utstilling hadde egne mindre siktemål. For eksempel var formålet til Speretta og Bresciani å skape forståelse for historien til HIV/AIDS-epidemien og hvordan tilstanden til denne er i dag. Kode ville lære bort ulike aspekter ved skeiv identitet, historie og kultur. Preus museet ønsket å informere om Høeg og Berg, samt å plassere dem i en samtidskontekst med andre kunstnere. Vigelandmuseet forsøkte å sette sin ene kunstner inn i ulike sammenhenger for å skape ny forståelse for hans kunstnerskap og skeive relasjoner. Imens Pride Art forholdt seg til sitt generelle mål om å formidle skeiv kunst på skeives premisser.

Ettersom Pride Art forholder seg til skeiv kunst utover konteksten av Skeivt kulturår lå potensialet til begrepet i dette året primært i å gi dem mer synlighet, snarere enn et behov for strukturelle endringer, som de andre institusjonene kan menes å behøve.

Det skeive blikket benyttet et skeivt blikk som en alternativ kuratorisk metode til å se på den allerede eksisterende samlingen på nye måter. I likhet med på Vigelandmuseet har Kode en fastsatt samling kuratorene ikke kunne endre, men heller finne nye perspektiver til. Skaset så det som en kritikk i seg selv at de i *Vol. II* inkluderte det samlingen manglet, både i form av mangfold blant kunstnerne og i kunstens medier. Samtidig ble ikke museets tidligere samlingspraksis eller perspektiver eksplisitt adressert i utstillingen. *Det skeive blikket* oppfordret til eksternt lesning av verkene som tilbød nye skeive perspektiver og innsikt i kultur og liv historisk sett. Tekstene var informative til dette, samtidig var det enkelt av verkene som ikke ble kontekstualisert, men bare var der. *To troll*, udatert av Nikolai Astrup var et eksempel på dette. Det stod ingen informasjon om verket og det så ut til å være plassert i denne avdelingen fordi den lignet verkene om norrøn tid som det var satt i sammenheng med. På den måten ble verkets innhold neglisjert og slik begrenset av kategoriseringen. Flere av verkene mistet sin egenkarakter av å kun leses eksternt innenfor rommets kategori. På en annen side

kan man argumentere for at verkene alltid har hatt internlesning og at de aktualiseres ved å sees i denne nye sammenheng. Perspektivet tilbød en måte å tenke annerledes om samlingens innhold og få en visualisering av skeiv kunst og historie.

Det å se på samlingene med et skeivt blikk forholder seg til formuleringen av Skeivt kulturår som ble gitt av Nasjonalmuseet, Nasjonalbiblioteket og Skeivt arkiv. De ønsket at man benyttet året til å se på «egne arkiver og samlinger med et skeivt blikk for å synliggjøre skeiv kunst og historie» (Breivik, 2022). På mange måter var disse utstillingene som benyttet det skeive blikket bygget på det kuratorene selv anså som skeivt. Med det menes det at de tok utgangspunkt i sin egen skeive identitet, erfaringer og forhold til skeiv kunst, kultur og historie. Det å ta utgangspunkt i eget perspektiv, erfaringer og eventuelt smak kan for øvrig sies om alle kuratorene, ved unntak av Pride Art, ettersom kuratorene ikke bare representerer institusjonen, men også seg selv som enkeltindivider. Med dette perspektivet forstås kuratorens definisjonsmakt sterkere og individuell, men på den andre siden kan man argumentere for at de måtte forholde seg til institusjonen og samarbeidet med denne. På tross av at de, spesielt de frie kuratorene, ikke nødvendigvis hadde det samme innsynet i det diskursive apparatet.

At enkelte av kuratorene ikke ville kategorisere det de stilte ut som skeiv kunst kunne være positivt, ettersom det ikke begrenset materialet til en kategori. Dette kan sees i lys av selve kjerneproblemet med arkivering, slik Danbolt (2009, s.34) beskrev det, hvor det å plassere noe i en kategori kan gjøre at man ikke ser den mangefasetterte helheten. En annen løsning kunne vært bruken av underkategorier, som var selvstendige fra hovedkategoriene. På en annen side, kan skeiv kunst og kunstpraksis forstås et potensielt mangfold av perspektiver, utstillingsmetoder eller praksiser, fremfor å være en spesifikk og fastsatt ting. Ettersom både skeiv og queer motsetter seg kategorisering, eller fungerer som en antikategori vil dette bidra til flere mulige perspektiver. Som det fremkommer i analysene inneholder ordet skeiv i seg selv et større potensiale, og flere ulike utfall. I kombinasjonen skeiv kunst kan det oppleves begrensende dersom det kun knyttes til LHBT+-individer, men som et åpent begrep vil det kunne romme mye. Dette er også i tråd med Getsky (2016, s.15) som mener at queer kommer av LHBT+-politikk, men at det egentlig dreier seg mer en praksis for å rokke ved identiteter og de som utøver kategoriserende makt. Ulempen er at det kan neglisjere LHBT+-kunstneres synlighet, og den plassen Skeivt kulturår på en måte lovet å gi, ettersom den hadde utgangspunkt i nettopp LHBT+-individer.

Det skeive begrepets bredde gjør det tilsynelatende lettere å knytte det til kunst som en overordnet paraply, men flertallet vegret seg for å kalle det de har stilt ut for skeiv kunst, på tross av at det er kunst ustilt i den skeive konteksten av Skeivt kulturår. Flere av dem koblet riktignok samlingene, eller generelt eldre verker opp mot samtiden og på den måten (re)aktualisert dem i henhold til nåtidens definisjon av skeiv. Dette har fungert til å formidle både samtidens uttrykk i tillegg til å være klar over sin fortid, uten å nødvendigvis kategorisere mennesker fra fortiden som skeive.

De fleste av informantene syntes at begrepet skeiv kunst kunne være problematisk, primært på grunn av dets omfang eller at det kunne virke begrensende. For stort fordi det er et åpent, og populært begrep, som kan benyttes uten å forholde seg til opphavet, og begrensende fordi det kan knyttes til seksualitet og/eller identitet, som ikke alle anså som relevant for kunsten. Skaset fremhevet derimot viktigheten av begrepet for synliggjøring, noe både Bresciani og Herming var enige i, men forbeholdt identitetsskaper og brytningsfaser. På en annen side kan det være vanskelig å være synlig i et begrep som omfatter så bredt at det som er innenfor gjøres usynlig ved å miste sine individuelle trekk. En kan også argumentere for at begrepet dreier seg om inkludering av minoriteter, og slik sett synliggjør deres eksistens og eventuelt verk, uten å forholde seg til en spesifikk gruppe.

Ifølge informantene kan kunstnere som ikke er skeive også lage skeiv kunst. Det var derimot noe uenighet rundt hvorvidt en kurator som ikke identifiserte seg som skeiv kunne kuratere en skeiv kunstutstilling, ettersom de ikke har den samme tilhørigheten til kunsten og konteksten de får makt over. Herming identifiserer seg eksempelvis ikke som et skeivt individ, men støttet seg til innsikt fra individer som gjør det og som hadde erfaring med å jobbe med det. Hun var også den eneste som gikk ut ifra et feministisk perspektiv og som prioriterte kvinner, som er en gruppe som gjerne har vært forbigått også i skeive kontekster (Danbolt, 2022, 21:05-21:31).

De utstillingene som benyttet skeivt blikk, lot i stor grad kuratorenes individuelle blikk prege utstillingen. For å kunne gjennomføre en slik undersøkelse av samlingen krever det at man har erfaringer eller kunnskaper man kan benytte til å lese verkene på andre måter. Dersom utstillingen forholder seg til skeiv i en identitetsform kan det til en viss grad forventes at kuratoren skal ha noen slike erfaringer å ta utgangspunkt i for at det som stilles ut skal være representativt. Det var eksempelvis det Skaset og Hatterud gjorde. Herming, som ikke selv

hadde slike erfaringer benyttet seg av ekstern støtte fra Karmaklubb, med blant annet Sem, og hennes nettverk, som innehar disse perspektivene for Herming. At en person som kuraterer ikke selv identifiserer seg som skeiv, er i strid med det Nathanael (intervju) anså som absolutt nødvendig. På en annen side var dette noe Herming var bevisst på og som gjorde at hun utførte utstillingen i dialog og kan slik sees som en *alliert*.

Lillegraven (intervju) nevnte avslutningsvis i intervjuet at museene burde fortsette å jobbe kritisk med samlingene sine, uten at dette nødvendigvis burde artikuleres som skeivt. At det kan være en kritisk fremgangsmåte, som ligner det fjerde skeive perspektivet Huus (2022, s.13) beskriver. Formålet med dette perspektivet er å utfordre institusjonen og publikum, for å rekonstruere deres praksis. Samtidig gir det uttrykk for at praksisen ikke egentlig har noe med det skeive å gjøre, utenom at det foregikk i den konteksten.

Enkelte av intervjuene ga inntrykk av at begrepet skeiv kunst kunne være viktig fordi det samler folk, gir skeive en stemme i samfunnet, som er tilgjengelig på andre måter enn ord. Både Nathanael og Skaset var uenige i forståelsen av skeiv som en oversettelse av queer. At det skeive begrepet på en måte er bedre fordi det er laget av og alltid har tilhørt skeive. Slik sett er begrepet skeiv uten de affektive forbindelsene queer hadde da det ble tatt eierskap til etter å ha hatt et negativt opphav (Danbolt, 2009, s.28). Nathanael (intervju) fremhevet at den skeive kunsten er et våpen, som i tider hvor det skeive var ulovlig var en ren nødvendighet. Bresciani (intervju) forbeholdt dette identitetskamper, og at det i kunsten var en kategori som kunne unngås.

Viktigheten av synliggjøring og rettighetskamp for skeive kunne synes å være uforståelige i debattene som foregikk før årets Pride. Eksempelvis kommentarene som uttrykket en slags metthet over skeiv kunst, etter at det ble vist på flere arenaer (Elton, 2022). Å skille ut og fremheve skeive liv, kunst, kultur og perspektiver kan ennå være nødvendig. I august 2022 viste tall fra politiet en økning i hatkriminalitet mot skeive individer (Elnæs, 2022). Dette tydeliggjør også at det å kunne møtes på trygge steder og føle seg hørt og sett i samfunnet ennå er viktig. Den siste tiden viser tydelig at det går feil vei i flere land, eksempelvis i Ungarn, som i 2021 vedtok en lov som forbyr å *promotere* homofili (Skeie, 2021) og Polen som i 2022 vedtok en «homopropagandalov» (Elnæs, 2022). For at Norge skal gå mest mulig i motsatt retning av dem kan man argumentert for endring av

museumspraksisen, for å nå målet om å gjenspeile mangfoldet i samfunnet. En løsning for inkludering som ble foreslått av Nathanael var kvotering av skeive individer til faste arbeidsplasser i museet. Samtidig var ikke alle kuratorene synkronisert i sitt svar der, Skaset mente at dette ikke var en løsning.

Intervjuene innebar innsyn i kuratorenes tanker om skeiv kunst, kombinert med at observasjonene viste hvordan det kom til uttrykk i praksis. Dette ga bred innsikt til potensialet til begrepet skeiv kunst i Skeivt kulturår. Ikke alle likte hva de andre gjorde, men dersom det ikke finnes en klar definisjon av skeiv eller skeiv kunst er det vanskelig å mene at noen har gjort *feil*. Flere av kuratorene definerte skeiv kunst som noe som var opp til kunstneren å bedømme, eller en normkritikk, imens Speretta og Brasciani ikke ønsket å definere det i det hele tatt. Casestudien fremhevet forskjellen mellom kuratorenes definisjon av begrepet og dermed utgangspunktet for utstillingen. Potensialet til begrepet kunne varierte fra å være viktig for å inkludere skeive hvor de tidligere har vært ekskludert, samt et nytt språk som tilbød synlighet. Samtidig som begrepet skeiv ble oppfattet som begrensende og irrelevant i en kunstsammenheng, hvilket viser begrepet skeiv kunst uten videre potensiale. Flere av kuratorene overførte begrepet skeiv kunst til å dreie seg om et kritisk eller annerledes perspektiv, som kunne tilby nye måter å forstå kunsten på, som også kunne inkludere historier som ikke tidligere hadde blitt fortalt. Slik sett kunne begrepet være normkritisk, eller fremheve at denne kunsten var eller skulle forstås annerledes. utfordringene med begrepet kan være at det blir så bredt til å egentlig bære frem noe, i tillegg til at popularitet kan gjøre at det anvendes så hyppig at det totalt fjernes fra sitt opphav. Skeivt kulturår var en gylden kontekst til å undersøke den skeive kunstens potensiale ettersom kunstinstitusjoner knyttet seg til en kontekst som gjorde at de måtte jobbe annerledes med egen praksis og hente inn kompetanse utenfra. Det skapte også en ramme som gjorde at kuratorene, som var den eksterne ekspertisen, kunne forventes å ha satt seg inn i emnet og ha en formening om det. Skeivt kulturår var ment som et springbrett for å blant annet vise skeiv kunsts potensiale, blant annet ved å oppfordre til granskning av egen praksis og tilby nye perspektiver på samlingene. At de ikke var enige tydeliggjør begrepets potensiale til å fungere som en antikategori, som motsetter seg å defineres, samtidig som det illustrerer et manglende felles grunnlag.

At skeiv kunst fungerer som en antikategori, som motsetter seg å defineres, gjør at det kan virke paradoksalt at informantene ble bedt om å definere skeiv kunst. Nettopp fordi

begrepet er så åpent og at de forholdt seg til det på helt forskjellige måter, i Skeivt kulturår, viser diversiteten i svarene deres potensialet til begrepet, og hva den innebærer på godt og vondt. Samtidig forholdt alle kuratorene seg, direkte eller indirekte, til skeiv som identitet. På tross av at flere av dem understreket at dette ikke var kjernen i utstillingen, viser det at de ikke har fjernet seg fullstendig fra begrepets og årets opphav.

Skeivt kulturår, ikke et avsluttet prosjekt

Emma Damskau, som jobber som koordinator for Skeivt kulturår ved Nasjonalmuseet beskrev Skeivt kulturår som «et startskudd for en langsiktig satsning» (Damskau, i Bakke, 2022).

Damskau uttalte at hun hadde jevnlig kontakt med Nathanael og Martine Næss Johansen fra Pride Art. Dette gjorde hun for å innføre skeive perspektiver i henhold til kuratering, formidling, kunstnere og uttrykk (Bakke, 2022). Damskau hevdet at Skeivt kulturår generelt ikke hadde til hensikt å la museet pynte seg med regnbueflagg over en kort tidsperiode, men at det kunne bidra til å skape varige endringer. Det skal være en pågående prosess som må startes innenfra (Christensen, 2022).

Som det både ble uttalt av Danbolt (2022, 27:55-28:14) i sitt foredrag og Tuva Mossin (2022), i sin kunstkritikk, er det bekymringsverdig at ingen av institusjonene ga fast ansettelse til kuratorene som jobbet med Skeivt kulturår. Dette gjør at året kan stå i fare for å bli et blaff som ikke endrer noen praksiser i sin helhet. Likevel er det ikke sikkert at å kvotere enn skeive vil være riktig eller gi innflytelse. Da kan det være mer relevant å se på verktøyene og opplæringen institusjonene fikk i løpet av Skeivt kulturår. Eksempelvis gjennom de frie kuratorene eller andre plattformer, som Balansekunst. Museene burde kunne se mer kritisk på egen samling. En ting er å komme med et skeivt blikk og se samlingen på en annen måte, men det adresserer ikke direkte eventuelle mangler, eksempelvis at Kodes samling (og dermed *Vol. I*) primært hadde mannlige kunstnere. Riktignok kompenserte de for dette i *Vol. II*, ved å slippe til et større spenn av kunstnere. Imidlertid nevnte de ikke noe direkte kritisk om den tidligere samlingen, utover at Skaset i intervjuet fremhevet at de viste en kontrast.

Samtidig lå ikke midlertidigheten bare på institusjonene ettersom den allerede bekreftedes i konseptet «skeivt kulturår». Det faktum at det dreide seg om ett spesifikt år gjorde at institusjonene primært kunne forholde seg til det dette året. De mindre institusjonene kan synes å følge med det som er drivende i de større institusjonene. Året hadde et politisk formål

med å løfte frem de skeives tilstand i dagens samfunn (Kulturdirektoratet, 2022), samtidig som det markerte og informerte om skeives historie både før og etter opphevelsen av §213 (Skeivt arkiv, 2021). Deltagelse i et slikt midlertidig prosjekt innebærer ikke nødvendigvis et løfte om store permanente endringer, spesielt ikke når flere av institusjonene hevdet at de hadde kort forberedelsestid. Et annet aspekt med midlertidig ansettelse er at de kan ha større mulighet til å være kritiske, ettersom de ikke frykter for å miste en permanent stilling ved museet. Et unntak til disse ansettelsene er *Wunderkammer*. Ettersom kunstfestivalen har blitt et flerårig arrangement, kan den sees på som en langtidsansettelse, av ikke bare et skeivt individ, men en hel skeiv organisasjon. På tross av dette må jeg si meg enig med Danbolt og Mossin.

Skeivt kulturår kan anses som et springbrett for videre endringer i institusjonene og en synliggjøring av skeiv kunst, kultur og historie som gjør at flere vil fortsette å fatte interesse for emnet videre. Et eksempel på at det engasjerer er denne masteroppgaven. Den ble påbegynt under Skeivt kulturår, men ble skrevet utover i 2023. Ikke lenge nok til å se det *endelige* resultatet, men lenge nok til å se at ikke alt stoppet da vi bikket nyåret. Ved begynnelsen av 2023 var det ennå foredrag og pågående initiativ. Pride Arts mye omtalte *Queer Spirit* utstilling fikk blant annet komme til Kulturkirken Jakob i Oslo. Facebook gruppen som informerte om arrangementer til Skeivt kulturår fikk fortsette å eksistere, slik at man lettere kunne få med seg pågående arrangementer. For min egen del har jeg merket meg mer enn hva jeg vanligvis gjør, noe som tyder på at formidlingen har nådd flere enn før.

Skeivt kulturår hadde også noen mer umiddelbare virkninger. Henie Onstad Kunstsenter (u.å.) skriver i sin egen beskrivelse av samlingen at den har mangler som de jobber med å utbedre. På den ene siden kan innkjøpet av verket *Tema: AIDS* bidra til å starte en sånn inkludering. På den andre siden er verket et bestillingsverk til institusjonen og slik sett et innkjøp som dreier seg om institusjonen selv fremfor inkludering av skeive kunstnere eller perspektiver. De rundt 47-50 innkjøpene til Preus museum var slik sett en mer dramatisk umiddelbar endring, som ikke dreide seg om institusjonen, på tross av at ca. 17 av verkene var produsert til den gjeldende utstillingen deres. En kan også argumentere for at muligheten til å produsere verk til en bestemt utstilling stimulerer kunstnernes virksomhet.

Alle informantene sa, på det tidspunktet de ble intervjuet, om potensialet til Skeivt kulturår at året ennå ikke var over, og at de hadde håp. Håp for at det ikke ble et blaff, men at det var vanskelig å vite hva det hadde utrettet før om et til fem år senere. Nathanael var skeptisk til hvorvidt det ga større strukturelle endringer. Riktignok har Pride Art blitt tilegnet en million i støtte, til å etablere et Skeivt kunst- og kultursenter (Engesbak, 2023). Kultursenteret som er planlagt, vil kunne fungere som en strukturell endring. Da den kan utgjøre et safe space og alternativ permanent møteplass, som tar ansvar for skeiv kunst og kultur. Samtidig gir ikke en egen institusjon nødvendigvis noen strukturell forskjell i de større institusjonene. Det kommer litt an på hva man ønsker. Dersom målet er en fri og fast arena med formål å inkludere skeive, vil senteret trolig fungere. Hvis målet derimot er at skeiv kunst og kultur skal inkluderes på flere plan i samfunnet, vil det være behov for flere tiltak. Da må de større institusjonene utvide arbeidet sitt forbi dette året de fikk øremerkede midler til dette formålet. Flere av institusjonene får støtte generelt, som gjør at inkludering utenom kunne vært mulig. Midlene som kom dette året og forventningen til å delta har potensielt sett sparket fart i at institusjonene undersøker egen praksis, og at de har fått flere verktøy til å gjennomføre det.

Under sitatsjekken med både Nathanael og Skaset tydeliggjorde de at skeiv kunst ikke er noe så konkret, som skeive kunstners identitet, selv om det også var en del av det. Den skeive kunsten var et potensiale som kunne oppstå på ulike måter og derfor ikke burde fastlåses til noe konkret. Skaset ga også noe av definisjonsmakten til betrakteren og vedkommens tolkning, samt verket i seg selv. Den skeive kunstens potensiale til overskridelse av kategoriseringer og at det kan oppstå ulikt kan være i tråd med Danbolt (2009, s.34), hvor queer motsetter seg kategoriseringen til arkivet og at det er der i seg selve potensialet ligger. Med dette synet kan potensialet til skeiv kunst i Skeivt kulturår innebære alle utstillingene som ble undersøkt her og de ulike inngangene de ga til skeiv kunst og skeive perspektiver, eller generelt skeiv, som på en eller annen måte brøt med normen.

Refleksjon over eget prosjekt

Det å ta utgangspunkt i kuratorene har blitt støttet av Eilean Hooper-Greenhill, til å undersøke gapet hun definerte mellom de som produserer (i mitt tilfelle kuratorene) og de som konsumerer kunnskap (de besøkende) (Rose, 2016, s.241). På den annen side mener Mieke Bal (1996, i Rose, 2016, s.241) at kuratorene kun er et ledd i en lengre kjede av subjekter, og

derfor ikke verdt å undersøke. Dette gjelder kanskje spesielt for de frie kuratorene, som ikke har det samme eierskapet til institusjonen eller samlingen. De fikk innsikt i løpet av sin periode, men jobbet ikke fullstendig alene og hadde en institusjon og svare til, ved unntak av Pride Art, som svarer til sitt eget fellesskap. Samtidig mener jeg det fremkommer som tydelig i casestudien at kuratorenes perspektiver preget utstillingene og det skeive kunstbegrepet, dermed var de viktige å undersøke. Dersom intervjuene hadde blitt foretatt med andre informanter, som eksempelvis museumsbesøkende, ville dette muligens ha gitt andre resultater og en annen forståelse av hvordan utstillingene ble mottatt og fungerte. På den andre siden ga det å intervju kuratorene innsikt i utstillingens utgangspunkt og intensjoner. Om prosjektet skulle vært utvidet eller jobbet videre med ville det vært interessant å gjøre begge deler for å se intensjon opp mot mottakelsen. Dersom et publikumperspektiv skulle vært benyttet ville det vært mer relevant å intervju flere besøkende eller foreta spørreundersøkelser rundt hva de mente om skeiv kunst, hva som ble vist fram og hvordan det var utstilt, samt hva de så som potensialet i Skeivt kulturår. Det er ikke sikkert at de hadde vært enige med kuratorene i disse spørsmålene.

Noe som kunne vært gjort annerledes hadde vært å benytte færre informanter, for å gå mer i dybden av de ulike utstillingene. Imidlertid har skeiv kunst vært så mangfoldig i løpet av året at det ville vært begrensende for innblikket. På en annen side ble ikke alle bidragene undersøkt her, slik at det ikke er noen garanti for at dette er dekkende. En kan derimot argumentere for at utvelgelsen av utstillingene sikrer denne validiteten. At utstillinger forskjellige steder i landet og av ulik størrelse har illustrert et mangfold av potensielle måter å forholde seg til skeiv kunst i Skeivt kulturår. Dersom jeg eksempelvis kun hadde brukt observasjon ville denne delen vært mer omfattende og gitt innsikt i utstillingen på en friere måte enn med kuratorenes synspunkter. Samtidig ville dette vært mer basert på min opplevelse, fremfor hva som var intensjonelt. Oppgaven fikk større validitet gjennom kombinasjonen av mine eksterne observasjoner og kuratorenes interne perspektiver. Ved å inkludere egne erfaringer var det mulig å vurdere utstillingene selvstendig i tillegg til kuratorenes formål.

Kapittel 8

Det praktisk estetiske: Formidlingsstyrt skeiv kunst

Denne oppgaven fokuserte primært på presentasjonen av kunstsamling og enkeltverk, samt hvordan disse kombineres med nye tanker og ideer, som defineres av kuratoren, og som muligens kan endre kunstens kategorisering, betydning eller innhold. Dette ble også utgangspunktet for det praktisk estetiske arbeidet. Formålet var å illustrere måten kuratorenes institusjonelle teknologi i form av formidling ble styrende for potensialet til skeiv og skeiv kunst i Skeivt kulturår. I det praktisk estetiske verket stilles en tom pappeske ut, for så å la formidlingen symbolsk fylle den med innhold. Formidlingen foregår gjennom en audioguide. Audioguiden representerer kuratorenes styring, og tar innholdsmessig utgangspunkt i informantenes bruk av skeiv kunst, for å illustrere begrepets potensiale. Ettersom mye av mitt teoretiske grunnlag og casene som ble studert i stor grad handlet om arkiver og samlinger fungerer også pappeske som ett potensielt miniatyr arkiv eller samling. En slitt pappeske, kan virke preget, men er samtidig nøytral. En pappeske med en ordinær logo kan i utgangspunktet ha vært eid av hvem som helst og fylt med hva som helst. Dette gjør den til et ideell til å fylles med imaginært innhold. På den måten vil den illustrere de ulike forståelsen av skeiv kunst som ble benyttet i Skeivt kulturår og sette på spissen hvor tomt, men samtidig omfangsrikt begrepet skeiv kunst kunne være.

Kapittel 9

Avslutning og det videre potensialet

Casestudien viste hvordan kuratorene tolket begrepet skeiv kunst, samt hvorvidt eller hvordan de forholdt seg til dette. Underveis og etter å ha jobbet med skeiv kunst i snart et år innser jeg at min første antakelse om skeiv kunst, selve årsaken til at jeg ville undersøke det – at det var u håndgripelig, er poenget med begrepet. Potensialet ligger blant annet i å motsette seg kategoriseringer og se ting på nye måter. Skeiv kunst i den skeive konteksten av Skeivt kulturår kom til uttrykk både som individmarkør, normbrytende praksis, og kritisk perspektiv. Det finnes ikke en fasit for best mulig løsning av dette, men heller ulike måter å forholde seg til det. Ulempen kan være at et så vidt begrep kan utvannes til å ikke lenger ha noen substans, at de ulike forståelsene er så usammenhengende at man heller ikke får noe forhold til det. Kuratorene tillates slik å ta utgangspunkt i sin personlige forståelse av begrepet og benytte dette til å lage en utstilling. På den måten er kuratorene med på å definere det mangfoldige begrepet, som ikke nødvendigvis forholder seg til skeiv som et paraplybegrep for identiteter. På tross av at det var kriminalisering av seksualitet mellom menn, og den underliggende stigmaene dette også ga til kvinner som utgjorde årets utgangspunkt. Potensialet til skeiv kunst i Skeivt kulturår var både et skeivt perspektiv på samlingen, som formidlet skeiv kunst, kultur og historie. Eventuelt bare en måte utfordre besøkende til å tenke annerledes, uten at det nødvendigvis burde vært beskrevet som skeivt. Skeivt kulturår tilbød en plattform til å granske egne samlinger, for å kunne hente frem og aktualisere historiske individer, verk og utstillinger, som eksempelvis *Over regnbuen* og *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS*. Året ga også potensielt mer synlighet til aktører som forholdt seg til dette fra før av, som Pride Art.

Kildeliste

Bakke, R. N. A. (2022, 2. februar). Nasjonalmuseet med et skeivt blikk. *Blikk*.

<https://blikk.no/arkitektur-emma-damskau-frederick-nathanael/nasjonalmuseet-med-et-skeivt-blikk/212938>

Bettum, A., Maliniemi, K. & Walle, M. (2018). *Et inkluderende museum: Kulturelt mangfold i praksis*. Museumsforlaget.

Breivik, A. (2022, 17. januar). Skeive blikk overalt. *Kunstkritikk: Norsk kunstitidsskrift*.

<https://kunstkritikk.no/skeive-blikk-overalt/>

Breivik, A. (2022, 2. desember). I Mossin, T. Kunstkritikk LIVE: Kunsten og det skeive – erfaringer, utfordringer og potensial. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=cYPGI5O5OKE&t=3007s>

Breivik, A. (2022, 9. august). Vigeland som pornograf. *Kunstavisen*.

<https://kunstavisen.no/artikkel/2022/vigeland-som-pornograf>

Brenna, B. (2018). Skeive utstillinger, rette linjer og fullpakkede perspektiver. I Brenna, B. & Hauan A. (red.). *Kjønn på museum*. Museumsforlaget.

Brenna, B. & Hauan A. (red.). *Kjønn på museum*. Museumsforlaget.

Bresciani, A. M. & Reini, K. M. (red.) (2022). *Every Moment Counts: AIDS and its Feelings*. Henie Onstad Kunstsenter.

Bresciani, A. M. & Speretta, T. (2022). The Making of an AIDS Exhibition – Notes on Methodology. I Bresciani, A. M. & Reini, K. M. (red.). *Every Moment Counts: AIDS and its Feelings*. Henie Onstad Kunstsenter.

Christensen, L. (2022, 28. februar). – Det er museenes å formidle historien til alle folk. *Museum: Tidsskrift for kritikk, ideer og debatt*. <https://tidsskriftetmuseum.no/det-er-museenes-ansvar-a-formidle-historien-til-alle-folk/>

Damskau, E. (2022, 2. februar). I Bakke, R. N. A. Nasjonalmuseet med et skeivt blikk. *Blikk*. <https://blikk.no/arkitektur-emma-damskau-frederick-nathanael/nasjonalmuseet-med-et-skeivt-blikk/212938>

Danbolt, M. (2009). Touching History: Archival relations in queer art and theory. I Danbolt, M., Rowley, J. & Wolthers, L. (red.). *Lost and found: Queering the Archive*. Nikolaj, Contemporary Art Center.

Danbolt, M (2022, 2. november). Against Queer Monumentalism: Diary from Queer Cultural Year. I Astrup Fearnley Museet. Symposium Part II: Lilia Parado is a Superstar – What is queer history, readymade? Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=o2yW77wXktw&t=1292s>

Edwardsen, I. (2022, 6. juni). Osloskolen med Pride-paraden. -For seksualisert for barn mener lærer. *NRK*. https://www.nrk.no/norge/osloskolen-med-i-pride-paraden.-_for-seksualisert-for-barn_-mener-laerer.-1.15987353

Elnæs, C. U. (2022, 1. august). Dramatisk økning i hatkriminalitet mot skieive. *Blikk*. <https://blikk.no/hatkrim-hatkriminalitet/dramatisk-okning-i-hatkriminalitet-mot-skieive/222082>

Elnæs, C. U. (2022, 14. januar). Polen vedtar omstridt «homopropagandalov». *Blikk*. https://blikk.no/homopropaganda-polen-skole/polen-vedtar-omstridt-homopropagandalov/212291?fbclid=IwAR2zRnbAY8Jv3Z5InhzZLSYs8kmaLW2-oYrWrwqzrh6i0o_r25RNyaKe7Xc

Elton, L. (2022, 19. juni). Pride overalt på Oslos museer. *Dagsavisen*.

<https://www.dagsavisen.no/kultur/kunst/2022/06/19/pride-over-alt-pa-oslos-museer/>

Engesbak, R. (2023, 9. januar). Skeivt kunst- og kultursenter får en million. *Blikk*.

<https://blikk.no/frederick-nathanael-marius-hofseth-pride-art/skeivt-kunst-og-kultursenter-far-en-million/228523>

Fojuth, M.-T., Jernsletten, J., Koren, E. S. & Walle, T. M. (2022, 24. juni). Skeive blikk på museene. *Norsk museumstidsskrift*. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/mus.8.1.1>

Fritt ord (2022, 22. mars). Omfattende støtte til det skeive kulturåret.

<https://frittord.no/nb/aktuelt/jgjgj>

Getsky, D. J. (2016). *Queer (Dokuments of contemporary art)*. Whitechapel Gallery og MIT Press.

Gjesvik, A. (2018, 20. august). Import av svenske skurker. *Morgenbladet*.

<https://morgenbladet.no/portal/2018/08/import-av-svenske-skurker>

Hatterud, B. (u.å.). Om Bjørn Hatterud, *Talerlisten*. <https://talerlisten.no/profil/bjorn-hatterud/>

Henie Onstad Kunstsenter (u.å.). *Om Henie Onstad*. <https://www.hok.no/besok/om-henie-onstad>

Henie Onstad Kunstsenter (u.å.). *Henie Onstad-samlingen*. <https://www.hok.no/henie-onstad-samlingen>

Henie Onstad Kunstsenter (2022). Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS.

<https://www.hok.no/utstillinger/hvert-oyeblikk-teller>

Henie Onstad Kunstsenter (u.å.). *Sammen om opprettelsen*. <https://www.hok.no/sammen-om-opprettelsen>

Henie Onstad Kunstsenter (2022). Årsrapport for 2021. Sonja Henies og Niels Onstads stiftelse. <https://s3.eu-north-1.amazonaws.com/henie-onstad/%C3%A5rsrapporter/A%CC%8Ar rapport-2021.pdf>

Henie Onstad Kunstsenter (2020). Årsrapport for 2019. Sonja Henies og Niels Onstads stiftelse. https://s3.eu-north-1.amazonaws.com/henie-onstad/%C3%A5rsrapporter/HenieOnstad_%C3%85rsberetning2019.pdf

Herming, H. (u.å.). Hilde Herming. *Linkedin*. <https://no.linkedin.com/in/hilde-herming-858994131>

Hoffengh, S. (2022, 26. august). Derfor blir det ikke vanlig Pride-parade i år. *Dagsavisen*. <https://www.dagsavisen.no/oslo/nyheter/2022/08/26/derfor-blir-det-ikke-vanlig-pride-parade-i-ar/>

Huus, J. M. (2022, 24. juni). Mot en skeivere museologi. *Norsk museumstidsskrift*. <https://www-idunn-no.ezproxy.oslomet.no/doi/full/10.18261/mus.8.1.2?pubCode=journal>

Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (3. utg.). Cappelen Damm AS.

Johansen, H. M. (2019). *Skeive linjer i norsk historie: får norrøn tid til i dag*. Det norske samlaget.

Johansen, S. (2020, 2. juni). Vigelandmuseet: Vigelands leilighet. Vigelandmuseet. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RW2KOfYiJiY>

Kerr, T. (2014). Tommaso Speretta on His New Book 'REBELS REBEL: AIDS, Art, and Activism in New York 1979-1989'. *Lambda Literary*.

<https://lambdaliterary.org/2014/11/tommaso-speretta-on-his-new-book-rebels-rebel-aids-art-and-activism-in-new-york-1979-1989/>

Kode (2022). Det skeive blikket. <https://www.kodebergen.no/hva-skjer/utstillinger/det-skeive-blikket>

Kode (u.å.). Forskning. <https://www.kodebergen.no/om-oss/forskning>

Kode (u.å.). Institusjonens historie. <https://www.kodebergen.no/om-oss/institusjonens-historie>

Kopreitan, T. (2022, 22. februar). Beskytte hvem fra hva? *Kunstavisen*.

<https://kunstavisen.no/artikkel/2022/beskytte-hvem-fra-hva>

KORO (u.å.). Ny kurator i KORO. <https://koro.no/ny-kurator-i-koro/>

Krumsvik, R. J. (2014). *Forskningsdesign og kvalitativ metode: Ei innføring*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Kulturdirektoratet (2021, 17. desember). Nye medlemmer og varamedlemmer i Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/vis-artikkel/-/nye-medlemmer-og-varamedlemmer-til-norsk-kulturrad-2022>

Kulturdirektoratet (2022). Støtteordning: Tilskudd til Skeivt kulturår 2022.

<https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tilskudd-til-skeivt-kulturar-2022>

Kunstkritikk (u.å.). Håkon Lillegraven. *Kunstkritikk: Norsk kunsttidsskrift*.

<https://kunstkritikk.no/skribenter/hakon-lillegraven/>

Li, X. (2021, 11. oktober). – Når skeiv kunst skal vises frem, så skjer det veldig ofte utenfra. *NRK*. <https://www.nrk.no/kultur/-nar-skeiv-kunst-skal-vises-frem-sa-skjer-det-veldig-ofte-utenfra-1.15684717>

Lorentz, R. (2012). *Queer art: A freak theory*. Transcript Verlag

Mathias, N. & Mørland, G. E. (2019). Formidlingens dilemma: Om digitalisering, kulturpolitikk og endret kunstforståelse. I Myrvold, C. B. & Mørland, G. E. (red.) (2019). *Kunstformidling fra verk til betrakter*. Pax forlag A/S.

McCann, H. & Monaghan, W. (2020). *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. Bloomsbury Academic.

Mossin, T. (2022, 24. mai). Sapfo til unnsetning. *Kunstkritikk*. *Kunstkritikk: Norsk kunsttidsskrift*. <https://kunstkritikk.no/sapfo-til-unnsetning/>

Museumsforbundet (2020, 20. mars). Her er museumsforbundets tidligstatestikk for 2019! <https://museumsforbundet.no/nyheter/museumsforbundets-tidligstatistikk-for-2019-er-klar/>

Myrvold, C. B. & Mørland, G. E. (red.) (2019). *Kunstformidling fra verk til betrakter*. Pax forlag A/S.

Nathanael, F. (u.å.). Terapeut Frederick Nathanael. Norsk forening for psykoterapeuter. <https://nfpt.no/terapeuter/terapeut-frederick-nathanael/>

Nathanael, F. (2022). I Pride Art. *Wunderkammer: Den skeive kunstfestivalen 2022*.

Obrist, H. U. (2015). *Ways of Curating*. Penguin books.

Oslo Kommune (u.å.). Skeivt kulturår Oslo. <https://www.oslo.kommune.no/oxlo/om-oxlo/skeivt-kulturar/>

Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Universitetsforlaget.

Preus Museum (u.å.). *Om museet*. <https://www.preusmuseum.no/nor/Utforsk-museet/Om-museet>

Preus museum (2022). Over regnbuen: Skeivt kulturår på Preus museum. <https://preusmuseum.no/over-regnbuen>

Preus museum (2019). Årsrapport 2019. <http://preusmuseum.no/ww16.online4u.no/nor/Utforsk-museet/Om-oss/AArsrapporter/AArsrapport-2019>

Pride Art (u.å.). Kulturrådet støtter Pride Art i Skeivt kulturår. <https://www.prideart.no/2022/01/17/kulturradet-stotter/>

Pride Art. Mot rainbow washing. <https://www.prideart.no/2022/05/04/mot-rainbow-washing/>

Pride Art (u.å.). Om Pride Art. <https://www.prideart.no/historie/>

Pride Art (u.å.). Sparebankstiftelsen støtter! <https://www.prideart.no/2022/03/28/sprebankstiftelsen-stotter/>

Pride Art (2022). Wunderkammer 2022!! <https://www.prideart.no/2022/09/29/wunderkammer-2022-2/>

Pride Art (u.å.). 3-års kontrakt med DOGA. <https://www.prideart.no/2022/01/19/3-ars-kontrakt-med-doga/>

Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An introduction to Reasearching with Visual Matherials* (4. utg.). SAGE Publications Ltd.

Regjeringen (2021). Fem millioner kroner til markering av Skeivt kulturår 2022 i hele landet. <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/fem-millioner-kroner-til-markering-av-skeivt-kulturar-2022/id2890804/>

Røssaak, E. (2018). Kuratorgjennombruddet i Norge: samtid, medier og diskurs. I Hovden, J. F. & Prytz, Ø. (red.). *Kvalitetsforandringer: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/d9565112-274c-49a6-8334-b61d51b5f153>

Sire, J. Ø. (2022, 25. mars). «Det skeive blikket» på Kode: Fare for en holdningskampanje, mener Morten Traavik. *Bymag*. <https://bymag.no/2022/03/det-skeive-blikket-pa-kode-fare-en-holdningskampanje-mener-morten-traavik>

Skaset, M. (2020). I fought Therefore I am: En undersøkelse av Pride Art og skeive perspektiver på Museet. Universitetet i Oslo. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/79266?show=full>

Skaset, M. (u.å.). Mathias Skaset. *Linkedin*. <https://no.linkedin.com/in/mathias-skaset-a890031a9>

Skeie, K. (2021, 15. juni). Ungarn vedtok lov som forbyr «promotering av homofili». *NRK*. <https://www.nrk.no/urix/stor-protest-mot-ny-lov-som-forbyr-publisitet-om-homofili-i-ungarn-1.15537708?fbclid=IwAR0J9THLy-1rKTjmjxBuaetyhgXPbrnBfZ4SDB7Aquzu8qHPPO-F5Ddx7LM>

Skeivt Arkiv (2021, 5. september). Skeivt kulturår 2022. <https://skeivtarkiv.no/skeivt-kulturar-2022>

Solhaug, K. E. & Valø, M. (Programledere) (2021, 14. september). Distriktsprogram– Østlandssendingen. NRK.
<https://radio.nrk.no/serie/distriktsprogramoestlandssendingen/sesong/202110/DKOA01019821#t=1h44m13s>

Solhjell, D. (2007). *Formidler og formidlet: En teori om kunstformidlingens praksis* (2.utg). Universitetsforlaget.

Speretta, T. (2022, 21. mars). If it hurts to love. You better do it anyway. *Cotemporary art Stavanger*. <https://www.contemporaryartstavanger.no/if-it-hurts-to-love-you-better-do-it-anyway/>

Speretta, T. (u.å.). Tommaso Speretta. <https://tommasosperetta.com/>

Tripodianos, M. (red.) (2019). KODE: Kunstmuseer og komponisthjem. Årsrapport for 2019. https://issuu.com/letspixel0/docs/_rbok-2019-issuu?fr=sOWE3YjE2MTM2Njc

Tripodianos, M. (red.) (2021). KODE: Kunstmuseer og komponisthjem. Årsrapport for 2021.

Vigelandmuseet (u.å.). Museet/kontakt. Ansatte. <https://vigeland.museum.no/vigeland-museet/kontakt>

Vigelandmuseet (u.å.). Museet. <https://vigeland.museum.no/vigeland-museet>

Vigelandmuseet (2022). Parade. <https://vigeland.museum.no/utstillinger/parade>

Voll, Ø. (2022, juni). Skeivt kulturår 2022 i Nord-Norge. *Se kunst.*

<https://sekunst.no/Aktuelt/SKEIVT-KULTURAAAR-2022>

Vedlegg 1
Fotodokumentasjon
(Egne foto)

PARADE
– et skeivt blikk på Vigeland

17.06.22 – 18.09.22

Vi som er skeive passer ikke inn i tradisjonelle kategorier eller båser for kjønn og seksualitet. Skeive kan oppleve fordommer og diskriminering, men gjennom å erfare verden på en annen måte blir vi også inspirerte til å gjøre andre livsvalg og utfordre det som blir tatt for gitt.

Ingenting tyder på at det var noe skeivt ved Gustav Vigelands liv eller kunstnerskapet hans. Tvert imot fremstiller en overveldende majoritet av Vigelands kunst relasjoner mellom menn og kvinner, og Vigelandsparken kan oppleves som en slags «hetero-parade». Men Vigelands kunstnerskap består av mye mer.

I samlingen finnes verk, skisser og andre gjenstander som faller utenfor det vi gjerne ser for oss som typisk Vigeland, og som utfordrer vårt felles bilde av ham som kunstner. Disse er i overraskende materialer, har uventet estetikk og spenner mellom det intime og prosessuelle til det absurde og groteske.

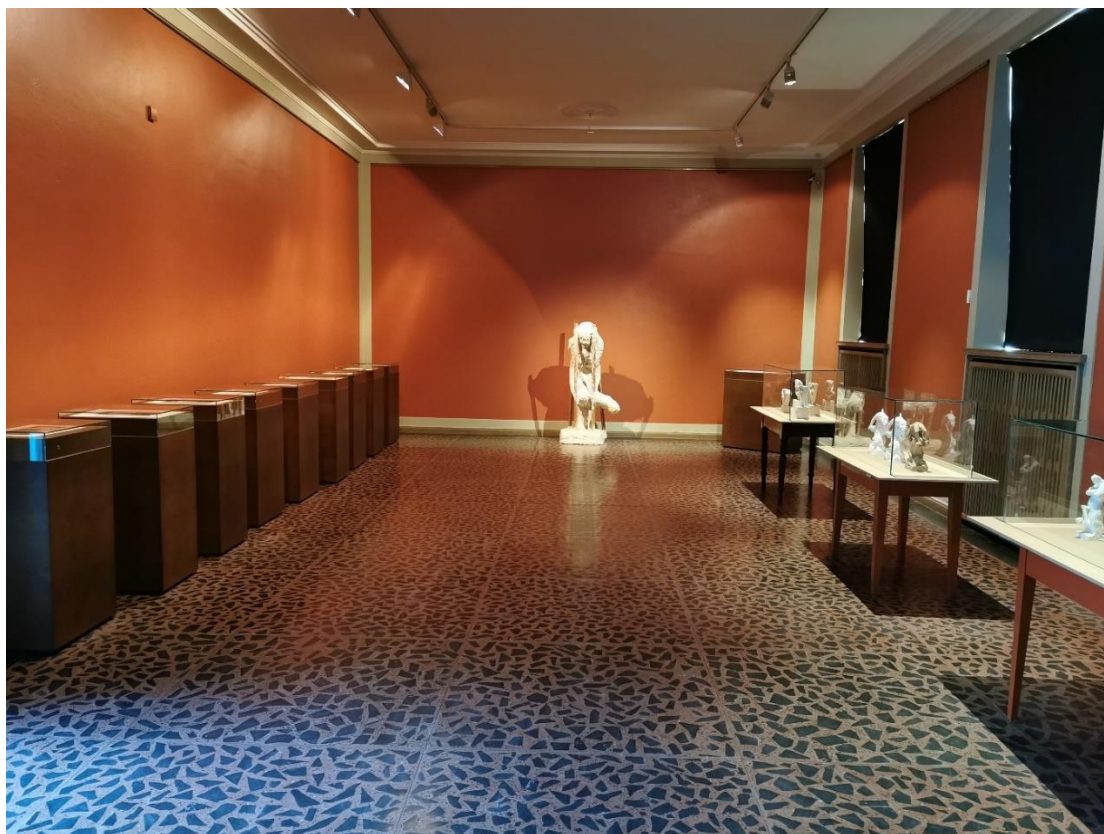
Vi løfter fram materialer og gjenstander fra museets magasiner som ikke har blitt vist for publikum på lang tid – i flere tilfeller er de ikke blitt stilt ut tidligere. I tett samarbeid med museets kunstfaglige stab og konservatorer har vi latt oss inspirere av kjente skeive kuratoriske metoder, kanskje særlig Jack Halberstams «queer art of failure». I denne leter man etter unntak fra reglene, er uredd for å blande «høykultur» med «lavkultur» og bejaer det uferdige, uventede, overraskende og eksperimentelle, til og med det «mislykkede».

Vi håper at våre innfallsvinkler, med blikk for det som faller utenfor normen kan belyse nye sider av Vigelands kunstnerskap og museets samlinger.

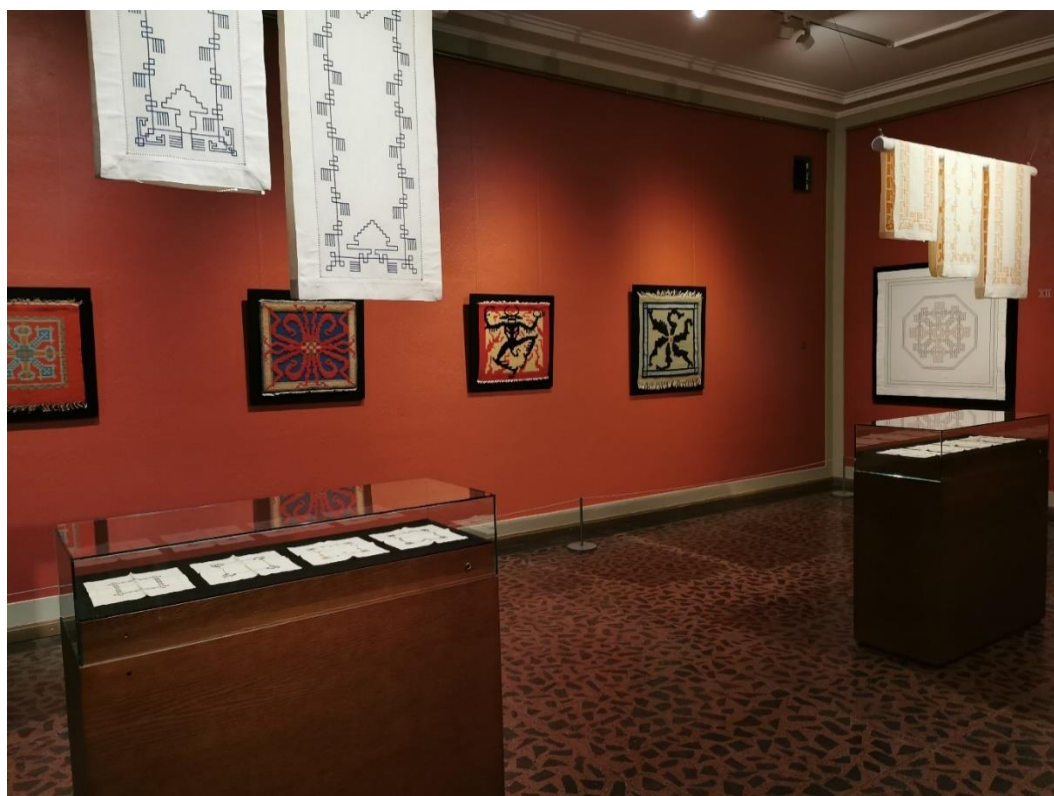
Bjørn Hatterud og Håkon Lillegraven
Kuratorer

Vigelandsmuseets team:
Museumsleder: Jarle Strømodden
Konservatorer: Ingebjørg Mogstad, Siri Refsum, Ana Vrdoljak
Kurator, Vigelandsmuseet: Guri Skuggen
Kurator formidling: Sindre Husebø / Marte Grette
Museumstekniker: Kai Kobi
Drifts- og sikkerhetsansvarlig: Jon T. Trøim Brandsnes

Figur 1: Utstillingsteksten til utstillingen *Parade* på Vigelandsmuseet.



Figur 2: Bilde fra sal 11 i utstillingen *Parade* på Vigelandsmuseet, med støpeformen Ruth Maier stod modell for sentret.



Figur 3: Bilde fra sal 12 i utstillingen *Parade* på Vigelandsmuseet. Vekt på handarbeidet Vigeland designet.



Figur 4: Bilde fra sal 7 i utstillingen *Parade* på Vigelandmuseet, med fragmenter og en bassengkant.



Figur 5: Bilde fra Hallen i utstillingen *Wunderkammer*, i regi av Pride Art. I enden av rommet er *Uten tittel (Alexander og Alex)* av Eva Hansen Sjøvold.

DET SKEIVE BLIKKET

«Skeiv» er det som ikke er «rett» – det som avviker fra tradisjonelle strukturer og normer. I sin essens dreier det seg om bruddet med det vi ser på som «normalt». I dagligtalen kan «skeivt» beskrive alle former for kjønnsuttrykk, identiteter og seksualiteter som ikke følger normen.

Kunsthistorien har etablert dominerende, «rette» fortellinger om hvordan kunsten skal sees og forstås. Det skeive blikket utfordrer disse: Ved å se etter historier som har vært skjult eller under trykt i den tradisjonelle museumsutstillingen, kan det åpne for nye fortolkningsmuligheter og andre sammenhenger å forstå motivene ut fra.

I 2022 er det 50 år siden sex mellom menn ble avkriminalisert i Norge. Dette markerer vi med for første gang å utforske spor av skeive perspektiver, historier og identiteter i museumssamlingen. Dette er verk med historier eller referanser som utfordrer etablerte grenser for kjønn og seksualitet, og for hva som forstås som normalt eller naturlig. Historiene handler om forventninger til feminitet og maskulinitet, om kjønnsidentiteter og om likekjønnet kjærighet og begjær.

Utstillingen tar utgangspunkt i KODEs samling og spenner bredt – med verk, motiver og temaer fra antikken fram til i dag. Utstillingen vil suppleres av en egen samtidsdel som åpner høsten 2022. *Det skeive blikket* vil skape møter mellom fortid og nåtid, mellom konkrete historier og kreative utopier, og utfordre grensene for hvordan kunst kan leses.

Figur 6: Utstillingsteksten til *Det skeive blikket Vol. I* på Kode.

SKEIVE SAMLIV

Soverommet er det mest private rommet i hjemmet. Samtidig er det også det mest politiske rommet.

Religiøse ledere og politiske maktmennesker har gjerne villet regulere folks privatliv. Hvilke kjønn man ligger med, har vært gjenstand for lovregulering og fordømmelse i hundrevis av år.

Fram til 1972 regulerte staten homofiles privatliv gjennom loven som kriminaliserte sex mellom menn. Samtidig ble grove overgrep mot kvinner avfeid som privatsaker. Samliv har slik vært kilde til både undertrykkelse og frigjøringskamper.

Her viser vi verk fra den banebrytende seksualpolitiske utstillingen Samliv, som ble vist i Bergen kunstforening i 1977. Samlivutstillingen må sees i sammenheng med samtidens kvinnebevegelser, diskusjoner rundt homofili, samboerskap, abort og andre kvinnepolitiske kampsaker.

I tillegg inkluderer vi andre verk som på ulike vis tar for seg soverommet og intimitet, knyttet til både nytelse og smerte.

QUEER CLOSENESS

The bedroom is the most private room in a home. But it is also the most political room.

Religious and political leaders have often wanted to control people's private lives. The sex of who you go to bed with has been subject to statutory regulation and condemnation for centuries.

Until 1972, the state regulated gay men's private lives through a law criminalising sex between men. At the same time, serious abuse of women was categorised as a private matter. Relations between private individuals have thus been a source of both oppression and liberation struggles.

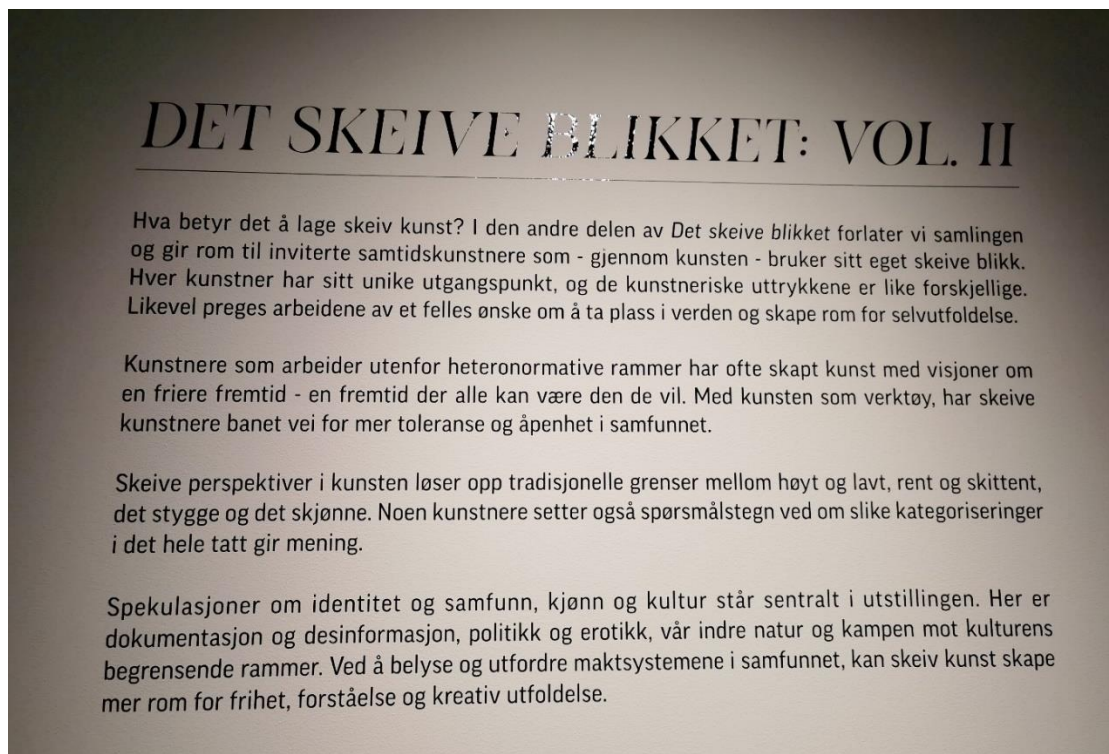
Here, we show works from the ground-breaking sexual politics exhibition Samliv (Living Together) that was shown in Bergen in 1977. The exhibition should be seen in the context of the women's movement, debates about homosexuality, cohabitation, abortion and other women's causes of the time.

We also include other works that address issues relating to both the bedroom and intimacy, pleasure and pain.

Figur 6: Et eksempel på panel/romtekst i utstillingen *Det skeive blikket* på Kode.



Figur 7: Verkene som var utstilt i *Skeive samliv - Odd Nerdrums Par* (1974) kombinert med Trond Kastmanns *Pute og dynetrekk*, fra utstillingen *samliv* (1977).



Figur 8: Utstillingsteksten til *Det skeive blikket Vol. II* på Kode.

Hvert øyeblikk teller - følelser av aids presenterer 60 internasjonale kunstnere og mer enn 200 verk og gjenopptar diskusjonen rundt hiv og aids. Utstillingstittelen er hentet fra Rotimi Fani-Kayodes (1955–1989) serie med fargefoto og presenterer verk fra 1982 og frem til i dag. Flere nye produksjoner er inkludert i utstillingen.

Den viser et omfattende spenn av estetisk forskning, politisk aktivisme og personlige erfaringer. Verkene utforsker hvordan kunstnere har svart på den globale epidemien gjennom temaer som kjærlighet og død, håp og resignasjon, intimitet og kropp, i tillegg til raseri og begjær, spiritualitet, sårbarhet og makt. *Hvert øyeblikk teller* favner en sterk følelse av at det er noe som haster. Kunstverkene er skapt som respons på aids-tragedien og er i seg selv uttrykk for livets poesi og dets mange følelser.

Utstillingen har tatt utgangspunkt i Henie Onstads historikk og utstillingen *Tema: AIDS* (1993). Nesten tretti år senere, er informasjon og kunnskap om sykdommen mer utbredt. Den medisinske behandlingen har forbedret hverdagen til mange personer som lever med hiv og aids. Gjennom håndteringen av dagens pandemi ser vi at det å behandle en sykdom er vel så viktig som å prioritere fokus og ressurser.

I samarbeid med Clear Channel presenterer Henie Onstad et offentlig kunstverk av Elmgreen & Dragset, *AIDS is Good, Business for Some* (2011/2022), på 736 digitale skjermer i Norge 7.-21. februar 2022.

I løpet av utstillingsperioden vil Paul Mahekes performance finne sted den 19. februar, kl 15. Lyra Pramuks konsert holdes den 26. mars, kl 15.

Kuratorer / Curators:
Ana Maria Bresciani, Tommaso Speretta

Utstillingen er Henie Onstads bidrag til Skeivt kulturår 2022 / The exhibition is Henie Onstad's contribution to Queer Culture Year 2022.

Henie Onstad vil takke alle kunstnere, utlånere og sponsorer. Ytterligere takk rettes til ANTI og Groma Architects. / Henie Onstad would like to extend thanks to all artists, lenders, and sponsors. Further thanks are extended to ANTI and Groma Architects.

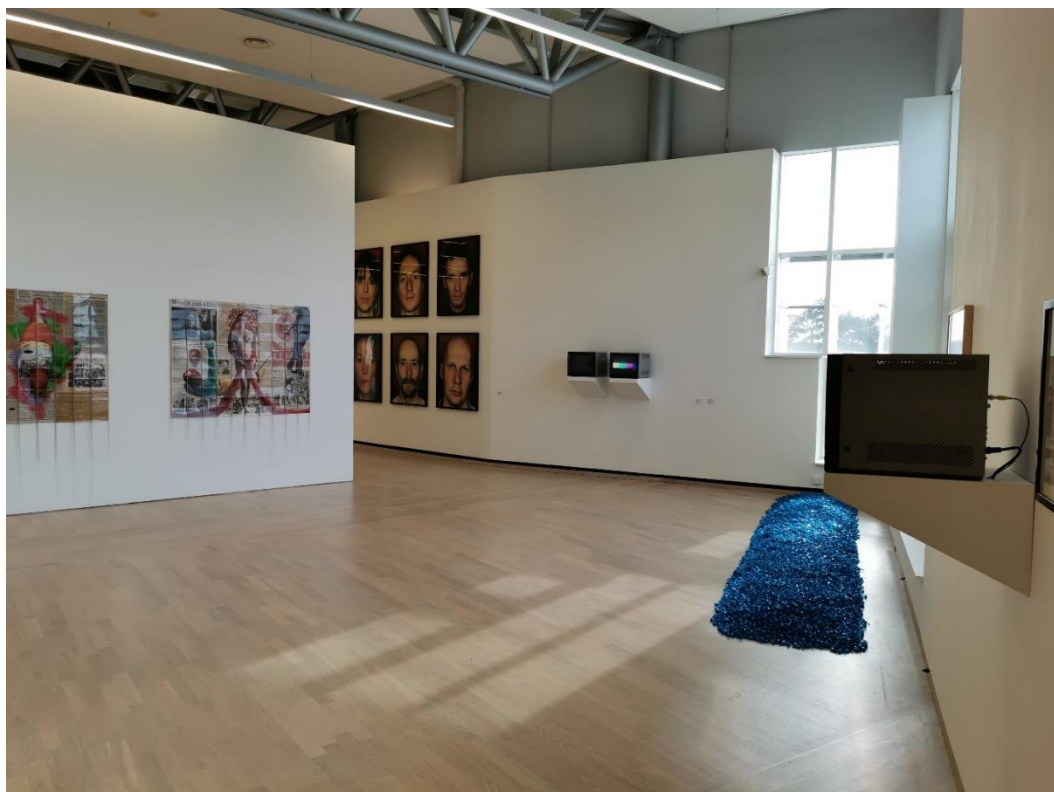


En spilleliste på Spotify er kuratert til utstillingen. / Henie Onstad has curated a playlist to accompany this exhibition.

Figur 9: Utstillingsteksten til *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* på Henie Onstad Kunstsenter.



Figur 10: Mangfold av verk og ustrukturert gange i utstillingen *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS*.



Figur 11: Det innerste rommet i utstillingen *Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS* på Henie Onstad Kunstsenter. Med Felix Gonzalez Torres *Untitled (blue placebo)* på gulvet til høyre.



Figur 12: Et fotografi av Marie Høeg som inngangen til utstillingen *Over regnbuen* fra den permanente samlingsutstillingen på Preus museum.

I salongen med Marie og Bolette

Marie Høeg og Bolette Berg var aktive i kampen for likestilling og kvinners rett til å stemme. Marie inntok en sentral plass både lokalt og nasjonalt, og opprettet *Diskusjonsforeningen* hvor kvinner møttes til politisk debatt. Dette måtte foregå i det skjulte, siden politikk var forbeholdt menn. Det politiske engasjementet knyttet til likestilling er også synlig i de private fotografiene som vises i utstillingen.

I år er det 50 år siden homofili ble avkriminalisert i Norge, og likestillings- og diskrimineringsloven sier at alle skal ha like rettigheter uavhengig av seksuell orientering, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk. Samtidig viser forskning at selv om holdningene i befolkningen og levevilkårene blant skeive er endret i positiv retning, er det fortsatt behov for en systematisk innsats på dette feltet. Og i mange land er det fortsatt kriminelt å være skeiv.

Velkommen inn i salongen hvor du kan bli kjent med skeive aktivister, forbilder og litteratur som du kan fordype deg i.

Figur 13: Utstillingsteksten til *Over regnbuen* på Preus museum.



Figur 14: Et eksempel på rominndeling med qoutes i utstillingen *Over regnbuen* på Preus museum.

Vedlegg 2

Intervjuguide

Av personlig data som må oppbevares vil kuratorenes navn ikke anonymiseres ettersom de er offentlige og med fullt navn som kuratorer. Andre ting som oppbevares kan være informasjon om deres legning – om kuratorene definerer seg selv som skeive.

Jeg tar en master ved OsloMet på linjen Kunst i samfunnet. Det jeg ønsker å forske på er potensialet til skeiv kunst, hva det er, hvordan det arter seg i de ulike institusjonene. Det er spesielt i henhold til det faktum at det er skeivt kulturår i år. På grunn av dette løftes skeiv kunst opp i de større institusjonene, utenfor de vante rammene som eksisterer innenfor Pride art.

Oppgaven baserer seg foreløpig på følgende forskingsspørsmål:

Hvordan kan en undersøkelse av tre utstillinger som omhandler skeiv kunst danne grunnlag for å belyse (potensialet i/til) fenomenet skeiv kunst?

Med dette menes det å utforske potensialet til skeiv kunst i ulike institusjoner i dag, om det er noen forskjeller mellom de ulike institusjonene og hvorvidt det er fremmende eller hemmende for kunsten å kalles for skeiv kunst.

Velkommen og takk for at du stiller til dette intervjuet. Jeg setter stor pris på den innsikt du kan bidra til på potensialet til skeiv kunst. Intervjuet tas opp som lydopptak og transkriberes snarest mulig, forså å slette lydfilen. Intervjuet vil ca. 20 minutter. Er det noe du lurer på før vi begynner?

Jeg tar en master i Kunst i samfunnet ved OsloMet, og dette intervjuet vil være en del av datagrunnlaget til min masteravhandling om skeiv kunst. Fokuset ligger på hvilket potensiale som ligger i fenomenet skeiv kunst og hvordan dette kommer til uttrykk i Skeivt kulturår.

Skisserte spørsmål:

Hvordan vil du definere skeiv kunst?

(Det ligger en mulighet for å diskutere begrepet der – bruker dere andre begreper selv om kunsten – er skeiv et dekkende begrep i denne kunstsammenhengen – er all kunsten skeiv kunst eller er det noen som ikke liker det begrepet, hva kunne det alternativt kalles?)

Hvilken betydning har skeiv kunst for samfunnet?

Finnes det noen ulemper med å bruke begrepet skeiv kunst?

Finnes det noen fordeler med å benytte begrepet skeiv kunst?

Hvordan valgte du ut verk til utstillingen?

-Hadde du noen fastsatte kriterier?

Hvilke verk prioriterte du?

Hvilke verk ekskluderte du?

Til Wunderkammer: I henhold til valg av verk til utstillingen inkluderer dere alle som ønsker å delta – vil du fortelle litt om hvorfor?

Til Wunderkammer: Dere sluttet å la kunstnerne kuratere utstillingene i 2015 – Hvorfor?

Hvilke kuratoriske grep/kuratoriske valg var viktige i utstillingen?

Hvordan er utstillingen formidlet (både i henhold til ytre formidling og i rommet)? / Er formidlingen utført på samme måte som for andre utstillinger ved dette museet?

Hvordan har mottakelsen av utstillingen vært?

Er det mulig for en person som ikke selv definerer seg som skeiv å lage skeiv kunst?

- eller å kuratere en utstilling i henhold til skeivt kulturår? Hvorfor/Hvorfor ikke?

Hvordan vurderer du virkningene av Skeivt kulturår?

Kommer skeiv kunst til å fortsette i museet utover Skeivt kulturår?

Har du noen avsluttende kommentarer?

Vedlegg 3

Samtykkeskjema

Vil du delta i forskningsprosjektet

Skeiv kunst?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke potensialet til skeiv kunst og se hvordan dette arter seg i de ulike institusjonene, i henhold til Skeivt kulturår 2022. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Prosjektet handler om å få innsikt i potensialet til Skeiv kunst i de ulike institusjonene når det nå opptas av flere i forbindelse med Skeivt kulturår.

Den foreløpige problemstillingen er:

Hvordan kan en undersøkelse av fem utstillinger som omhandler skeiv kunst danne grunnlag for å belyse (potensialet i/til) fenomenet skeiv kunst?

Forskningsprosjektet inngår i min masteravhandling.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du mottar denne henvendelsen ettersom du har kuratert en utstilling i forbindelse med Skeivt kulturår. Forespørselen sendes til fem kuratorer i henhold til følgende utstillinger: Det skeive blikket (KODE), PARADE (Vigelandmuseet), Wunderkammer (Pride art), Hvert øyeblikk teller - Følelser av AIDS (Henie Onstad Kunstsenter) og Over regnbuen (Preus museum).

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet innebærer det at du stiller til et semistrukturert ansikt-til-ansikt intervju. Intervjuet tar deg ca. 20 minutter. Spørsmålene som stilles dreier seg om din oppfatning av skeiv kunst, hva det innebærer og eventuelle fordeler eller ulemper ved begrepet, samt informasjon om hvordan du har kuratert utstillingen. Det er et underliggende spørsmål hvorvidt man må være skeiv for å kuratere en skeiv utstilling, derfor vil også et spørsmål om legning forekomme. Jeg vil ta lydopptak av intervjuet, som videre skal transkriberes.

I tillegg til intervjuet vil jeg analysere de gjeldende utstillingene ut ifra egen fotodokumentasjon og se dette i sammenheng med hverandre.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Mine veiledere – Kristin Bergaust og Remi Johansen Hovda vil ha tilgang ved behandlingsansvarlig institusjon.
- Lydfilene fra intervjuet vil lagres på en ekstern harddisk.
- Ettersom du som kurator er offentlig i henhold til gjeldende utstilling vil du ikke anonymiseres i publikasjonen.

Hva skjer med personopplysningene dine når forskningsprosjektet avsluttes?

Prosjektet vil etter planen avsluttes når oppgaven blir godkjent ca. ved begynnelsen av juni 2023. Etter prosjektslutt vil lydopptakene slettes.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OsloMet har Personverntjenester vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Personvernombudet ved OsloMet Ingrid S. Jacobsen kan nåes på personvernombud@oslomet.no.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke opplysninger vi behandler om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene
- å få rettet opplysninger om deg som er feil eller misvisende
- å få slettet personopplysninger om deg
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å vite mer om eller benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Ragnhild Juul eller veiledere Kristin Bergaust og Remi Johansen Hovda ved OsloMet.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Skeiv kunst*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at Ragnhild Juul kan gi opplysninger om meg til prosjektet
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 4
Godkjennelse fra NSD

Vurdering av behandling av personopplysninger

14.09.2022

Referansenummer

614002

Vurderingstype

Standard

Dato

14.09.2022

Prosjektittel

Skeiv kunst

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet – storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig

Kristin Bergaust

Student

Ragnhild Juul

Prosjektperiode

25.08.2022 - 16.06.2023

Kategorier personopplysninger

- Almennelike
- Særlige

Lovlig grunnlag

- Samtykke (Personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a)
- Uttrykkelig samtykke (Personvernforordningen art. 9 nr. 2 bokstav a)

Behandlingen av personopplysningene er lovlig så fremt den gjennomføres som oppgitt i meldeskjemaet. Det lovlige grunnlaget gjelder til 16.06.2023.

[Meldeskjema](#)

Kommentar

OM VURDERINGEN

Personverntjenester har en avtale med institusjonen du forsker eller studerer ved. Denne avtalen innebærer at vi skal gi deg råd slik at behandlingen av personopplysninger i prosjektet ditt er lovlig etter personvernregelverket. Personverntjenester har nå vurdert den planlagte behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at behandlingen er lovlig, hvis den gjennomføres slik den er beskrevet i meldeskjemaet med dialog og vedlegg. VIKTIG

INFORMASJON TIL DEG

Du må lagre, sende og sikre dataene i tråd med retningslinjene til din institusjon. Dette betyr at du må bruke leverandører for spørreskjema, skylagring, videosamtale o.l. som institusjonen din har avtale med. Vi gir generelle råd rundt dette, men det er institusjonens egne retningslinjer for informasjonssikkerhet som gjelder.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige personopplysninger, og særlige kategorier av personopplysninger om seksuelle forhold eller orientering frem til 16.06.2023.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 nr. 11 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse, som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. For alminnelige personopplysninger vil lovlig grunnlag for behandlingen være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 a. Behandlingen av særlige kategorier av personopplysninger er basert på uttrykkelig samtykke fra den registrerte, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 a og art. 9 nr. 2 a.

PERSONVERNPRINSIPPER

Personverntjenester vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen: • om lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen • formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål • dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet • lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet.

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Vi vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13. Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18) og dataportabilitet (art. 20). Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

Personverntjenester legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32). Ved bruk av databehandler (spørreskjemaleleverandør, skylagring eller videosamtale) må behandlingen oppfylle kravene til bruk av databehandler, jf. art 28 og 29. Bruk leverandører som din institusjon har avtale med. For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må prosjektansvarlig følge interne retningslinjer/rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til oss ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilken type endringer det er nødvendig å melde: <https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/melde-endringer-i-meldeskjema> Du må vente på svar fra oss før endringen gjennomføres.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

Vi vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Kontaktperson hos oss: Sturla Herfindal

Lykke til med prosjektet!

