



# **Formidling av kunst og natur: En kritisk diskursanalyse av kunstutstillingen *Sensing Nature from Within* på Moderna Museet i Malmö**

Anna Maria Solum

Kandidatnummer: 41

Master i estetiske fag, studieretning Kunst i samfunnet

Institutt for estetiske fag

Fakultet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitet

2020

## Sammendrag

De senere årene har flere kunstmuseer og kunstinstitusjoner laget temautstillinger som tar utgangspunkt i klimaendringer, økologiske perspektiver og naturforståelse. Noen av disse institusjonene har gitt uttrykk for å ha en samfunnsopplysende hensikt. Med utgangspunkt i en potensiell spenning mellom et kunstmuseum som en samfunnsopplysende institusjon, og de konvensjonene som historisk sett har inngått i kunstmuseers formidling, har jeg foretatt en kritisk diskursanalyse av kunstutstillingen *Sensing Nature from Within* på Moderna Museet i Malmø. Med denne utstillingen har Moderna Museet gitt uttrykk for et ønske om aktivt å bidra til viktige refleksjoner som angår menneskers forhold til naturen. Gjennom å analysere utstillingen i lys av konvensjoner som har kjennetegnet eldre og nyere praksiser i kunstmuseer, drøfter jeg hva utstillingen kan fortelle om potensielle utfordringer og muligheter for kunstmuseer som med en samfunnsopplysende hensikt lager temautstillinger om natursyn og økologi.

Jeg bruker blant annet teori av museumspedagog Eilean Hooper-Greenhill, kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann og sosiolog Dag Solhjell. Denne oppgaven trekker også på kultur- og vitenskapsteoretiker Donna Haraways perspektiv på kunnskapsproduksjon som en form for historiefortelling, og viktigheten av å skape nye fortellinger som kan gi mennesker nye måter å tenke på og forholde seg til sine omgivelser på.

Denne oppgaven konkluderer med at Moderna Museet velger et utstillingsformat og et mulig verdigrunnlag som kan gjøre det utfordrende for et kunstmuseum å skape utadrettede og samfunnsrelevante utstillinger som favner et bredt publikum. Oppgaven påpeker nødvendigheten av å være oppmerksom på publikums ulike behov, og at ikke alle besøkende nødvendigvis besitter den samme kunnskapen. Framfor å tildele kunsten i oppgave å alene formidle økologiske innsikter, kan det være hensiktsmessig å tydeliggjøre potensielle økologiske eller filosofiske premisser en utstilling bygger på. Dette kan skape et rammeverk som styrker publikums møte med kunsten og medvirker til kunnskapsproduksjon.

## Abstract

Historically the art museum has been a place for silent contemplation, where art works function as objects isolated from external contexts. Art museums have also been criticized for conducting a public practice that fails to engage a broader audience. This thesis has been written from an interest in the potential tensions that may arise when an art museum creates an exhibition about nature and ecology with the intention of creating new knowledge or ways of thinking.

I have conducted a critical discourse analysis of the exhibition *Sensing Nature from Within* at Moderna Museet in Malmö. With this exhibition the museum expresses a wish to actively contribute to important reflections regarding our relationship to the living earth and challenge binary divisions. In light of older and newer museum conventions I have conducted an analysis to discuss the potential challenges and possibilities that may arise when an art museum creates an exhibition with the intention of contributing to new insights regarding nature and ecological thinking.

The thesis builds on a theoretical framework offered by, among others, professor of museum studies Eilean Hooper-Greenhill, art historian Dorothea von Hantelmann and sociologist Dag Solhjell. I have also applied cultural theorist Donna Haraway's perspectives on knowledge production as a form of storytelling and the importance of creating new stories that may offer human beings new frames of reference and ways of living with other species.

The analysis suggests that Moderna Museet chooses an exhibition format, and possibly a specific stance on art affected by certain values that may make it difficult for an art museum to create visitor-centred and accessible art exhibitions. Based on the findings I argue that it is necessary to be conscious of the potential needs of a diverse audience, whose prior knowledge of ecological ways of thinking may vary. Rather than relying on the art works themselves to convey the ecological premises of the exhibition, it may be necessary for an art museum to actively engage in communicating reference points that can enhance the visitor's art experience and as such contribute to new ways of thinking.

## **Takk**

Tusen takk til mine to veiledere Kristin Bergaust og Sissel Gunnerød for konstruktive tilbakemeldinger og gode råd gjennom hele året.

Tusen takk til min mor Tove og søster Kristina. Også tusen takk til Julia, Meera og Magnus.

# Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
Bakgrunn for valg av problemfelt.....	1
Tendenser: Kunstmuseer, kunstutstillinger og økologi.....	2
Undersøkelsesfelt og avgrensning .....	4
Problemstilling.....	6
Redegjørelse for begreper i problemstillingen .....	6
Teoretiske perspektiver.....	9
Innledning.....	9
Natursyn: «Etablerte sannheter» og binære inndelinger .....	10
Kunst og institusjon: Konvensjoner i endring.....	11
Forskningsmetode.....	17
Bakgrunn for valg av metode .....	17
Diskursanalyse og diskurs.....	17
Kritisk diskursanalyse .....	18
Diskursanalyse av utstillinger .....	20
Analysens oppbygging.....	21
Nøkkelbegreper.....	26
Analyse .....	29
Introduksjon .....	29
Moderna Museet i Malmø .....	30
Analyse av tekst og diskursiv praksis: utstillingsoppsett, utstillingsplakat og utstillingstekst.....	32
Analyse av tekst og diskursiv praksis: kunstverk og verkstekster .....	49
<i>The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?</i> (2016) av Shimabuku.....	49
<i>Electroacoustic Aspects of Human and Plant</i> (2018-2019) av Christine Ödlund.....	60
<i>Forest Law</i> (2014) av Ursula Biemann og Paulo Tavares.....	74
<i>Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works</i> (2010-2019) av Cecilia Edefalk .....	84
<i>Ziggy and the Starfish</i> (2018) av Anne Duk Hee Jordan .....	98

Seminarer og performance .....	106
Drøfting .....	111
Sosial praksis.....	111
Utfordringer og muligheter .....	118
Avslutning.....	124
Litteraturliste.....	126

# Innledning

## **Bakgrunn for valg av problemfelt**

Flere kunstmuseer og kunstinstitusjoner har de siste årene arrangert utstillinger som tar utgangspunkt i klimaendringene, naturforståelse og økologiske perspektiver. Mange av disse utstillingene beskrives av de formidlende kunstinstitusjonene som arrangert med den hensikt å få publikum til å tenke på nye måter om naturen eller klimaproblematikken. Man kan slik si at enkelte av disse utstillingene er laget med et samfunnsopplysende formål. Det opplysende aspektet handler ikke nødvendigvis om å formidle konkret informasjon knyttet til miljøforandringer og naturen. Enkelte av utstillingene har mer filosofiske innfallsvinkler som angår hvordan vestens naturforståelse er blitt konstruert de siste århundrene, mens andre maner til nye måter å tenke på, og behandle og forholde seg til naturen.

Parallelt med denne pågående tendensen i flere kunstinstitusjoner, har kunstmuseer historisk sett bidratt til å skape en kontekst hvor kunstverk delvis blir isolert fra ytre samfunnskontekster, og verdsatt for sin autonomi. Kunstmuseer, som institusjon, har også møtt kritikk for å være ekskluderende i sitt forhold til publikum, på grunn av manglende evne til å favne et bredt publikum. Forsker i kunst og bærekraft Sacha Kagan (2013, s. 73) mener kunstfeltet har en manglende evne til å påvirke eller berøre utenfor sitt eget felt, noe han mener fører til at et flertall oppfatter kunst som overflødig. Samtidig har mange kunstmuseer de senere tiårene arbeidet for å bli mer inkluderende institusjoner som tilrettelegger for et bredere publikum (McClellan, 2008, s. 156).

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven er nettopp den spenningen mellom kunstmuseet som en potensielt samfunnsopplysende institusjon og de konvensjonene som historisk sett har inngått i kunstmuseenes formidling. Jeg har derfor valgt å utføre en kritisk diskursanalyse av utstillingen *Sensing Nature from Within* (2019-2020) ved Moderna Museet i Malmø. I sin egen omtale av prosjektet, som omfatter en utstilling, to performanser og fire seminarer, uttrykker Moderna Museet (2019a) en kritisk holdning til en rådende kultur, som de skriver har tillatt at flere dyrearter er blitt utryddet. Moderna Museet skriver at de aktivt ønsker å bidra til viktige refleksjoner som angår våre relasjoner i den mer-enn-menneskelige verden

og at prosjektet utfordrer binære inndelinger. Videre uttrykker museet et ønske om å vekke vår sensibilitet, eller følsomhet i forhold til naturen som omgir oss og naturen som utgjør våre indre verdener.<sup>1</sup>

## Tendenser: Kunstmuseer, kunstutstillinger og økologi

For å synliggjøre oppgavens aktualitet, vil jeg innledningsvis gi et overblikk over nyere eksempler på kunstutstillinger som har tatt utgangspunkt i økologi og natur. Utstillingen *Norsk natur* av kunstnerne Toril Johannessen og Tue Greenfort ble fra 17. september 2016 til 15. januar 2017 organisert ved Nasjonalmuseet for samtidskunst. Denne utstillingen handlet om menneskelige forestillinger om naturen og relasjonen mellom natur og sosiale systemer (van der Ley, 2016, s. 5). Utstillingen *Out of This World* ble vist på Trøndelag senter for samtidskunst fra 30. november 2019 til 12. januar 2020. I sin omtale av kunstutstillingen skrev kunstinstitusjonen at den ønsket å åpne for refleksjoner om hvordan natur og menneske kan eksistere sammen i et felles økosystem (Trøndelag senter for samtidskunst, 2019). Fra 15. november til 12. april 2020 ble utstillingen *One Hundred and One Pieces of a Tree* av kunstneren Henrik Håkansson vist ved KODE Bergen. Ifølge museet tematiserte kunstneren forholdet mellom menneske og natur og «selve definisjonen av natur slik den har blitt framkultivert av kunsten og vitenskapen gjennom de siste århundrene» (KODE Bergen, 2019).

I Sverige har det, kanskje i større grad enn i Norge, de siste årene vært mange kunstutstillinger med klimatematikk. I en radioomtale av utstillingene *Sensing Nature from Within* og *The Non-Human Animal* ved Uppsala Konstmuseum, observerer kunstkritiker Mårten Arndtzén at det foregår en slags «klimatrend» i de svenske kunstmuseene (Bakhtiari, 2019). *The Non-Human Animal* ble vist fra 28. september til 24. november 2019, og tok utgangspunkt i forholdet mellom menneske og dyr. Av nyere eksempler i Sverige er også gruppeutstillingen *Träden står ljust gröna: Landskapsmaleri då och nu* ved Bonniers Kunsthall, som ble vist fra 22. januar til 29. mars 2020. Ifølge kunsthallens utstillingstekst tok utstillingen opp spørsmål knyttet til menneskets historiske og samtidige forhold til naturen

---

<sup>1</sup> Museet bruker ordet «sensitivity» som på norsk kan oversettes til følsomhet og mottakelighet for sanseintrykk («Sensibility», u.å.)



(Bonniers Konsthall, 2020). Videre skrev de at malerkunsten har bidratt til en inndeling som separerer mennesket fra natur. Bildmuseet arrangerte utstillingen *Animalisk: Konst över arter och existenser* fra 14. juni til 20. oktober 2019. Bildmuseet (2019) skrev at kunstverkene som ble vist handlet om forholdet mellom menneske og natur, og at disse inviterte publikum til å revurdere menneskets posisjon i verden og menneskets forhold til andre arter.

Andre eksempler i internasjonal sammenheng er utstillingen *Living in the Present Future* ved Bornholms Kunstmuseum (2019) i Danmark, som ble vist mellom 6. oktober 2019 og 5. januar 2020, og *Eco-Visionaries: Confronting a Planet in a State of Emergency*, som ble vist ved kunstinstitusjonen The Royal Academy of Arts (2019) i England, fra 23. november 2019 til 23. februar 2020. Begge disse utstillingene var samarbeidsutstillinger som tidligere hadde blitt vist i andre kunstinstitusjoner i andre land. Fra 2. juni til 16. august 2020 har Helsinki Art Museum utstillingen *Museum of Becoming* på programmet.<sup>2</sup> Ifølge museet vil utstillingen bestå av verk som belyser forholdet mellom mennesker, deres omgivelser og andre dyrearter (Helsinki Art Museum, 2020). Noen av utstillingene, slik som *The Non-Human Animal* og *Eco-Visionaries* henviser til økologisk filosofi eller andre tekster skrevet av miljøaktivister og forskere. De gjør dette ved å henvise til forfatterne og deres arbeider i utstillingstekster, verksomtaler, seminarer og ved å selge disse bøkene i museumsbutikkene (Uppsala Konstmuseum, 2019; The Royal Academy of Arts, 2019).

Disse eksemplene viser at mange kunstinstitusjoner nå velger å ta utgangspunkt i samfunnsaktuelle problemstillinger for å lage kunstutstillinger. Mange av utstillingene oppfordrer publikum til å endre sine tankemønstre om hvordan mennesket forholder seg til sine omgivelser. Felles for mange av disse utstillingene er at de formidler en kritisk holdning til et antroposentrisk aspekt i det moderne menneskets natursyn og verdensforståelse.

---

<sup>2</sup> Utstillingen skulle etter planen vises fra 3. april til 16. august 2020. På grunn av koronaviruset er ny planlagt dato for åpning 2. juni.

## Undersøkelsesfelt og avgrensning

Historisk sett har museer vært delaktige i å skape forestillinger om verden, også det natursynet eller den verdensforståelsen som nå kritiseres. Jeg skriver mer utdypende om hvordan man kan forstå eller tolke dette natursynet i neste kapittel som heter «Teoretiske perspektiver». Samtidig har kunstmuseer vært kjennetegnet av enkelte konvensjoner som kan gjøre det utfordrende å iverksette utadrettede, samfunnsopplysende utstillinger som når et bredt publikum. Jeg tar derfor utgangspunkt i utstillingen *Sensing Nature from Within* (2019-2020) ved Moderna Museet for å undersøke hvilke potensielle utfordringer og muligheter som åpenbarer seg når et kunstmuseum med en samfunnsopplysende hensikt lager en temautstilling om natursyn og økologi.

*Sensing Nature From Within* var en temporær utstilling som fant sted på Moderna Museet i Malmø mellom den 28. september 2019 og 8. mars 2020. Kunstutstillingen bestod av kunstverk av tolv kunstnere/kunstnergrupper. To av disse var performance-verkene *Monstra* av Elisabete Finger og Manuela Eichner, og *The Giant Clam* av Ingela Ihrman, som ble vist to ganger hver, henholdsvis 8. februar og 7. mars. Utstillingsprogrammet omfattet også fire seminarer, med ulike tema relatert til utstillingen og kunstverkene, hvor forskere, kunstnere og politikere holdt foredrag. Ved at museet arrangerte fire seminarer som del av *Sensing Nature from Within* kan man si at prosjektet føyer seg inn i en tendens i flere av dagens kunstformidlende institusjoner som kalles for «the educational turn» (O'Neill & Wilson, 2010), hvor man gjerne arrangerer utstillinger i kombinasjon med andre kunnskapsproduserende evenementer. I tilknytningen til utstillingen ble det også arrangert kunstverksted for barn og ved to anledninger kunstverksted for voksne. I tillegg holder Moderna Museet helgeomvisninger hver lørdag.

I selve gallerirommet ble det vist kunstverk av ti kunstnere/kunstnergrupper. Jeg gir her en oversikt over disse. *The Snow Monkeys of Texas: Do Monkeys Remember Snow Mountains?* (2016) var et videoverk av kunstneren Shimabuku, og tok utgangspunkt i snøaper som er blitt forflyttet fra sitt habitat i Kyoto til Texas. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* (2018-2019) var en installasjon av Christine Ödlund som handlet om kommunikasjon mellom menneske og planter. *Forest Law* (2014) av Ursula Biemann og Paulo Tavares var et

videoverk som tok sitt tematiske utgangspunkt i naturen som et juridisk subjekt. Videre viste Moderna Museet to sorthvite fotografier. Det ene fotografiet, *Maria in an Arch* (1991) av Tuija Lindström, viste en naken kvinne som flyter i et vann. Det andre fotografiet, *Erica* (1987) av Hans Hammarskiöld, viste en liten jente som lukter på en blomst. *Curiosity Cabinets: You, Me, Rock, Mountain: Commodities of the Quantified Universe* (2017-2019) var tittelen på fire glassmontere og to skulpturer av Hanna Ljungh som skulle belyse forholdet mellom menneske og fjell. *EANA* (2018) var et videoverk av Hilde Skancke Pedersen som handlet om urfolks rett til sine egne landområder. *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly and Other Works* (2010-2019) bestod av malerier, skulpturer og fotografier av Cecilia Edefalk. Disse kunstverkene ble av Moderna Museet knyttet til temaer som gudsforståelse, natur og menneskets forhold til naturen. Videoverket *Ziggy and the Starfish* (2018) av Anne Duk Hee Jordan tok utgangspunkt i sjødyrs kreative seksuelle adferd. *O Horizon* (2018) var et videoverk av kunstnerduoen The Otolith Group og handlet om filosofen Rabindranath Tagores økosofiske pedagogikk.

Min undersøkelse har sitt utgangspunkt i selve kunstutstillingen. Jeg bygger på sosiologen Dag Solhjells (2015, s. 216) forståelse av at en utstilling i seg selv også kan betraktes som en form for formidling, og at denne formidlingen har betydning for publikums opplevelse. Jeg undersøker hvordan Moderna Museets tekstlige formidling, kunstverkene, deres plassering, og gallerioppsettet til sammen inngår i å produsere et meningsinnhold. Jeg har også undersøkt en plakat på museumsbygningens fasade, som har et motiv Moderna Museet har brukt i markedsføringen av prosjektet *Sensing Nature from Within*.

Jeg har dermed foretatt en avgrensning. Dette er fordi seminarene ble arrangert fire ganger. Det samme gjelder performancene, som ble vist to ganger på hver sin dag. Da utstillingen fant sted i en tidsperiode på over fem måneder, er det sannsynlig at selve utstillingsrommet, med kunstverk og museets utstillingstekster, vil ha vært en viktig formidlingskanal for besøkende. Selv om jeg ikke foretar en diskursanalyse av seminarene og performancene, gir jeg en kort beskrivelse av disse mot slutten av analysen. Jeg vil også inkludere aspekter ved disse arrangementene når jeg til slutt drøfter funnene fra analysen av utstillingen.

Av hensyn til det omfanget en masteroppgave tillater, har jeg også utført en diskursanalyse som involverer fem av de ti kunstverkene/kunstprosjektene som ble utstilt i gallerirommet.

På et stadium trekker jeg paralleller mellom formidlingen av et av disse kunstprosjektene og ytterligere to kunstverk til i gallerirommet. Slik blir syv av de totalt ti kunstprosjektene i utstillingen behandlet i undersøkelsen. Jeg har gjort et utvalg jeg mener er representativt for hva slags type kunstverk og formidling som finner sted i gallerirommet.

## **Problemstilling**

*Hva kan en kritisk diskursanalyse av formidlingen i utstillingen *Sensing Nature from Within* fortelle om potensielle utfordringer og muligheter for kunstmuseer som med en samfunnsopplysende hensikt lager temautstillinger om natursyn og økologi?*

*Utfordringer* innebærer her hvorvidt institusjonelle konvensjoner kan forhindre kunstmuseer fra å skape inkluderende, samfunnsrelevante utstillinger rettet mot et bredt publikum. Det innebærer videre hvorvidt disse konvensjonene kan skape utfordringer når det gjelder å formidle det økologiske budskapet eller tankesettet flere kunstmuseer nå ønsker å formidle. Med *muligheter* tenker jeg på hvordan museumsformidling av kunst kan styrke publikums opplevelse og forståelse av kunstverkene, og på hvordan kunstmuseer kan benytte seg av kunst for å formidle økologiske budskap. De veiledende spørsmålene blir da: Hvordan bidrar museumsformidlingen i utstillingen *Sensing Nature from Within* til å gi kunsten et meningsinnhold? Hva slags informasjon og hvilke kontekster henviser museet til i den skriftlige formidlingen av utstillingen som helhet og om de enkelte kunstverkene?

## **Redegjørelse for begreper i problemstillingen**

I problemstillingen henviser jeg til natursyn. Med dette mener jeg hvordan mennesker forstår, og har forstått naturen. Hvordan mennesker forstår naturen har også konsekvenser for hvordan de behandler den. I neste kapittel som heter «Teoretiske perspektiver» vil jeg ved hjelp av filosof Sigurd Hverven (2018) gi en kort presentasjon av hvilke historiske premisser natursynet, som mange kunstinstitusjoner nå stiller seg kritiske til, kanskje bygger på.

Når jeg her bruker ordet økologi, omfatter ikke dette bare organismers samspill med naturen. Jeg trekker på filosof og psykoterapeut Felix Guattaris (2019) utvidede forståelse av

økologibegrepet som omfatter naturen, men også menneskets mentale prosesser og sosiale relasjoner. Guattari (2019, s. 27) mener de samme årsakene som har forårsaket det klimatiske forfallet har forårsaket et forfall i menneskesinnet og måten menneskene forholder seg til hverandre på. Han observerer at det moderne mennesket slutter seg til og forstår verden gjennom tankemodeller som ble utviklet og tilpasset til en tid da verden så betraktelig annerledes ut. Guattari observerer at globale, kapitalistiske krefter, massemedia og en homogen virkelighetsforståelse har passivisert mennesker. For å kunne skape et bærekraftig samfunn mener Guattari (2019, s. 18) at det ikke holder med bare politiske manøvrer. På mikronivå må det oppstå endringer i menneskenes sosiale og individuelle praksis, og det må skapes en dynamikk som ansporer mennesket til å stille nye spørsmål og møte de samfunnsendringene og utfordringene det står overfor, uten en forståelsesramme preget av et kapitalistisk og rigid tanke sett (Guattari, 2019, s. 22-23). Når jeg i problemformuleringen henviser til utstillinger om økologi mener jeg altså utstillinger som bygger på temaer knyttet til hvordan menneskers tanke sett og praksis innvirker på naturen, og hvilke konsekvenser dette har for naturen og mennesker.

Problemformuleringen min henviser også til institusjonelle konvensjoner. Dette innebærer de former for sosial praksis som har kjennetegnet kunstmuseer over tid. Et annet ord for konvensjoner kan være diskurs. Oppgaven min bygger på teoretiske og metodologiske prinsipper fra kritisk diskursanalyse, slik metoden representeres av lingvisten Norman Fairclough (1995, 2003, 2006, 2010). Diskurs, som abstrakt substantiv, henviser til verbal og ikke-verbal sosial praksis (Fairclough, 1995, s. 54). Diskurs bidrar til å skape kunnskaper om verden. Gjennom diskurs, uttrykkes *diskurser*, som tellelig substantiv. Diskurser er representasjoner av verden slik de kommer til uttrykk fra et spesifikt ståsted (Fairclough, 2003, s. 124). I neste kapittel, «Teoretiske perspektiver», skriver jeg om eldre og nyere konvensjoner som har kjennetegnet kunstmuseer. Jeg skriver videre om kritisk diskursanalyse og diskurs i kapittelet som heter «Forskningsmetode».

I problemformuleringen er et av de veiledende spørsmålene «Hvordan innvirker museumsformidlingen i utstillingen *Sensing Nature from Within* i å gi kunsten et meningsinnhold?». Med meningsinnhold menes her primært hvordan Moderna Museet i sin tekstlige formidling henviser til kontekster for å skape en referanseramme som kan ha

betydning for hvordan kunsten leses (Solhjell, 2001, s. 25). Jeg skriver primært, fordi jeg også undersøker hvordan plassering og gallerioppsett inngår i denne referanserammen.

# Teoretiske perspektiver

## Innledning

Jeg vil i dette kapitlet gi en kort introduksjon til hvordan man kan forstå bakgrunnen til enkelte kontekster Moderna Museet (2019a), i sin omtale av *Sensing Nature from Within*, stiller seg kritisk til. Videre gir jeg et overblikk over konvensjoner som har kjennetegnet kunstmuseers praksis. Gjennom dette overblikket introduserer jeg et teoretisk grunnlag jeg anvender meg av gjennom oppgaven. I løpet av analysen bygger jeg også på vitenskapsteoretiker Donna Haraway (1989, 1991, 1994, 1997, 2016) sitt forfatterskap. Haraway tilbyr et rammeverk som Moderna Museet knytter seg opp mot, ved at de under utstillingen har henvist til to av hennes bøker sammen med annen litteratur som omhandler miljø og natur i resepsjonen. Videre tilbyr Haraway et perspektiv på kunnskapsproduksjon som kan være interessant å følge i en undersøkelse av en kunstutstilling som er laget med en samfunnsopplysende hensikt. Haraway betrakter all kunnskapsproduksjon som en form for historiefortelling. Haraway (2016) påpeker nødvendigheten av å skape nye narrativ og historier som også inkluderer andre levende skapninger, og som kan gi mennesker nye måter å tenke på og forholde seg til omverden på.

Videre bruker jeg noe teori av filosofen David Abram (1997, 2009). Museet henviser til Abrams bok *The Spell of the Sensuous* (1997) i resepsjonen. I sin skriftlige formidling benytter museet seg også av begrepet det «mer-enn-menneskelige», som er et nøkkelbegrep fra Abrams forfatterskap. Abram (1997, s. 31-32) stiller seg kritisk til det han mener er en forestilling om at mennesket har et mentalt indre som er separert fra den ytre verden, fordi alle våre tanker og opplevelser finner sted gjennom de sanselige erfaringene vi gjør med omverden. Han mener at hvert enkelt menneskes bevissthet er del av en større bevissthet, som også deles av andre levende skapninger. Nettopp det mer-enn-menneskelige er det sanselige landskapet, og erfaringene vi deler med andre levende vesener. Når mennesket bare omgir seg med andre mennesker og menneskeorienterte objekter, mener han det mister kontakt med det mer-enn-menneskelige, naturen og seg selv (Abram, 1997, s. 267-268). Ifølge Abram har mennesket et grunnleggende behov for å være i sanselig kontakt med naturen, både for å forstå seg selv, men også for å kunne gjenopprette kontakten med

naturen. Han mener det vestlige samfunnet har distansert seg fra denne verden, noe som skaper et dysfunksjonelt samfunn og et dødt språk (Abram, 1997, s. 22, s. 71-72).

## **Natursyn: «Etablerte sannheter» og binære inndelinger**

Filosof Sigurd Hverven (2018) skriver om hvordan samtidens relasjon til naturen, og hvordan man forstår den, er preget av et tanke sett som oppstod i det 17. århundre, da man begynte å forstå mennesket som noe som er adskilt fra naturen. Der man før mente at ikke bare mennesket, men også naturen og andre vesener hadde liv og sjel, ble naturen og alle helheter som utgjør verden nå ansett for å være oppbygd av grunnleggende likeartede atomer, som i sin essens var uforanderlige og livløse (Hverven, 2018, s. 162-166). Naturen ble forstått som noe mekanisk, bestående av byggeklosser som mennesket hadde mulighet til å anvende, bygge på, og omstrukturere videre. Innenfor dette mekanistiske natursynet, ble det opprettet et skille mellom primære og sekundære sansekvaliteter. De primære sansekvalitetene ble ansett som grunnleggende, mer virkelige egenskaper ved den eksterne virkelighet, fordi de eksisterte uavhengig av menneskelig tilstedeværelse (Hverven, 2018, s. 167). Dette var kvaliteter som matematikken og fysikken kunne avdekke, slik som form og kvantitativ størrelse. Sekundære sansekvaliteter var egenskaper man mente bare kunne erfares i menneskets indre, slik som farger, form og smak (Hverven, 2018, s. 166-168). Ifølge Hverven (2018, s. 168) ble også andre kvaliteter, som tanker, moralske verdier og følelser kategorisert som sekundære sansekvaliteter, separert fra den fysiske virkeligheten og naturen.

Hverven (2018, s. 168) påpeker at spesielt filosofen René Descartes var avgjørende når det gjaldt å etablere et todelt syn på mennesket og natur. Mennesket ble av Descartes ansett for å besitte et tenkende indre, og bestå av en tenkende substans, og var slik separert fra en ekstern og materiell natur. Nettopp fordi man mente at erfaringer, subjektivitet og følelser ikke inngår i den eksterne virkelighet, ble naturvitenskapen adskilt fra følelser og subjektive opplevelser, og naturen til et domene man tilnærmet seg på en rasjonell og «objektiv måte» (Hverven, 2018, s. 168-169). Hverven (2018, s. 184) er påpasselig med å påpeke at den moderne naturvitenskapen har fornyet seg. Filosofen kaller imidlertid disse tanke settene for gjenferd som fremdeles hjemløst søker menneskets tanker og leveste, og som fortsatt innvirker



på hvilke forestillinger vi har om natur og virkelighet (Hverven, 2018, s. 170). Han påpeker at et natursyn hvor naturen reduseres til en ressurs, som utelukkende tjener menneskets behov og ikke er i besittelse av en egenverdi, er beleilig fra et kapitalistisk ståsted, og at dette natursynet har bidratt til hvordan samfunnet opererer økonomisk og politisk (Hverven, 2018, s. 173).

I utstillingsteksten som handler om prosjektet *Sensing Nature from Within* skriver Moderna Museet (2019a) at en konsekvens av at naturen har forandret seg, er at mange mennesker revurderer «etablerte sannheter» og søker nye måter å leve på, og forstå verden. «Etablerte sannheter» kan være en henvisning til nettopp de gjenferdene som Hverven mener fremdeles hjemsøker tankegods i samfunnet den dag i dag. Videre skriver Moderna Museet at prosjektet utfordrer binære inndelinger. Binære inndelinger er et begrep som gjerne benyttes for å henvise til et dualistisk syn på menneske og natur, som nettopp bygger på det mekanistiske natursynet som oppstod i det 17. århundre.

## **Kunst og institusjon: Konvensjoner i endring**

Museumsinstitusjoner har, hver for seg, forskjellig innhold og følger ikke nødvendigvis den samme form for praksis. Som arena for kunnskapsformidling står imidlertid hver og en av disse institusjonene historisk og diskursivt i forbindelse med mange av de former for praksis som ble utviklet allerede i de første museumsinstitusjonene. Disse bygger på idealer om fremskritt og forbedring av samfunnet (McClellan, 2008, s. 13). Museumsinstitusjonen oppstod som et ledd i en større kulturell transformasjon i siste halvdel av 1800-tallet (Bennett, 2005, s. 6). Museene skulle tjene en felles målsetting: De skulle sivilisere og opplyse allmenheten. Museet representerte veien fra et kaos til en ny form for orden, som de nyere vitenskapene hadde gjort mulig (Bennett, 2005, s. 2). Hvert museum utgjorde en spesialisert arena, inndelt etter sitt spesifikke fagfelt, og hvert enkelt objekt ble klassifisert etter sin spesifikke disiplin og epoke (Bennett, 2005, s. 2). Museumspedagog Eilean Hooper-Greenhill (2000, s. 2) påpeker at det 19. århundrets museer opererte med et pedagogisk syn hvor det å vise objekter ble vurdert som tilstrekkelig for tilegnelsen av kunnskap. Objekter ble tillagt en iboende, rigid sannhet, som nøytralt skulle formidles (Hooper-Greenhill, 2000, s. 5). Spesielt utstillingene i de etnografiske og naturhistoriske museene framsto slik, altså

med hensikt å formidle vitenskapelige verdensbilder (Hooper-Greenhill, 2000, s. 18), men også i mange kunstmuseer ble hvert kunstobjekt «rasjonelt» utstilt etter sin respektive sjanger eller skole, og primært satt i kontekst med kunsthistorien (Hooper-Greenhill, 2000, s. 128).

Det 19. århundrets kunstmuseer kjennetegnes fortrinnsvis av å ha operert som dannelsesinstitusjoner, med det formål å gi den besøkende historisk og kulturell kompetanse (Pedersen, 2003, s. 33). Det eksisterte en overbevisning om at kunstens skjønnhet kunne tiltale betrakteren på et indre plan, og slik skape lydige og patriotiske samfunnsborgere (McClellan, 2008, s. 21-23) (Hooper-Greenhill, 2000, s. 27). Kunstmuseer ble også viktige symboler på de enkelte nasjoners demokrati og suverenitet (Hooper-Greenhill, 2000, s. 27). I norsk kontekst inngikk for eksempel Nasjonalgalleriet i nasjonsbyggingen (Pedersen, 2003). Kunstverk av norske kunstnere ble brukt for å skape en felles, kulturell identitet, og signaliserte at nasjonen Norge hadde egne, kompetente kunstnere (Pedersen, 2003, s. 33-34).

Selv om museumsinstitusjonene prinsipielt var rettet mot et bredt publikum fra alle samfunnsklasser, kan verdiene mange av disse kunstmuseene representerte, allikevel ses i sammenheng med borgerklassens idealer, som verdsatte «den gode smaken» og kunnskap om estetikk og historie som sosial markør (Pedersen, 2003, s. 33). Det var primært middelklassen som skulle komme til å vise størst interesse for det disse kunstinstitusjonene kunne tilby. Mot slutten av det 19. århundre hadde mange kunstmuseer sluttet å operere som pedagogiske institusjoner for allmennheten, og rettet seg heller mot et publikum som var i besittelse av den kulturelle kapitalen og «smaken», som var en forutsetning for å forstå hvert enkelt kunstverk (Hooper-Greenhill, 2000, s. 26). Kunsthistoriker McClellan (2008, s. 28-29) observerer imidlertid at i begynnelsen av det 20. århundre fortsatte mange kunstmuseer å begrunne sin virksomhet med en estetisk idealisme; man anså kunst som en kulturell motgift til en brutal og materialistisk verden, og den ble verdsatt for sin autonomi og adskillelse fra verdslige realiteter. Professor i kunstteori og kunsthistorie, Olga Schmedling (2003, s. 212), observerer at der kunsten i det 19. århundrets museum skulle tjene en didaktisk funksjon og formidle mer spesifikke verdier, ble den etter hvert stadig mer verdsatt for å være i besittelse av en autonom egenverdi.

Når dagens museumsinstitusjoner skal lage relevante og samtidsrettete utstillinger, befinner de seg i en stadig relasjon både til fortid og samtid. Hooper-Greenhill (2000, s. 21) påpeker at museer har opparbeidet seg en legitimitet og en posisjon som gjør det mulig for dem å være steder hvor publikum kan tilegne seg kunnskap og nye perspektiver, men at uoverensstemmelser mellom gamle ideer og mer moderne verdensforståelser, kan skape utfordringer for museene. Dette gjelder også for kunstmuseer, der enkelte slitesterke konvensjoner kanskje fremdeles kan gjøre det vanskelig å skape utstillinger som tilpasses, og som engasjerer, et bredt publikum.

Disse konvensjonene har sine røtter i hvordan kunstmuseet tradisjonelt har forholdt seg til omverdenen, publikum, og hvordan kunstverkene har blitt kontekstualisert i gallerirommet. Den tradisjonelle kunstutstillingen har vært objekt-orientert, og som kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann (2010, s. 10) påpeker, har den også bidratt til å kultivere en intern forbindelse i utstillingsrommet mellom det materielle, altså kunstverket, og det individuelle, det vil si kunstner og betrakter. Framfor at kunsten skal tjene et konkret formål, har den blitt verdsatt for å ha en beskaffenhet, som refererer til kunstnerens subjektive skapelsesprosess, og som videre kan tolkes på subjektive måter av betrakteren (von Hantelmann, 2010). Kunstner og forfatter Brian O'Doherty (1986) bruker uttrykket «den hvite kube» som betegnelse på det typiske gallerirommet, som også kan sies å kjennetegne mange gallerirom den dag i dag. Dette gallerirommet beskriver han som sterilt, hvor alt som kan virke forstyrrende på kunstverkene er eliminert. Ved å isolere kunsten fra en ytre kontekst, opprettholdes idealet om en autonom kunst samtidig som utstillingsrommet antar en tidløshet som bidrar til å elevere kunsten til en høyere sfære (O'Doherty, 1986, s. 14-15). O'Doherty (1986, s. 15) skriver at denne utstillingspraksisen imøtekommer et betraktende og tenkende publikum, men avviser deres kroppslige tilstedeværelse. Slik foregår møtet mellom kunst og publikum på et mentalt, opphøyd plan.

Siden 1960-tallet har det vært en økt kritisk bevissthet om hvordan museer opererer (McClellan, 2008, s. 3-4). For kunstmuseer gjelder dette særlig spørsmålet om hvorvidt de klarer å inkludere publikum. Det fortsatt delvis tradisjonelle utstillingsformatet i de fleste kunstmuseer retter seg fremdeles mot et *betraktende* publikum. I større grad enn andre typer museer, opererer kunstmuseet primært på en måte som ikke «forstyrrer»

kunstverkene (Hogarth, 2017, s. 24). I den utstrekning det tradisjonelle kunstmuseet blir synlig i det som framvises, er det gjerne gjennom paneltekster eller kataloger (Hogarth, 2017, s. 24). Ifølge Hooper-Greenhill (2004, s. 256) har kunstmuseer, også i nyere tid, hatt en tendens til ikke å tenke på hvilke behov de besøkende har når det gjelder utformingen av disse tekstene. Hvis museer kontekstualiserer utstillinger med informasjon som ikke er tilpasset et bredt publikum, kan dette føre til at noen av de besøkende føler seg fremmedgjort eller uengasjert (Hooper-Greenhill, 2004, s. 262; Villeneuve, 2017, s. 7).

Det er imidlertid ikke slik at dagens kunstinstitusjoners praksis kan reduseres til bare å representere de ovennevnte konvensjoner. Dag Solhjell (2001, 2015) observerer for eksempel at man i Norge kan snakke om ulike verdigrunnlag i kunstfeltet, som handler om hvilket standpunkt som tas til kunsten. De ulike verdigrunnlagene har betydning for hvordan kunsten formidles, og hvilket publikum institusjonen retter seg mot. Solhjell (2015, s. 173) mener det eksisterer et såkalt inkluderende verdigrunnlag som er påvirket av norsk kulturpolitikk. I kunstfelt under innflytelse av dette verdigrunnlaget formidles kunst ut ifra et egalitært syn på at «alle har rett til kunst». Her blir kunsten til dels vurdert ut ifra den nytteverdien den har for folkeopplysning, noe som gjør at det tilstrebes en tilgjengelig formidling tilpasset et bredt publikum (Solhjell, 2001, s. 136). Han observerer også det han kaller for det eksklusive verdigrunnlag der kunsten gjerne verdsettes for sin autonomi og kvalitet, som videre kan skape en mer distansert, kvalitetsorientert og akademisk formidling (Solhjell, 2001, s. 134).

Det eksisterer også ofte eksterne og interne forventninger til at kunstmuseer skal være både inkluderende og tilgjengelige institusjoner som kan nå et bredt publikum (McClellan, 2008, s. 156). I dette ligger det også en forventning om at et museum ikke bare skal være et sted hvor man stiller ut objekter, men også være et sted som evner å engasjere publikum til deltakelse og dialog (Brenna, 2016, s. 36; Myrvold & Mørland, 2019, s. 13). I tillegg finnes det nå en større bevissthet om at man også lærer gjennom opplevelser, fortolkning og bevegelse (Hooper-Greenhill, 2000, s. 6). Videre foregår det stadige forskyvninger i forholdet mellom kunstverk, gallerirom og publikum, både i kunstnerisk praksis og i kunstmuseer.

Kunstpraksis og kuratorisk arbeide har inntatt en stadig tiltagende pedagogisk vending, en såkalt «educational turn» (O'Neill & Wilson, 2010). Kurator og kunstner Paul O'Neill og

kunstprofessor Mick Wilson skriver i boka *Curating and The Educational Turn* (2010) at kuratorisk praksis etter hvert har endret seg. Der det tidligere handlet om å sette sammen enkeltverk til en utstilling, har man i den senere tid, i stadig større grad, forsøkt å tilrettelegge for formidling, dialoger og utveksling av ideer (O'Neill & Wilson, 2010, s. 19). De to forfatterne observerer at seminarer, workshoper og andre former for tilstelninger nå er blitt en vesentlig del av mange kunstinstitusjoners praksis. Disse tilnærmingene betraktes nå som fullverdige momenter i museumspraksisen, og foregår snarere som utveksling mellom flere parter, enn som kommunikasjon som overføres fra én part til en mottaker (O'Neill & Wilson, 2010, s. 12, s. 19).

Von Hantelmann (2014) skriver at fra og med 1960-tallet har det vært økt oppmerksomhet omkring situasjon og opplevelse i kunstnerisk praksis. Hun kaller denne vendingen for «the experiential turn». Der den tradisjonelle kunstopplevelsen kan sies å være et møte med et avgrenset objekt, som en utenforstående betrakter mentalt fortolker, tilrettelegger denne nyere kunstpraksisen for en mer kroppslig og situasjonsbetinget opplevelse. Denne vendingen kjennetegnes av at kunsten inkluderer omgivelsene, og publikums tilstedeværelse, slik at også disse til sammen blir essensielle elementer i verkets tilblivelse. Slik er det ikke lenger objektet, og hva det «i seg selv» kan sies å representere, som står i sentrum, men selve opplevelsene disse utadrettede verkene iverksetter i relasjon med sine omgivelser (von Hantelmann, 2014).

Kunsthistoriker Claire Bishop (2012) observerer videre at det siden 1990-tallet har foregått en vending mot det sosiale i kunsten. Denne vendingen kjennetegnes av den relasjonelle kunsten. Her inntar kunstneren rolle som produsent og skaper situasjoner hvor publikum inngår som medprodusenter eller deltakere (Bishop, 2012, s. 2). Denne kunsten tar utgangspunkt i mellommenneskelig samspill og sosiale situasjoner. Slik «opløses» kunsten fra å være et autonomt, konkret objekt som man betrakter, til å utfolde seg som tidsspesifikke situasjoner (Bourriaud, 2007, s. 18). Den relasjonelle kunsten fant opprinnelig sted i kunstgallerier og på andre offentlige steder, snarere enn i kunstmuseer (Danbolt, 2014, s. 39; Solhjell, s. 2015, s. 186). Imidlertid har den de senere årene fått noe større tilstedeværelse også i kunstmuseer (Bishop, 2012, s. 18).

De ovennevnte vendingene demonstrerer at det foregår forskyvninger i kunstfeltet, som nå i større grad enn før vektlegger situasjon, publikum og opplevelse. Von Hantelmann (2014) anser den opplevelsesorienterte vendingen som et utslag av en større vending mot opplevelse i samfunnet generelt. Denne opplevelsesbaserte vendingen medfører ikke bare endringer i kunstverkene, men også i museumsinstitusjonenes praksis. Forsker i kunstformidling Charlotte Blanche Myrvold og kunsthistoriker og formidlingsdirektør på Munchmuseet Gerd Elise Mørland (2019, s. 14) påpeker at selve opplevelsen blir en prioritet: «Kulturinstitusjoner konkurrerer om publikum og forsøker å utmerke seg ved å tilby unike opplevelser gjennom ulike former for deltakelse og involvering».

# Forskningsmetode

## Bakgrunn for valg av metode

I denne delen av oppgaven vil jeg redegjøre for de teoretiske og metodologiske prinsippene i metoden jeg har valgt, som er kritisk diskursanalyse. Som nevnt er mitt utgangspunkt for denne undersøkelsen spenningen mellom kunstmuseet som en samfunnsopplysende institusjon og de konvensjonene som historisk har inngått i kunstmuseers formidling. Ettersom jeg både er interessert i konvensjoner og i sosial kommunikasjon, mener jeg kritisk diskursanalyse er en hensiktsmessig metode fordi den åpner for analyse av kommunikasjon og opererer med en forståelse av at enhver sosial praksis bygger på forhenværende hendelser og sosiale praksiser.

Videre kan man ved hjelp av kritisk diskursanalyse undersøke hvorvidt det man analyserer, i dette tilfelle en utstilling, viser tegn på endringer som foregår i det øvrige sosiale domenet det tilhører, eller om det reproducerer stabile konvensjoner. Som det forrige kapittelet illustrerte, har det foregått mange endringer i kunstfeltet, samtidig som det også er enkelte konvensjoner som jeg har kalt mer slitesterke. Derfor undersøker jeg utstillingen i lys av disse konvensjonene for å se hvilke diskurser den trekker på og hva slags sosial praksis som skapes. Formålet med analysen er ikke å trekke generelle slutninger om hvordan andre kunstmuseer den dag i dag skaper utstillinger, men å undersøke utstillingen *Sensing Nature from Within* i lys av eldre og nyere konvensjoner, for slik å se hva akkurat denne kunstutstillingen kan fortelle om *potensielle* utfordringer og muligheter for kunstmuseer som med en samfunnsopplysende hensikt lager temautstillinger om natursyn og økologi.

## Diskursanalyse og diskurs

Det finnes ulike definisjoner på hva som kjennetegner en diskurs, og hvordan man oppfatter dette begrepet har betydning for den metodologiske fremgangsmåten man benytter i en diskursanalyse, og undersøkelsens teoretiske premisser. Diskursanalyse har blant annet sitt opphav i lingvistikken, hvor diskurs tradisjonelt har blitt brukt for å betegne, og analysere, tekst og tale (Fairclough, 2006, s. 3). Etter hvert som andre fagfelt innen humaniora og

samfunnsvitenskapene har tatt i bruk diskursbegrepet, har det fått et mer omfattende meningsinnhold, og kan, avhengig av fag og teoretiske premisser, betegne alt fra en samtale, til alle handlinger og praksiser som utgjør vår sosiale verden (Howarth, 2000, s. 2-7). Diskursanalyse henviser dermed ikke til én spesifikk måte å foreta en undersøkelse på, men kan forstås som et samlebegrep som omfatter flere beslektede, men ulikeartede tilnærminger til diskurs og metode. Ifølge professor i medieproduksjon Marianne Jørgensen og professor i kommunikasjon Louise Phillips (2002, s. 8-9) deler imidlertid alle de ulike tilnærmingene et felles premiss om at vår tilgang til virkeligheten beror på språk, og at språk inngår i prosesser med å produsere kunnskap om verden. Dette premisset viser at diskursanalyse orienterer seg mot en sosialkonstruktivistisk forståelse av virkelighet. Sosialkonstruktivisme kjennetegnes ved at det settes et kritisk søkelys på forholdet mellom kunnskap, kultur og sosiale prosesser (Burr, 2006, s. 3).

## **Kritisk diskursanalyse**

Min egen undersøkelse tar utgangspunkt i kritisk diskursanalyse, fortrinnsvis slik den representeres i forfatterskapet til lingvisten Norman Fairclough. Kritisk diskursanalyse blir anvendt av flere fagfelt innenfor humaniora og samfunnsvitenskapene, og kan betraktes både som en metode og et teoretisk perspektiv. Faircloughs kritiske diskursanalyse kombinerer elementer fra lingvistisk analyse og samfunnsvitenskap (Fairclough, 2006, s. 4). Jeg supplerer også med en metodisk tilnærming til diskursanalyse av museumsinstitusjoner som samfunnsgeograf Gillian Rose foreslår i boka *Visual Methodologies* (2016).

Diskurs, som abstrakt substantiv, defineres av Fairclough (1995, s. 54) som en form for sosial praksis, som omfatter både verbal og ikke-verbal kommunikasjon. Tale og tekst, men også bilde, film og forskjellige gester blir i kritisk diskursanalyse forstått som nettopp diskurs eller diskursiv praksis. Diskurs er en måte å handle på, i verden, med våre medmennesker og med våre omgivelser. Gjennom sosial praksis skapes kunnskap om verden, sosiale identiteter, maktforhold og sosiale strukturer (Fairclough, 2006, s. 63-65). Diskurs bidrar til både å reproducere praksis i samfunnet, og til å skape nye endringer i det selvsamme samfunnet. Ordet «kritisk» i kritisk diskursanalyse henviser til at man ved hjelp av diskursanalyse kan



tydeliggjøre forutsetninger og konsekvenser av diskursiv praksis som ikke alltid framstår som åpenbare (Fairclough, 1995, s. 54).

Jeg vil her gjøre rede for noen begreper fra kritisk diskursanalyse, som er relevante for min diskursanalyse. **Diskursorden** henviser til et nettverk av sosiale praksiser som normalt kjennetegner, og benyttes innenfor en sosial institusjon eller i et sosialt domene. Fairclough (1995, s. 66) kaller dette diskurstyper, som han deler inn i to hovedkategorier: *diskurser* og *sjangre*. **Diskurser** (tellelig substantiv) er representasjoner av verden fra et spesifikt ståsted (Fairclough, 2003, s. 124). De innvirker på hvordan prosesser, mennesker, objekter, handlinger og steder representeres. Fairclough (1995, s. 56; 2003, s. 127) nevner for eksempel hvordan sykdom og helse representeres i konvensjonell medisinsk diskurs kontra homeopatisk medisinsk diskurs, eller hvordan temaer som økonomi blir framstilt på ulike måter avhengig av politisk tilslutning. **Sjanger** betegner hvordan ulike diskursive praksiser struktureres og utføres. Når spesifikke typer aktiviteter, slik som intervju, reklame, dokumentar og dikt, assosieres med relativt stabile konvensjoner for hvordan de skal være, kan disse kalles sjanger (Fairclough, 2006, s. 126). Sjangre kan betraktes som strukturerende rammer som styrer sosial interaksjon (Skrede, 2017, s. 34). Det er viktig å presisere at diskurser og sjangre har gjensidig påvirkning på hverandre.

I en kritisk diskursanalyse undersøkes en spesifikk **kommunikativ begivenhet**. Den kommunikative begivenheten er et konkret tilfelle av verbal og/eller ikke-verbal diskursiv praksis. Eksempler på kommunikative begivenheter kan være en dokumentarfilm, en legekonsultasjon, en avisartikkel, en samtale og så videre. Kritisk diskursanalyse opererer med en forståelse av at enhver kommunikativ begivenhet bygger på forhenværende hendelser, diskurser og sjangere (Jørgensen & Phillips, 2002, s. 73). I en kritisk diskursanalyse kan man undersøke hvorvidt en kommunikativ begivenhet reproducerer eksisterende diskursbruk eller om det foregår en ny bruk av elementer (Fairclough, 2006). Når elementer tilhørende en eller flere diskursordener blir anvendt på nye måter, kan dette indikere at det foregår endringer i det sosiale domenet man undersøker. Disse endringene kan videre ha konsekvenser for sosial praksis. Når en kommunikativ begivenhet har et sprikende og selvmotsigende meningsinnhold, kan dette indikere at det foregår endringer i diskursorden (Fairclough, 1995, s. 60).

Fordi enhver kommunikatív begivenhet bygger på tidligere hendelser, diskurser og sjangere, er intertekstualitet og interdiskursivitet viktige begreper. **Intertekstualitet** er et paraplybegrep som viser til hvordan kommunikative begivenheter er i dialog med tidligere begivenheter. Begrepet **manifest intertekstualitet** benyttes når en tekst direkte henviser til andre tekster, for eksempel gjennom sitater, parafraaser eller fotnoter (Fairclough, 2006, s. 117; Jørgensen & Phillips, 2002, s. 73). **Interdiskursivitet** betegner hvordan en kommunikatív begivenhet bruker forskjellige diskurs- og sjangertyper (Fairclough, 2010, s. 95-96). Ved å undersøke hvilke diskurser og sjangere som er til stede kan man se om det er en konvensjonell eller uvanlig bruk av disse. Der det er en uvanlig bruk kan dette tyde på endringer i diskursorden.

## Diskursanalyse av utstillinger

Fairclough er lingvist, og hans forfatterskap tilrettelegger hovedsakelig for analyse av tale og tekst, men han åpner også opp for at andre kommunikasjonsformer kan inngå i en kritisk diskursanalyse (Fairclough, 1995, s. 57). Når han bruker begrepet «kommunikativ begivenhet» er det gjerne som betegnelse for, for eksempel en nyhetsreportasje, legekonsultasjon eller reklamefilm (Fairclough, 1995, s. 36-37). Jeg velger å behandle utstillingen *Sensing Nature from Within* ved Moderna Museet som en kommunikatív begivenhet. Utstillinger viser frem objekter og er med på å gi det som vises et meningsinnhold. Museer kan betraktes som institusjoner som forteller og som besitter et eget språk (Amundsen & Brenna, 2003, s. 19). Dette språket er ikke bare verbalt, men består også av visuelle fortellerteknikker i form av utstillingsteknologier. Utstillingsteknologier er et begrep jeg har hentet fra Gillian Rose (2016) og hennes forslag til hvordan man kan utføre diskursanalyser av utstillinger.

Rose henter og bygger videre på ordet «teknologier» fra Foucault (1995), som mente institusjoner bidrar til å produsere makt og kunnskap gjennom fysisk utforming og praktiske teknikker (Rose, 2016, s. 223). Hun påpeker at utstillingsteknologier har en *effekt* eller *virkning* (eng. «effect») på utstillingens innhold, og de besøkendes oppførsel. Teknologier kan her henvise til hvordan objekter stilles ut, slik som gjennom montere, opphenging, oppstilling, rekonstruksjoner og mer omfattende installasjoner («immersive displays»).

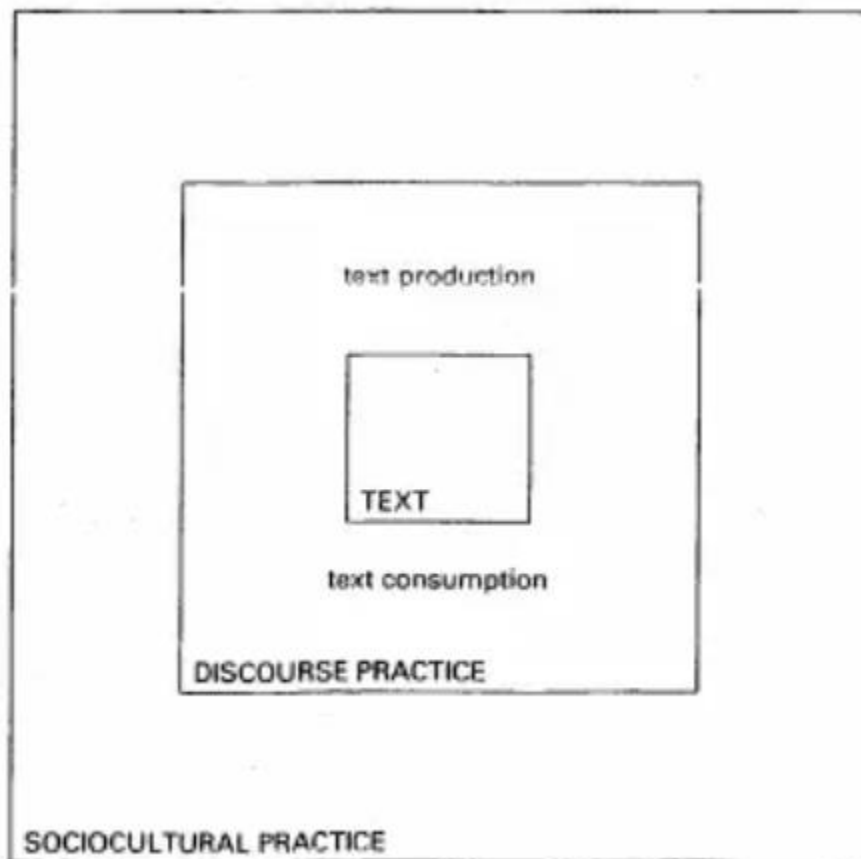
Rose bygger her på observasjoner som antropologen Henrietta Lidchi skriver om i en undersøkelse av en antropologisk utstilling. Lidchi (2003, s. 173) påpeker at en rekonstruksjon som ikke befinner seg bak glass og som viser scener fra andre kulturer, gjerne, ved hjelp av «ekte» objekter, kan skape et inntrykk av at man ser en sannferdig gjengivelse, på nært hold. En slik rekonstruksjon synliggjør ikke den rollen museet har hatt i å representere det som vises. Når et objekt er plassert i en glassmonter, derimot, synliggjøres museets innvirkning i større grad. Det som vises kan tolkes som «sant», men på en annen måte, der nettopp det at museet har klassifisert noe, og plassert det i en monter, gir det en legitimitet (Lidchi, 2003, s. 173; Rose, 2016, s. 234).

Andre utstillingsteknologier kan være veggplapper, veggpaneler med tekst, og kataloger. Rose (2016, s. 237) påpeker her at for eksempel veggplapper i kunstmuseer ofte henviser til kunstnerens navn, det årstall da kunstverket ble laget, og materialet kunstverket er laget av. Hun påpeker at denne type teknologi kan framstå som nøktern, men den skaper en kontekst som prioriterer kunstneren som individ i forhold til annen informasjon. Man kan også kalle selve den romlige organiseringen av det som stilles ut, for utstillingsteknologier. Rose (2016, s. 236) skriver at kunstmuseer gjerne plasserer malerier side om side, i en enkelt rad. Dette inviterer betrakteren til å se på ett og ett bilde hver for seg, noe som igjen gjenspeiler en etablert oppfatning om at en kunstopplevelse handler om rolig, individuell refleksjon. Bruken av ikke bare glassmontere, men også sperrestolper, og nærværet av museumsvakter, innvirker også på opplevelsen i et museum. Dette er elementer som forteller den besøkende at man ikke skal røre, og skaper slik et betraktende publikum (Rose, 2016, s. 239).

## **Analysens oppbygging**

Min analyse bygger dermed hovedsakelig på Faircloughs kritiske diskursanalyse, samtidig som jeg vil integrere museets utstillingsteknologier i analysen, og se disse i relasjon til kunstverkene. Analysen er gjennomført etter en modell utarbeidet av Fairclough (1995, 2006, 2010). Denne modellen består av tre nivåer, som til sammen anskueliggjør hvordan man kan utføre og presentere en analyse. Den gjenspeiler at fra den kritiske diskursanalysens perspektiv forholder enhver kommunikativ begivenhet seg til all øvrig praksis og meningsproduksjon i samfunnet. En kommunikativ begivenhet analyseres først

isolert som tekst. Videre analyseres den som diskursiv praksis, hvor man ser hvilke diskurser den kommunikative begivenheten trekker på og hvilket meningsinnhold som skapes. Til slutt analyseres den som sosial praksis, hvor den undersøkes i relasjon til diskursorden og det sosiale domenet den tilhører. Modellen er delt opp i disse tre nivåene av hensyn til den praktiske gjennomføringen av analysen, men ettersom de tre nivåene står i forbindelse med hverandre, vil de nødvendigvis også delvis overlape hverandre i analysen.



Figur 1. Faircloughs modell bestående av tre nivåer for kritisk diskursanalyse kopiert fra Faircloughs bok *Media Discourse* (1995).

## Analyse av tekst

I modellen ovenfor tar man utgangspunkt i en «tekst», som er det første nivået i analysen, og som befinner seg innerst i modellen. På dette stadiet foretar man en næranalyse av begivenhetens elementer. «Tekst» betegner her ikke bare noe som er sagt eller skrevet, men

kan også omfatte andre uttrykk, slik som bilder og video (Fairclough, 2006, s. 4). Den tekstlige analysen relaterer seg primært til formelle aspekter ved den kommunikative begivenheten.

I min egen analyse undersøker jeg på dette nivået det fysiske oppsettet i utstillingen *Sensing Nature from Within*, samt den skriftlige formidlingen av utstillingen og kunstverkene. Jeg gir en beskrivelse av kunstverkene og deres plassering. Alle disse elementene står i relasjon til hverandre, men fordi det dreier seg om mange ulike typer «tekst», deler jeg analysen inn i to deler som jeg har kalt «utstillingsoppsett» og «kunstverk og verksbeskrivelser». Jeg fortsetter å analysere disse relativt separat inntil jeg kommer til analysens siste nivå, som er «sosial praksis». «Utstillingsoppsett» omfatter den romlige organiseringen av kunstverkene og gallerirommet. Videre inkluderer jeg vegglapper og museets henvisning til bøker i resepsjonen. Jeg analyserer også museets egen utstillingstekst. Dette er museets beskrivelse av utstillingen i sin helhet, som tilgjengeliggjøres for de besøkende i museet i et eget hefte. Jeg analyserer også en utstillingsplakat på museets fasade. Den andre delen, «kunstverk og verksbeskrivelser» omfatter fem av utstillingens ti kunstverk (tolv kunstverk om man tar med performance) og den skriftlige formidlingen av disse, som befinner seg i det ovennevnte utstillingsheftet.

På dette stadiet utfører jeg en nær analyse av begivenheten og uttrykkene den omfatter. Når jeg analyserer utstillingsteksten og verksbeskrivelsene bruker jeg flere nøkkelbegreper hentet fra Faircloughs kritiske diskursanalyse. Disse kan betraktes som verktøy som kan fortelle noe om hvilke virkelighetsbilder, identiteter og sosiale relasjoner som blir konstruert (Jørgensen & Phillips, 2002, s. 83). Begrepene jeg har brukt i min analyse er antagelser, modalitet og evalueringer. Jeg vil gå nærmere inn på hva disse begrepene betyr i slutten av dette kapitlet. På dette nivået vil jeg primært beskrive selve utstillingsoppsettet og kunstverkene, for slik å danne grunnlaget for en videre analyse på det neste stadiet, som er «diskursiv praksis».

Moderna Museet har tekstformidling på både svensk, engelsk og arabisk. Selv om svensk og norsk er veldig like språk, kan det være nyanser i språket som jeg kanskje vil risikere å overse fordi jeg ikke har så mye tidligere erfaring med å lese svensk. Derfor har jeg valgt å analysere den engelske teksten ettersom dette er et språk jeg er mer fortrolig med å lese. Jeg vil

presisere at både det svenske og engelske heftet fremstår som like. For ikke å fordreie det opprinnelige meningsinnholdet, vil jeg ofte gjengi hva museet selv skriver og alltid vise til originalteksten fra katalogen.

## **Analyse av diskursiv praksis**

Diskursiv praksis befatter seg med hvordan den kommunikative begivenheten produseres og hvordan den forholder seg til mottaker (Fairclough, 2006, s. 58). Her kan man undersøke intertekstuelle koblinger, slik som hvorvidt en skriftlig tekst bygger på en tidligere tekst eller hvordan tidligere hendelser her blir representert. Man kan videre undersøke om «teksten» er blitt produsert i henhold til de vanlige diskurser og sjangre som tilhører diskursorden, eller om det er en ukonvensjonell bruk av disse.

På dette nivået undersøker jeg hvilke diskurser (representasjoner av verden fra et spesifikt ståsted) som tilkjennegis i utstillingsteksten, verksbeskrivelsene, gallerirommet og formidlingen. Med utgangspunkt i det jeg har analysert på «tekstnivå», ser jeg her på hvordan museet posisjonerer seg selv og hvordan de fremstiller utstillingen i utstillingsteksten og i det visuelle materialet. Jeg undersøker hvordan de henvender seg til publikum, hva slags publikum utstillingsteksten virker å henvende seg til, og hva slags publikum som «skapes» i utstillingsrommet. Videre undersøker jeg hvordan selve museet gjør seg synlig i gallerirommet og hvordan museet kontekstualiserer kunstverkene. Når jeg inkluderer kunstverkene i min analyse, er ikke det primære målet å «avdekke» et isolert budskap, men å undersøke hvilken betydning utstillingsteknologiene og den tekstlige formidlingen har for det som kommer til uttrykk. Jeg undersøker også hvorvidt kunstverkene og plasseringen av disse kan sies å «skape» et betraktende publikum, eller om de inviterer til andre former for interaksjon. Jeg vektlegger forholdet mellom hva som uttrykkes om hensikt og opplevelse i utstillingsteksten og på utstillingsplakaten, og det som foregår i gallerirommet og den skriftlige formidlingen av kunsten.

## **Analyse av sosial praksis (drøfting)**

Denne ytre rammen brukes for å analysere en kommunikativ begivenhet fra et mer overordnet perspektiv. Man kan undersøke begivenheten i relasjon til de formene for sosial

praksis som kjennetegner det sosiale domenet begivenheten tilhører, eller man kan undersøke begivenheten fra et perspektiv som omfatter mer generelle tendenser i samfunnet (Fairclough, 1995, s. 62). Diskursiv praksis bidrar til å reprodusere sosiale relasjoner og kunnskap, men kan også skape endringer i samfunnet. Derfor kan man undersøke hvordan etablerte konvensjoner innvirker på en kommunikativ begivenhet, og også undersøke om den kommunikative begivenheten tilkjenner ubalanse i diskursorden, og dermed innvirker i sosiale endringer (Fairclough, 2006, s. 65; Jørgensen & Phillips, 2002, s. 87).

Diskursorden i denne analysen betegner de konvensjonene jeg henviste til i underkapittelet «Kunst og institusjon». Et viktig poeng her er at en diskursorden kan inneholde flere ulike, «konkurrerende» diskursive praksiser (Jørgensen & Phillips, 2002, s. 142). Videre kan disse praksisene også kjennetegne andre samfunnsfelt, slik som andre institusjoner eller offentlige arenaer. Mitt overblikk over konvensjoner har vært svært generelt; det er en hensiktsmessig avgrensning av diskursiv praksis som jeg mener er relevant for analysen av denne utstillingen.

På dette nivået, «sosial praksis», foretar jeg ikke lenger en nær analyse av de enkelte deler som utgjør utstillingen. Jeg undersøker utstillingen som en helhet. Ved hjelp av relevant faglitteratur setter jeg funnene fra de tidligere nivåene inn i en større kontekst. Jeg undersøker hvorvidt det er motsetninger i utstillingens meningsinnhold, og om utstillingen trekker på diskurser (sosial praksis, sjangere og representasjoner av verden) som gjenspeiler stabilitet eller endringer i diskursorden til kunstmuseer. Om det er motsetninger vil jeg drøfte hvordan disse kan ha oppstått. Til slutt drøfter jeg hva diskursene som finner sted i utstillingen kan fortelle om potensielle utfordringer og muligheter for kunstmuseer som med en samfunnsopplysende hensikt lager temautstillinger om natursyn og økologi.

## Nøkkelbegreper

Jeg gir her en kort presentasjon av de tre nøkkelbegrepene jeg anvender som «verktøy» i analysens første nivå, altså «tekst». Disse anvender jeg i analysen av museumsteksten som handler om utstillingen, og de ulike verkstekstene som handler om hvert enkelt kunstverk. Alle disse tekstene befinner seg i det samme museumsheftet og er tilgjengelig for besøkende av utstillingen.

### Modalitet

Modalitet betyr «måte» og betegner måten et budskap blir framstilt på (Skrede, 2017, s. 49). Diskurs bidrar til å konstruere og opprettholde kunnskap, sosiale identiteter og sosial praksis. Derfor er modalitet et velegnet begrep i en kritisk diskursanalyse. Ved å undersøke modalitet, kan man undersøke hvilken grad av tilslutning, eller forpliktelse, som ilegges et utsagn (Fairclough, 2006, s. 158), og dessuten hvordan tekstprodusenten forholder seg til sin egen tekst, og hvilken posisjon tekstprodusenten inntar i forhold til mottaker (Jørgensen og Phillips, 2002, s. 83-84). Hvordan man posisjonerer seg kan ha innflytelse på kunnskapsproduksjon, sosiale relasjoner og hva som anses å være sannhet.

Modalitet forteller oss om avsenders tilslutning til informasjon og forståelse av hva som er sant. Fairclough (2006, s. 158) bruker påstandene «jorda er flat», «det er sannsynlig/mulig at jorda er flat», og «jeg tror/mistenker/tviler på at jorda er flat» for å illustrere hvordan modalitet brukes for å uttrykke en affinitet til det som blir utsagt. Modalitet kan også fortelle noe om avsenders tilslutning til handlinger som vedkommende krever av andre, og også om vedkommendes forpliktelse i forhold til sine egne handlinger. Fairclough (2003, s. 168) bruker her «jeg vil åpne vinduet», «jeg kan åpne vinduet» og «jeg vil ikke åpne vinduet» for å illustrere hvordan graden av forpliktelse kan uttrykkes gjennom modalitet (Skrede, 2017, s. 50).

Modalitet kan uttrykkes subjektivt, eller objektivt. Dette ser vi i de ovennevnte eksemplene, der «jeg tror jorda er flat» uttrykkes subjektivt og «jorda er flat» uttrykkes objektivt. Dette kan ha betydning for sannhetsbilder som konstrueres. En objektiv modalitet kan være innvirkende i forhold til å fremstille perspektiver som universelle sannheter (Fairclough,



2006, s. 161). I tilfeller hvor modalitet markeres med et førstepersonsflertall «vi» kan dette indikere at tekstprodusenten innehar en posisjon som gir ham/henne legitimitet til å snakke for en større gruppe mennesker (Fairclough, 2003, s. 171).

## Presupposisjoner

Når man analyserer en tekst, kan man undersøke hvilke underliggende antagelser som gjør seg til kjenne. Dette kalles for presupposisjoner, eller antagelser.<sup>3</sup> Presupposisjoner kan komme til uttrykk på flere måter. De kan komme til uttrykk som eksistensielle presupposisjoner, det vil si antagelser om hva som finnes og ikke finnes. Disse kan gjerne identifiseres gjennom bruken av bestemt form og demonstrativer (dette/det, denne/den, disse/de) (Fairclough, 2003, s. 56). Presupposisjoner kan også ofte, men ikke alltid, identifiseres gjennom markører i form av enkelte faktive verb. Fairclough (2003, s. 56) bruker eksempelet «Jeg *glemte* at sjefer må være fleksible», for å vise at dette utsagnet inneholder en påstand som presupponerer, altså forutsetter, at sjefer må være fleksible.

Enkelte presupposisjoner, og kanskje særlig eksistensielle, kan forstås som en type manifest intertekstualitet. Presupposisjoner bygger ikke nødvendigvis på konkrete, tidligere tekster. Men fordi det antas at det som henvises til, er velkjent kunnskap for mottaker, kan det tolkes som at det nødvendig må eksistere i andre, hypotetiske tekster (Fairclough, 1995, s. 94; 2006, s. 121). Fairclough (2006, s. 121) bruker eksempelet «den sovjetiske trusselen er en myte». Bruken av slike presupposisjoner kan benyttes for å demonstrere at et innhold, eller budskap, i teksten bygger på etablert kunnskap (Fairclough, 1995, s. 107-108). Fordi presupposisjoner bygger på implisitte antagelser, er de i likhet med modalitet medvirkende i å konstruere sannhetsbilder og sosiale relasjoner.

## Evalueringer

Evalueringer er utsagn som tilkjenner om noe er, eller ikke er, ønskelig, brukbart, viktig, og så videre (Fairclough, 2003, s. 172). Evaluering kan identifiseres gjennom markører i form av

---

<sup>3</sup> Fairclough veksler mellom å bruke «presuppositions» (1995; 2006) og «assumptions» (2003) som betegnelse på implisitte premisser. Han presiserer at han bruker «assumptions» på samme måte som «presuppositions» (Fairclough, 2003, s. 59). På norsk brukes både «antagelser» (Skrede, 2017) og «presupposisjoner» (Svennevig, 2013) på likeartet måte.

enkelte adjektiver og adverb: «en *god* bok», «denne boken er *dårlig* skrevet». Evaluering kan også identifiseres gjennom bruken av verb med negative eller positive konnotasjoner: «han *feiget* ut» (Fairclough, 2003, s. 172). Evalueringer kan henvise til hvilke mentale inntrykk noe avgir. Disse kan markeres med en subjektiv modalitet: «jeg *liker* denne boken», eller henvise til en relasjonell egenskap ved objektet: «denne boken er *fascinerende* (Fairclough, 2003, s. 173).

Evaluering kan også komme til uttrykk på mindre åpenbare måter. I setningen «denne boken vil hjelpe deg til å spise sunnere», er det et underliggende premiss at det å spise sunnere er positivt (Fairclough, 2003, s. 173). Ut ifra konteksten kan man forstå at aspekter som blir nevnt evalueres som ønsket eller uønsket. Fairclough (2003, s. 56-57) bruker påstanden «et sosialt fellesskap er en kilde til effektivitet og økt tilpasningsevne», hentet fra et EU-dokument, som et eksempel på en påstand hvor man ut ifra tekstens kontekst kan forstå at effektivitet og tilpasningsevne evalueres positivt. Evalueringer kan fortelle oss noe om hvilke verdier tekstprodusenten gir uttrykk for å ha, og hvem tekstprodusenten snakker for.

# Analyse

## Introduksjon

Etter å ha gitt en kort presentasjon av institusjonen Moderna Museet, vil jeg videre foreta en analyse av utstillingen *Sensing Nature from Within* i henhold til det oppsettet jeg henviste til i metodekapittelet. Som nevnt, deler jeg analysen delvis i to. Jeg analyserer først utstillingsoppsettet, utstillingsplakaten og den overordnede utstillingsteksten.

Utstillingsoppsettet omfatter selve gallerirommet og grepene museet her tar for å formidle kunstverkene. Utstillingsplakaten befinner seg på Moderna Museets fasade. Den har et motiv som også er blitt brukt på museets nettside, i markedsføringen av utstillingen.

Utstillingsteksten er den første teksten i utstillingheftet, som handler om utstillingen i sin helhet. Jeg analyserer disse elementene isolert fra kunstverkene og de tilhørende verksbeskrivelsene i analysens to første nivåer, som er «tekst» og «diskursiv praksis». Jeg gir imidlertid en kort oppsummering av de ulike kunstverkene og hvor de befinner seg når jeg beskriver utstillingsoppsettet. Etter dette analyserer jeg kunstverkene og verksbeskrivelsene individuelt som «tekst» og «diskursiv praksis». Deretter gir jeg en kort beskrivelse av de to performancene og fire seminarene som er blitt arrangert i forbindelse med prosjektet *Sensing Nature from Within*. Til slutt, i analysens siste nivå, «sosial praksis», analyserer og drøfter jeg gallerioppsettet, utstillingsplakaten, utstillingsteksten, samt kunstverkene med tilhørende verksbeskrivelser som en helhet. Jeg vil også trekke inn noen observasjoner som angår performancene og seminarene i drøftingen.

## Moderna Museet i Malmø



Figur 2. Moderna Museet, Malmø. 12. januar 2020. Foto: Anna Solum

Moderna Museet i Malmø åpnet i 2009, og er tilknyttet den statlige museumsinstitusjonen med samme navn i Stockholm. Museet befinner seg sentralt i Malmø i et bygg som opprinnelig var et elektrisitetsverk fra 1901, men som i 2009 ble renoveret og påbygget til å bli et visningssted for kunst. Museets første etasje består av en kafé, en butikk, garderobes, og en stor hall som benyttes som visningsrom for utstillinger. I andre etasje er det noen flere mindre utstillingsrom. Museet konsentrerer sin virksomhet innenfor to områder: å samle og bevare, og å vise og formidle (Moderna Museet, 2019, s. 4). I årsrapporten for 2018 skriver Moderna Museet (2019, s. 5-6) at de ønsker å løfte fram og synliggjøre kunst for publikum, og at arbeidet med samlingen, utstillingene og programmene skal reflektere kjønnsbalanse, mangfold- og barneperspektiv. Museet opererer med mottoet «Ett öppet museum i en större värld». De skriver at de ønsker å arbeide for å kunne nå nye besøksgrupper, og for å inkludere kunstverk og kunstnerskap som tidligere har vært oversett av vestlig museumsvirksomhet. Videre ønsker museet å medvirke til en utvidet forståelse av hva

samtidskunst kan være (Moderna Museet, 2019, s. 11-20). Moderna Museet i Malmö opererer med gratis inngang, i henhold til fri entré-reformen som i 2016 ble innført av den svenske regjeringen og som gjelder 18 statlige museer (Kulturdepartementet, 2019).

Analyse av tekst og diskursiv praksis: utstillingsoppsett,  
utstillingsplakat og utstillingstekst

Analyse av tekst



Figur 3. Moderna Museet, Malmö. 3. november 2019. Foto: Anna Solum

Allerede før man trer inn i Moderna Museet, introduseres man for utstillingen *Sensing Nature from Within* gjennom en stor plakat som befinner seg på museets utvendige fasade

(figur 3). Det samme bildet brukes også i markedsføringen på museets hjemmeside. Bildet viser tre mennesker som holder planter, og som gestikulerer som om de synger eller roper. Menneskene som er avbildet har et dynamisk og intenst kroppsspråk. Over bildet står utstillingens tittel, utstillingsperiode, kunsternes navn, og en liste med nøkkelord: «Art», «Philosophy», «Performance», «Science», «Dance». Teksten er konstruert som et slags ordspill. Tittelen på utstillingen deles opp, slik at «Sensing Nature from» kommer før disse nøkkelordene og kunstnernavnene, og «Within» kommer etterpå. Tittelen på utstillingen brukes slik for å lage en tekst som signaliserer at man kan sanse naturen gjennom kunst, filosofi, performance, vitenskap og dans. Ordene «performance» og «dance», som kan sies å falle under det første nøkkelordet på plakaten, «art», brukes her som egne nøkkelord. De to ordene «performance» og «dance» gir muligens, i større grad enn ordet «art», assosiasjoner til noe fysisk og kroppslig. Med de andre nøkkelordene «philosophy» og «science», etablerer museet videre at prosjektet befinner seg innenfor en vitenskapelig og filosofisk kontekst. De forskjellige nøkkelordene, i kombinasjon med det nevnte ordspillet, og det dynamiske bildet, skaper et inntrykk av at prosjektet *Sensing Nature from Within* tar sikte på å skape opplevelser av naturen som skal berøre publikum både fysisk og mentalt.



Figur 4. Videoverket *The Snow Monkeys of Texas* av Shimabuku, og inngangen til utstillingen. 11. januar 2020.

Foto: Anna Solum

Foruten de to performance-verkene *Monstra* av Elisabete Finger og Manuela Eichner, og *The Giant Clam* av Ingela Ihrman, befinner de øvrige ti verkene i utstillingen seg fysisk plassert i museets utstillingslokaler i første etasje. Så fort den besøkende har passert museets vestibule, introduseres *Sensing Nature from Within* på to forskjellige måter. Utstillingen begynner med videoverket *The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?* av kunstneren Shimabuku. Dette er plassert i en passasje som binder vestibule, garderobe og trapper til museets øvrige etasjer sammen (figur 4). I denne passasjen befinner det seg også en større dør, som ved hjelp av en veggtekst bestående av utstillingens tittel og kunstnerens navn, og et oppsett med utstillingshefter, framstår som inngangsdøren til selve utstillingen. Bak denne døren møter man gallerihallen som utgjør en egen del av museet og som utelukkende er viet utstillingen. Det er her de resterende kunstverkene befinner seg. Dette er en stor gallerihall som ved hjelp av en skillevegg og et innebygd rom, delvis er delt i tre deler. Utstillingen foregår også i det innebygde rommet og gallerihallen leder videre til nok et rom. I hvert av disse to mindre rommene vises ett videokunstverk, de resterende syv kunstverkene er plassert i selve gallerihallen.

Man kan lese om hvert enkelt kunstverk/kunstprosjekt av de enkelte kunstnerne/kunstnergruppene i et tilhørende utstillingshefte som er å finne ved utstillingens hovedinngang. Rekkefølgen av kunstverk de besøkende introduseres for i det de spaserer gjennom utstillingen er identisk med rekkefølgen av omtalene i utstillingsheftet. Disse heftene kan de besøkende ta med seg. Slik legger museets formidling til rette for at man kan lese om hvert enkelt kunstprosjekt mens man spaserer gjennom utstillingen. Inne i gallerihallen er alle kunstverkene også markert hver for seg med tilhørende veggplapper. Disse beskriver tittel, kunstnernavn og ofte, men ikke alltid, de respektive materialer kunstverkene er laget av. I de tilfellene hvor det dreier seg om en videofremvisning oppgis det også hvor lenge denne varer. Veggplappene er små og plassert på noe avstand fra kunstverkene. Det er imidlertid et kunstverk som har paneltekst. Dette er det første kunstverket de besøkende introduseres for, altså videokunstverket *The Snow Monkeys of Texas* av Shimabuku. I passasjen hvor dette kunstverket er plassert, befinner det seg en paneltekst som er skrevet av kunstneren selv, og hvor han forteller om bakgrunnen for videoen.



Om man kan si at gallerihallen utgjør tre hoveddeler, ettersom de delvis er adskilt, er den første delen som møter publikum, i det man trer inn i gallerihallen, et stort rom med delvis dempet belysning (figur 5, 6 og 7). Rommet er hovedsakelig hvitt, men to av veggene er delvis malt i sort. Her vises en installasjon som heter *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* av kunstneren Christine Ödlund (figur 5 og 6). Installasjonen består av skulpturer, planter, malerier og videoer. Her vises også et videoverk som heter *Forest Law* av Ursula Biemann og Paulo Tavares (figur 7). Dette verket vises på to store skjermer. Foran videoverket *Forest Law* er det plassert en benk hvor publikum kan sitte og se på filmen. Det er også plassert høyttalere i rommet, og ned fra taket henger det projektorer. Utover kunstverkene, disse forannevnte elementene og veggplapper, er det ikke så mye å gjengi, foruten sikkerhetsmessige tiltak i form av brannvarslere, skilt som viser vei til nødutgangen og en dørbryter.



Figur 5, 6, 7. Gallerihall i Moderna Museet, Malmø. 8. februar og 6. mars 2020. Foto: Anna Solum



Figur 8 og 9. Gallerihall i Moderna Museet, Malmø. 7. mars 2020. Foto: Anna Solum

Den neste delen av gallerihallen (figur 8 og 9) har en sterkere belysning. Her er alle veggene hvite, foruten en sort skillevegg som deler denne delen av hallen fra den ovennevnte. På den sorte skilleveggen vises det en video med tittelen *EANA* av kunstneren Hilde Skancke Pedersen (figur 9). Denne videoen har lyd og det er plassert hodetelefoner på veggen. Videre er det hengt opp to fotografier på hver sin vegg. Det ene fotografiet heter *Erica* av Hans Hammarskiöld, og det andre *Maria in an Arch* av Tuija Lindström. Videre vises det to skulpturer og fire glassmontere med et eget innhold av Hanna Ljungh. Disse har en samlet tittel som lyder *Curiosity Cabinets: You, Me, Rock, Mountain: Commodities of the Quantified Universe*. Den ene skulpturen er hengt opp mot en vegg, og den andre står fritt midt i rommet. Glassmonterne vises to og to på noe avstand fra hverandre i gallerirommet.



Figur 10 og 11. Gallerihall i Moderna Museet, Malmø. 3. november 2019 og 7. mars 2020. Foto: Anna Solum

Den tredje og siste delen som utgjør gallerihallen ligner på den forrige, med sterk belysning og hvite vegger. Her vises det ti skulpturer, seks fotografier og to malerier av kunstneren

Cecilia Edefalk. Skulpturene er hengt opp på veggen og plassert på to pidestaller. Maleriene og fotografiene er hengt opp på veggene. Her er det videre plassert stolpehengere. I utstillingsrommet er disse verkene merket med tolv individuelle titler, mens de i utstillingskatalogen omtales med den mer oppsummerende tittelen *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works*.



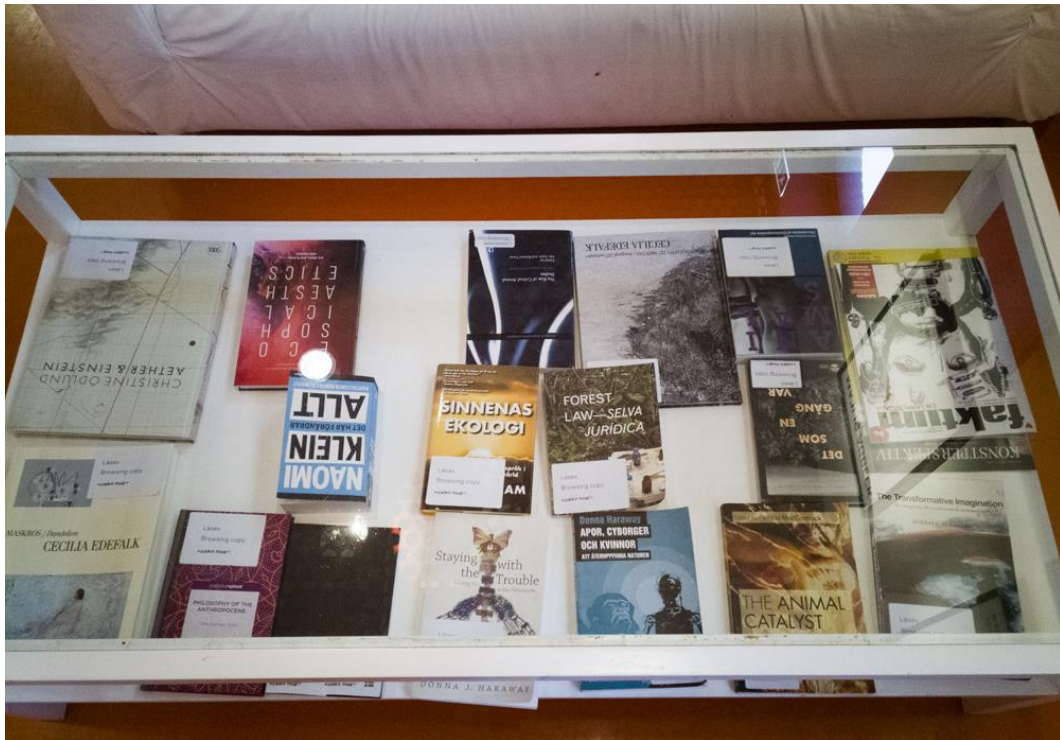
Figur 12 og 13. Gallerirom i Moderna Museet, Malmø. 6. og 7. mars 2020. Foto: Anna Solum

Gallerihallen har videre et innebygget rom. Her vises videoinstallasjonen *Ziggy and the Starfish* av kunstneren Anne Duk Hee Jordan (figur 12). Dette rommet er mørkt og har blå vegger og teppegulv. Det er også plassert sakkosekker her hvor publikum kan sitte. Videre vises videoen *O Horizon* av kunstnerduoen The Otolith Group i et eget rom som gallerihallen leder til (figur 13). Her er det plassert puter på gulvet hvor publikum kan sitte.



Figur 14. Resepsjonen i Moderna Museet, Malmö. 12. januar 2020. Foto: Anna Solum

I resepsjonen har Moderna Museet samlet et utvalg av bøker. Disse er plassert på et bord med stoler hvor de besøkende kan sitte og lese og bla i bøkene (figur 14 og 15). Noen av disse bøkene er også til salgs. Disse bøkene omhandler økologi og filosofi. Her er det blant annet bøker som *Brilliant Green: The Surprising History and Science of Plant Intelligence* av professor i planters nevrobiologi, Stefano Mancuso, *Det här förändrar allt: Kapitalismen kontra klimatet* av journalist Naomi Klein, *Sinnenas økologi* av filosof David Abram, *The Rise of Critical Animal Studies: From the Margins to the Centre*, redigert av sosiologene Nik Taylor og Richard Twine, og *Apor, cyborger och kvinnor* og *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* av Donna Haraway. Disse bøkene illustrerer at museet knytter sin utstilling til en større kulturell og vitenskapelig sfære, og til filosofisk og vitenskapelig litteratur. På denne måten formidler de en slags opplysningskontekst, som interesserte besøkende kan fordype seg i og senere oppsøke.



Figur 15. Resepsjonen i Moderna Museet, Malmö. 12. januar 2020. Foto: Anna Solum

Som nevnt tilbyr Moderna Museet et utstillingshefte for de besøkende ved inngangsdøren til utstillingshallen. Dette heftet er trykket i en engelsk, svensk og arabisk språkversjon. Her beskrives hver enkelt kunstners eller kunstnergruppes kunstverk. Museets utstillingshefte inneholder også en tekst som handler om utstillingen i sin helhet. Jeg analyserer her hvordan museet omtaler utstillingen i det engelskspråklige utstillingsheftet.

I dette heftet gjengir Moderna Museet et sitat av forfatteren og samfunnsaktivisten Joanna Macy. Sitatet er plassert på heftets første side, og står helt for seg selv. Jeg undersøker sitatet før jeg går videre til selve utstillingsteksten:

The most remarkable feature of this historical moment is not that we are on the way to destroying our world—we've actually been on the way quite a while. It is that we are beginning to wake up, as from a millenia-long sleep, to a whole new relationship to our world, to ourselves, and to each other – Joanna Macy, Author and Scholar of Deep Ecology. (Moderna Museet Malmö, 2019a)

Dette er en manifest intertekstuell henvisning fordi Moderna Museet her direkte henviser til et sitat fra en annen person. Teksten kan sies å inneholde en evaluering. Det skrives at det

mest bemerkelsesverdige ikke er at vi ødelegger vår verden, men at vi, som etter en tusenårig søvn, er i ferd med å våkne opp til et nytt forhold til verden, oss selv og hverandre. Gjennom kontrasten som oppstår ved å henvise til det vi gjør, nemlig å ødelegge verden, og det vi er i ferd med, altså å våkne opp til et nytt forhold til verden, oss selv og hverandre, gir teksten uttrykk for at det siste evalueres positivt. Teksten inntar et felles «vi», og gjennom påstanden om at vi er i ferd med å våkne opp, kan dette også sies å være en presupposisjon ved at det antas at dette er noe som gjelder både tekstprodusent og leser. Joanna Macy omtales som forfatter og «scholar», som på norsk ikke så lett lar seg oversette; begrepet kan henvise til et lærd eller intellektuelt menneske, særlig innenfor et fagfelt, og som i dette tilfelle er dypøkologi. Ved å henvise til et sitat av Joanna Macy, fortsetter museet, slik det allerede har gjort i utstillingsplakaten og med bøkene i resepsjonen, å sette utstillingen i en kontekst som bygger på flere kilder, som ikke bare er kunstfaglige, men som også orienterer seg mot andre samfunnsfelt.

## Utstillingstekst

### Sensing Nature from Within

*Sensing Nature from Within* is freely inspired by new and ancient insights into life and matter and reflects aspects of a growing search for a new code of ethics, beyond our exploitative culture.

The natural world, from which humanity has so thoroughly distanced itself, no longer exists, at least not in the same way or to the same extent it once did. This realization is starting to dawn on an increasing number of us, including many artists, and has resulted in a willingness to rethink established truths and seek out new ways of living and understanding the world.

In many places around the world, texts are being written, lectures given, and exhibitions organised that in a variety of ways explore man's complicated relationship to the living earth. Criticism has hardened against the logic of our culture, allowing for irreversible destruction and the extinction of species. At the same time, the interest is growing for more holistic world views and for the fascinating exercise of rethinking our relationships within the more-than-human world.

Moderna Museet Malmö wants to actively contribute to these important reflections and is therefore presenting *Sensing Nature from Within*, in the fall of 2019 and spring of 2020. The project will combine an international art

exhibition with an interdisciplinary programme of lectures, discussions, and performances, developed in collaboration with Lund University.

Binary divisions between nature and culture and rationality and sensibility are challenged in both exhibition and programme. By contemplating on our role within the natural world, and by exploring intelligence and the emotional life both within and beyond the human sphere, the project aims at awakening our sensibility towards the nature that still surrounds us, as well as to the nature that constitutes our own inner worlds.

CURATOR: Joa Ljungberg.

PARTICIPATING ARTISTS: Ursula Biemann & Paolo Tavares, Cecilia Edefalk, Elisabete Finger & Manuela Eichner, Hans Hammarskiöld, Ingela Ihrman, Anne Duk Hee Jordan, Tuija Lindström, Hanna Ljungh, Hilde Skancke Pedersen, The Otolith Group, Shimabuku, Christine Ödlund.

The programme for *Sensing Nature from Within* is developed in collaboration with Lund University Agenda 2030 Graduate School, which is a cutting-edge research school and collaboration platform for issues related to societal challenges, sustainability and Agenda 2030.

Figur 16. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

Utstillingsteksten har et innhold som ikke bare direkte relaterer til denne utstillingen, men som også henviser til eksterne aspekter og hendelser i vår samtid. Den tilkjenner ikke hvem som har skrevet teksten. Ettersom teksten befinner seg i et hefte tilhørende museet, kan man tolke det som at det er museet som institusjon som er avsender. Teksten relaterer mye av informasjonen til et felles «oss». Omtalen av utstillingens kontekst uttrykkes med høy grad av affinitet, ved at den fastslår sin informasjon og ord som «kanskje» og «tror» ikke er til stede.

Et av de underliggende premissene i teksten er en negativ evaluering av en felles kultur. Gjennom formuleringer som «our exploitative culture» og «the logic of our culture, allowing for irreversible destruction and the extinction of species» tilkjenner teksten en direkte negativ evaluering av denne kulturen. Et annet eksempel som er mer indirekte gjelder den

andre setningen i andre avsnitt: «This realization is starting to dawn on an increasing number of us, including many artists, and has resulted in a willingness to rethink established truths and seek out new ways of living and understanding the world». Her inngår en presupposisjon, nemlig etablerte sannheter. Ved at det skrives at det eksisterer en vilje til å revurdere disse etablerte sannheter, kan man tolke det som at de etablerte sannhetene evalueres negativt. I denne setningen henvises det til kunstnere og videre, i første setning i tredje avsnitt henvises det til kreativt og intellektuelt arbeide som nå foregår i verden: «In many places around the world, texts are being written, lectures given, and exhibitions organised that in a variety of ways explore man`s complicated relationship to the living earth». Slik kommuniserer teksten, gjennom å formidle en kritikk til en overordnet kultur, og ved å henvise til kunstnerisk og intellektuelt arbeide, et premiss om at disse aktivitetene kan spille en viktig rolle for å gi oss nye innsikter.

I teksten benyttes to energiske formuleringer knyttet til hva museet, med dette prosjektet, ønsker å gjøre. I den første setningen i tredje avsnitt skrives det «Moderna Museet Malmö wants to *actively* contribute to these important reflections» (min utheving). Det skrives altså at museet aktivt ønsker å bidra med viktige refleksjoner. Her er det også en evaluering, nemlig at disse refleksjonene er viktige. I de foregående avsnittene før denne setningen skriver museet at det rettes kritikk mot logikken i vår kultur («the logic of our culture») som har tillatt utryddelse av dyrearter, og at nå eksisterer en økt interesse for å revurdere våre forhold i den mer-enn-menneskelige verden. Man kan slik tolke det som om museet med denne utstillingen ønsker å bidra til refleksjoner som angår hvordan mennesket behandler dyr og hvordan man kan skape nye relasjoner som ikke bare setter mennesket i fokus. I første setning i femte avsnitt er det en annen energisk setning som handler om hva prosjektet gjør: «Binary divisions between nature and culture and rationality and sensibility are *challenged* in both exhibition and programme» (min utheving). Her skrives det at binære inndelinger utfordres både i utstilling og program. Binære inndelinger omtales som en eksistensiell presupposisjon. Ved at det skrives at disse utfordres, tilkjennegis en negativ evaluering av binære inndelinger.

Den siste setningen i teksten er: «By contemplating on our role within the natural world, and by exploring intelligence and the emotional life both within and beyond the human sphere,



the project aims at awakening our sensibility towards the nature that still surrounds us, as well as to the nature that constitutes our own inner worlds». Her beskrives det hva prosjektet ønsker å gjøre. Det blir fortalt at prosjektet tar sikte på å vekke vår sensibilitet eller følsomhet i forhold til naturen som omgir oss, og naturen som utgjør våre indre verdener. Hva en indre natur er, blir potensielt noe leseren selv må tolke siden det uttrykkes som en eksistensiell presupposisjon. Man kan kanskje se den ytre og indre naturen i sammenheng med binære inndelinger og det mer-enn-menneskelige, som det også henvises til i teksten. Om man videre tar i betraktning det filosofen David Abram skriver om at våre opplevelser og tanker ikke kan skilles fra våre sanselige erfaringer, kan det kanskje være slik å forstå at Moderna Museet mener at nettopp tanker og erfaringer ikke er adskilt fra den ytre naturen.

Det er altså en høy bruk av eksistensielle presupposisjoner i teksten: «our exploitative culture», «the natural world, from which humanity has so thoroughly distanced itself», «established truths», «man's complicated relationship to the living earth», «the logic of our culture» og «binary divisions between nature and culture». Som nevnt i metodekapittelet kan eksistensielle presupposisjoner ses i sammenheng med manifest intertekstualitet, der det antas at det som henvises til allerede eksisterer i andre tekster og dermed allerede er etablert kunnskap.

I den grad teksten konstruerer et publikum, er det et publikum som inngår i et felles «oss». I teksten beskrives den kulturen som dette «vi»-et deler: «our exploitative culture», «the logic of our culture, allowing for irreversible destruction and the extinction of species». Ved å innta et «oss» signaliseres det at dette prosjektet presenterer noe som er relevant for et større fellesskap av mennesker. Videre, ved å skrive at museet aktivt ønsker å bidra til refleksjoner som blir gjort i global utstrekning, og ved å henvide til aktuelle problemer som fremkommer i presupposisjonene, fremstilles både utstillingen og programmet som et utadrettet og viktig prosjekt som imøtekommer samfunnsaktuelle spørsmål.

## Analyse av diskursiv praksis

I utstillingsteksten stiller museet seg særlig kritisk til en overordnet kultur som i denne konteksten må kunne tolkes som den vestlige kulturen. Det hevdes at denne kulturen besitter en logikk som har tillatt at dyrearter er blitt utryddet. Teksten antyder videre at denne logikken forhindrer at vi erkjenner naturen. Museet fører her en diskurs, altså en sosial praksis, som kanskje kan sies å være beslektet med en praksis som har kjennetegnet museumspraksis siden begynnelsen, nemlig å lage utstillinger hvor man med den hensikt vil formidle noe som er autentisk og av største betydning for publikum (Amundsen & Brenna, 2003, s. 21). Moderna Museet skriver i utstillingsteksten at det ønsker å vekke vår sensibilitet eller følsomhet («sensitivity») i forhold til naturen som omgir oss, og også til naturen som eksisterer inne i oss. Kunsthistoriker Andrew McClellan (2008, s. 8) mener kunstmuseer, historisk sett, har operert ut ifra en forestilling om at man kan bidra til å skape en bedre verden gjennom å formidle noe dypereliggende, en essens i mennesket, som er separert fra den konkrete verden. I dette tilfellet omtaler utstillingsteksten til *Sensing Nature from Within* også naturen og det mer-enn-menneskelige, men premisset kan ligne. Her handler det om å *erkjenne* på et sanselig eller mentalt plan både den ytre, fysiske naturen og en natur på et indre plan, snarere enn å forholde seg til mer konkrete situasjoner. I en pressemelding som inneholder mye av den samme informasjonen som fremkommer i utstillingsteksten, skriver museet:

Both the exhibition and programme of *Sensing Nature from Within* approach the human/nature relation from an artistic and philosophical viewpoint, aiming to open mental doors, trigger imagination and creativity, rather than presenting practical tips and hands-on solutions for a more sustainable way of life. (Moderna Museet Malmö, 2019b)

I utstillingsteksten er det nettopp vestens manglende evne til å erkjenne naturen som fremstilles som et problem, og kunstnerisk og intellektuelt arbeide fremstilles som et middel til å kunne vekke denne erkjennelsen.

Man kan muligens si at selve rammeverket som Moderna Museet her skaper, bidrar til å legitimere kunstmuseet som en viktig kunnskapsinstitusjon. Museet henviser til aktuelle problemer, og skriver at det ønsker aktivt å bidra videre til de refleksjonene som nå foregår på global basis. Slik fremstilles *Sensing Nature from Within* som et fremtidsrettet og viktig prosjekt som deltar i disse globale problemer og diskusjonene rundt disse.

Selv om museet i utstillingsteksten fremstiller seg selv som en aktiv agent som skal bidra til viktige refleksjoner, framstår allikevel selve institusjonens tilstedeværelse som mindre synlig i gallerirommet. I utstillingsrommet behandler museet verkene først og fremst som selvstendige meningsbærere der den estetiske opplevelsen avgrenses til hvert enkelt prosjekt. Det fysiske oppsettet fremhever enkeltverkene, mens formidlingsgrepene i form av verktekster forbeholdes en utstillingskatalog, og informasjonslappene ved siden av kunstverkene framstår som små og «nøytrale». Museet framstår i denne sammenheng som en usynlig formidler som ikke «forstyrrer» meningsinnholdet. Dette inntrykket underbygges ytterligere av at tittelen på utstillingen befinner seg «utenfor» utstillingen, altså på veggen før man stiger inn i utstillingsrommet.

Tittelen på utstillingen, *Sensing Nature from Within*, henviser til sanselig erkjennelse. Tittelen kan kanskje tolkes på forskjellig vis; å få en sterk følelse av natur, å kjenne at naturen er en del av ens indre, eller en opplevelse av naturen som påbegynnes i ens indre. Som nevnt i tekstanalysen fremstilles *Sensing Nature from Within* på utstillingsplakaten som en dynamisk og intens opplevelse. Opplevelse er som tidligere nevnt, noe som er blitt et viktig aspekt i både samtidskunsten og i museumsinstitusjonenes tilnærming til publikum. Nettopp performance og annen opplevelsesorientert kunst inngår i et kunstsyn som orienterer seg mot hva kunsten *gjør* med tilskueren (Danbolt, 2014, s. 84). Om man tar denne opplevelsesorienterte vendingen i betraktning, kan Moderna Museets markedsføring forstås som en måte å signalisere at *Sensing Nature from Within* er et spennende og underholdende prosjekt hvor opplevelse står i sentrum.

Til tross for at utstillingsplakaten skaper et inntrykk av at prosjektet *Sensing Nature from Within* orienterer seg mot opplevelse, kan selve utstillingsrommet som helhet sies å ha et tradisjonelt oppsett som muligens primært henvender seg til et betraktende publikum. Utformingen av utstillingshallen og plasseringen av verkene kan i utgangspunktet minne om

det Brian O'Doherty (1986) beskriver som den hvite kube. Dette er et rom som gjerne henvender seg til et publikum som bare betrakter, men det er et rom som ikke imøtekommer deres kroppslige tilstedeværelse (O'Doherty, 1986, s. 15). Den hvite kube kjennetegnes av hvite vegger og et fravær av et hvert element som potensielt kan virke «forstyrrende» på kunsten (O'Doherty, 1986, s. 14). Den hvite kube har en ideologisk funksjon som bekrefter kunstens autonome egenverdi (O'Doherty, 1986, s. 14-15). I likhet med den hvite kube forholder også gallerirommet til Moderna Museet seg til et betraktende publikum. Enkelte av kunstverkene er beskyttet av stolpehengere, og det er ansatte på plass som passer på at publikum ikke rører eller kommer for nære verkene. På dette stadiet i analysen vil jeg imidlertid ikke konkludere med at utstillingsoppsettet er identisk med den hvite kube. Det er flere nyanser her. Utstillingen har en installasjon og det vises blant annet også videoverk i mørklagte rom. Jeg vil skrive mer om dette i analysen av kunstverk og verksbeskrivelse, og også når jeg drøfter utstillingen som en helhet i analysens siste del.

I en diskursanalyse kan man undersøke hvilke identiteter som konstrueres gjennom nettopp den diskursen som blir ført. Jeg har tidligere påpekt at museet posisjonerer seg som en viktig og samtidsrettet aktør som aktivt bidrar til viktige refleksjoner. I Joanna Macys sitat<sup>4</sup> som kommer før teksten i utstillingsheftet, ligger det føringer til at i denne konteksten er den besøkende et «vi», som er i ferd med å våkne opp til et nytt forhold til verden, til oss selv og til hverandre. Dette kan tolkes som at absolutt alle besøkende allerede har begynt å revurdere sitt forhold til naturen og klimaforandringene. Dette kan være en måte å uttrykke fellesskap på, for også i selve utstillingsteksten kommer lignende antakelser til uttrykk. I utstillingsteksten henvises det videre til aspekter som museet forholder seg kritisk til, slik som binære inndelinger og skillet mellom rasjonalitet og sensibilitet. Videre henvises det til etablerte sannheter og den mer-enn-menneskelige verden. Disse formuleringene blir ikke utdypet videre, verken her eller i verksbeskrivelsene i utstillingsheftet.

I den grad diskurs bidrar til å konstruere identiteter, antar den eller de som står bak denne teksten at publikum allerede er kjent med hva disse formuleringene og begrepene innebærer. Men en nærmere forklaring av disse begrepene kunne ha åpnet for flere

---

<sup>4</sup> «The most remarkable feature of this historical moment is not that we are on the way to destroying our world - we've actually been on the way quite a while. It is that we are beginning to wake up, as from a millenia-long sleep, to a whole new relationship to our world, to ourselves, and to each other»

innganger til å kunne forstå kunstverkene i utstillingsrommet. Om ikke innholdet av disse begrepene blir forstått av enhver av de besøkende, kan det oppstå en risiko for at deler av publikum heller ikke vil kunne forstå selve kunstverkene. Museet overlater det slik til opplevelsen av kunstverkene, verkstekstene og seminarene som holdes, å formidle noe mer om disse uttrykkene.

Et viktig aspekt her er at seminarene som har blitt arrangert i løpet av utstillingsperioden, totalt fire, har vært mindre tilgjengelige enn selve utstillingen. Disse seminarene har hatt plass til et begrenset antall mennesker og blitt svært raskt fullbooket. Dette tyder på at museet klarer å lage tilbud som engasjerer, men det kan være vel så viktig å sørge for at det i det mer tilgjengelige (i den forstand at det er oftere åpent) gallerirommet, er informasjon som tydeliggjør for publikum hvilke premisser utstillingen hviler på. Den samme innvendingen kan også sies hva angår bøkene som er tilgjengelige i resepsjonen. Dette er et grep som kan bidra til å legitimere museet som en kunnskapsinstitusjon, og også berike publikumsopplevelsen, men på etterskudd. Også her kunne museet ha forsøkt å informere bedre, gjennom å komprimere noe av det sentrale innholdet i disse bøkene, ettersom disse bøkene også berører de begrepene som museet bruker i selve utstillingsteksten.

Det er kanskje ikke urimelig å anta at et publikum som oppsøker en utstilling som heter *Sensing Nature from Within*, også er et publikum som interesserer seg for spørsmål om økologi og hvordan vi tenker om naturen. Men slike antakelser kan også bygge på et bilde av et konstruert publikum som både er bevandret i økologisk tematikk, samt i kunstfortolkning. Dersom kunstmuseer ønsker å inkludere et større publikum og *endre* holdninger eller formidle nye perspektiver, kan man ved bare å henvende seg til et publikum man antar er fortrolig med begrepene, risikere å kun nå fram til de som allerede har gjort seg de refleksjonene museet ønsker å bidra til.

Som Eilean Hooper-Greenhill (2004, s. 256) påpeker, kan kunstmuseer ha en tendens til ikke å tenke på hvilke behov de besøkende kan ha i utformingen av museumstekstene. Professor i Art Education, Pat Villeneuve (2017, s. 6-7), tilkjenner en lignende oppfatning. Hun mener at når kuratorer og kunstnere legger seg på et svært høyt faglig nivå, i kunsten, kataloger og annet museumsrelatert arbeide, kan det oppstå sperrer mellom formidling og forståelse, ettersom bare de som har den relevante kompetansen evner å forstå formuleringene i

informasjonsmaterialet. Villeneuve påpeker videre at når man forstår det man ser, vil man føle seg komfortabel, og fortrolig med kunstmuseer som institusjon og man vil gjerne oppsøke slike institusjoner på nytt. Et komfortabelt publikum vil også være mer mottakelig for å motta nye kunnskaper (Hooper-Greenhill, 2004, s. 262).

## Analyse av tekst og diskursiv praksis: kunstverk og verkstekster

### *The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow*

### *Mountains? (2016) av Shimabuku*

#### Analyse av tekst



Figur 17. *The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?* 12. januar 2020. Foto:

Anna Solum

*The Snow Monkeys of Texas: Do Monkeys Remember Snow Mountains?* (figur 17) er et videoverk på 20 minutter av kunstneren Shimabuku. Kunstverket er plassert i en travel del av museet rett ved vestibylen, i en passasje som leder besøkende til byggets øvrige deler og rom. Det er som tidligere nevnt det eneste kunstverket i utstillingen som ikke befinner seg i området bak inngangsdøren merket med tittelen *Sensing Nature from Within*. Slik kan verket, i tillegg til inngangsdøren, betraktes som en introduksjon til, eller begynnelse på

utstillingen. I utstillingsheftet blir *The Snow Monkeys of Texas* omtalt som utelukkende et videoverk. I nærheten av videoverket er det plassert tre kaktusplanter og en paneltekst (figur 18) skrevet av Shimabuku. Disse elementene har vært til stede ved tidligere utstillinger hvor *The Snow Monkeys of Texas* er blitt vist (Contemporary Art Group, 2017; Contemporary Art Daily, 2018).<sup>5</sup> Jeg behandler dem derfor her som en del av kunstverket.



Figur 18. *The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?* 11. januar 2020. Foto: Anna Solum

<sup>5</sup> *The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?* har vært vist sammen med paneltekst og kaktuser ved Centre d'art contemporain d'Ivry - le Cr d c i 2018 og Venezia Biennale i 2017.



## The Snow Monkeys of Texas: Do snow monkeys remember snow mountains?

Videoinstallation av/video installation by Shimabuku, 2016

20 min

När jag besökte apberget utanför Kyoto 1992 fick jag en intressant historia berättad för mig.

1972 förflyttades en grupp japanska snöapor från bergen i Kyoto till ett ökenlandskap i Texas. Under första året minskade de i antal dramatiskt. De visste inte hur de skulle leva bland kaktusväxter, pumor och skallerormar. Under andra året ökade dock populationen.

Anpassar sig apor till nya livsmiljöer snabbare än vad människor gör? Jag kände att jag gärna ville besöka dem.

2016 fick jag äntligen möjlighet att träffa aporna i Texas. Jag tyckte att de såg lite amerikaniserade ut, de var lite större och hade börjat äta kaktus. Vid det här laget kunde de hantera pumorna och skallerormarna. De hade ett nytt språk för att varna varandra.

Under min vistelse med aporna under Texassolen bestämde jag mig för att göra ett isberg till dem. Jag fyllde bilen med påsar fulla av is och funderade på om de kunde minnas de snöbeklädda bergen.

When I visited the monkey mountain in Kyoto in 1992 I heard an interesting story.

In 1972 a group of Japanese snow monkeys were brought from the mountains of Kyoto to a Texas desert. The first year, their numbers reduced dramatically. They didn't know how to live in the desert with cactus, cougars or rattlesnakes. But in the second year their population grew.

Do monkeys adapt to new environments faster than people do? I wanted to go and meet them someday.

In 2016 I finally visited them in Texas. I saw that they looked a bit Americanized, somehow. They were a bit bigger and had started to eat cactus. Now they knew how to deal with the cougars and rattlesnakes. They had a new language to alert each other.

When I spent a few days with them under the Texan sun, I decided to make a mountain with ice for them. I filled a car with bags of ice. And I wondered, do they remember snow mountains.

Shimabuku

Shimabuku

Figur 19. *The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?* Paneltekst 6. mars 2020. Foto: Anna Solum

Paneleteksten (figur 19) opplyser om tittel, årstall og lengde på filmen. I teksten forteller Shimabuku om en gruppe snøaper (eller snøaper) som har blitt forflyttet fra deres habitat i fjellene i Kyoto, til ørkenen i Texas. Disse apene har etter hvert lært å tilpasse seg nye omgivelser. Han besøker disse apene i Texas, og observerer at de har blitt større. Han skriver at apene har begynt å spise kaktus, de har lært å håndtere nye trusler, og de har et nytt språk. I teksten spør kunstneren om aper tilpasser seg nye miljøer raskere enn det mennesker gjør. Under sitt besøk tar kunstneren med seg poser med is for å lage et fjell av is til apene. Panelteksten avsluttes med at kunstneren undrer om apene husker snøfjell. Denne undringen kommer videre til syne ved at verkets hele tittel også inkluderer spørsmålet: «Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains»?



*Figur 20. The Snow Monkeys of Texas: Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains? 12. januar 2020. Foto: Anna Solum*

I passasjen hvor videoverket vises, er det plassert tre kaktusplanter på noe avstand fra hverandre. Selve videoverket viser et tørt naturlandskap med sand, nakne trær og kaktuser. I sentrum av bildeutsnittet befinner det seg en liten, hvit haug av det man forstår må være den isen Shimabuku skriver om. I løpet av de 20 minuttene videoen varer, ser man en gruppe snøaper som kommer og går og som undersøker isen på ulike måter. Filmingen er et

eneste langt opptak og utsnittet endrer seg aldri. Fargene i videoen framstår som nøytrale eller «realistiske», altså slik man kan forestille seg at fargene ser ut i det faktiske landskapet hvor opptaket er gjort. I løpet av filmen ser man dyrene oppføre seg på ulike måter. Noen aper sirkler forsiktig rundt isen, mens andre går helt inntil eller oppå, og tar på, lukter på og spiser isen. Innimellom forekommer det en slags maktkamp mellom noen av apene, som jager hverandre bort ved å blåse seg opp og skrike. Av apene som blir jaget bort, løper noen vekk, mens andre gjemmer seg blant kaktusene og trærne, og betrakter nysgjerrig de andre apene på avstand. Filmen har lyd og man hører en svak susing fra vinden og lyder fra apene.

## Verkstekt

### The Snow Monkeys of Texas: Do snow monkeys remember snow mountains?

Shimabuku, b. 1969 in Japan

In the video *The Snow Monkeys of Texas...* we get to observe a group of Japanese snow monkeys which now live in Texas Desert Sanctuary. In 1972 the monkeys were moved from



their natural habitat among snow covered mountains in Kyoto, Japan and were placed in the Texan desert among cacti and rattlesnakes.

The Japanese artist Shimabuku heard of the monkeys' faith and became interested in the story as a story of migration. He wondered whether the younger generations of monkeys could possibly have inherited sensuous memories of their ancestors' natural surroundings.

In 2016 Shimabuku got the opportunity to visit the monkeys in Texas and decided to bring with him a pile of ice – a natural feature of their habitat amongst the mountains. In the video we see the monkeys curiously approaching the small mountain of ice, placed amongst the sand and cacti.

*The Snow Monkeys of Texas...* is not to be understood as a scientific study of the monkeys' adaptability to a warmer climate. Rather, the work offers a tragicomic metaphor for humanity's uncertain future in times of climate change. To what extent will future generations experience the natural landscapes that have greatly shaped our languages and cultures?

Figur 21. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

I likhet med den fysiske plasseringen av verket hvor *The Snow Monkeys of Texas* fremstår som en slags «begynnelse» på utstillingen, er dette også det første verket som blir omtalt i utstillingsheftet. Denne verksteksten består av fire avsnitt. De tre første avsnittene har et innhold som står svært nær panelteksten til Shimabuku. Ettersom denne panelteksten har

vært brukt i forbindelse med tidligere utstillinger, er det sannsynlig at den har vært en «informasjonskilde» for teksten i utstillingsheftet. I tilfeller hvor man kan identifisere tidligere tekster som en tekst trekker på, har man en intertekstuell kjede. Man undersøker gjerne intertekstuelle kjeder på analysens neste nivå, som er diskursiv praksis. Dette er fordi disse tidligere tekstene ofte befinner seg utenfor den kommunikative begivenheten. Imidlertid er det i denne sammenhengen hensiktsmessig å allerede her, på tekstnivå, se nærmere på den intertekstuelle koblingen, ettersom både panelteksten og verksteksten inngår i den samme kommunikative begivenheten og har et svært likt innhold.

Teksten til Shimabuku er skrevet som en slags historie, fortalt fra et jeg-perspektiv. I Moderna Museets verkstekst forsvinner jeg-et og historien blir gjenfortalt med Shimabuku som tredjeperson. Oppbyggingen ligner: Vi får tidlig vite at apekattene er forflyttet, at de lever i nye omgivelser, og at Shimabuku bestemmer seg for å besøke apene og ta med seg is. Teksten fremstår mer formell enn Shimabuku sin tekst. I teksten til museet omformuleres for eksempel Shimabukus spørsmål om hvorvidt aper husker snøfjell til «He wondered whether the younger generations of monkeys could possibly have inherited sensuous memories of their ancestors' natural surroundings», i andre avsnitt. I den første setningen i verksbeskrivelsen henvender museet seg til et «vi», i det de forteller hva videoen viser: «In the video *The Snow Monkeys of Texas*... we get to observe a group of Japanese snow monkeys which now live in Texas Desert Sanctuary». Dette gjør museet også i siste setning i tredje avsnitt: «In the video we see the monkeys curiously approaching the small mountain of ice, placed amongst the sand and cacti». På denne måten, gjennom å henvende seg til publikum, inntar museet en formidlerposisjon, selv om det de formidler er svært likt det som allerede er tilgjengelig i panelteksten.

Det fjerde avsnittet er derimot mer variert. Dette avsnittet handler om hvordan verket skal bli forstått, eller tolket. Avsnittet består av tre setninger. Den første setningen er en benektelse: «*The Snow Monkeys of Texas*... is not to be understood as a scientific study of the monkeys' adaptability to a warmer climate». At ikke kunstverket skal forstås som en vitenskapelig studie av apenes tilpasningsevne, er kanskje noe leseren allerede vil være klar over, men det skaper en kontrast som understreker poenget i neste setning: «Rather, the work offers a tragicomic metaphor for humanity's uncertain future in times of climate

change». Ordet tragikomisk kan sies å være en positiv evaluering av kunstverket. Ved å skrive at kunstverket tilbyr en tragikomisk metafor for menneskehetens usikre fremtid, løsriver teksten til museet seg i større grad fra panelteksten. Det gjør den også i neste og siste setning, ved å stille følgende spørsmål: «To what extent will future generations experience the natural landscapes that have greatly shaped our languages and cultures?».

Ved å bruke en benektelse og stille et spørsmål kan man si at det utvises forsiktighet hva angår å konkretisere et eventuelt budskap. Men museet går lenger i sin egen tekst i å skape en direkte kobling til menneskets situasjon. I panelteksten spør Shimabuku om aper tilpasser seg nye miljøer raskere enn mennesker og om de husker snøfjell, mens i siste avsnitt av museets verksbeskrivelse forflyttes fokus fra aper og mennesker til bare mennesket.

## Analyse av diskursiv praksis

I motsetning til gallerihallen hvor store deler av rommet fremstår som en hvit kube, er ikke dette tilfellet her. *The Snow Monkeys of Texas* er plassert i en travel gang, og den betraktende er slik omgitt av andre mennesker som blant annet høyløst sosialiserer, venter på bekjente og passerer gjennom gangen for å nå andre deler av museet. Videre har rommet også skilt som viser til toaletter og museets ulike etasjer, og utsikt til kafé og garderobes. Der den hvite kube kan sies å skape et inntrykk av en formidlingsfri kunst (Solhjell, 2001, s. 103), kan denne plasseringen sies å påvirke innholdet i kunstverket. Ved å plassere *The Snow Monkeys of Texas*, en video som viser aper og deres interne former for sosialisering akkurat her, kan dette grepet kanskje rette betrakterens oppmerksomhet mot egne omgivelser og de ulike mellommenneskelige, sosiale interaksjonene som foregår her. I verksteksten til museet står det at kunstverket tilbyr en tragikomisk metafor for menneskehetens usikre fremtid; dette kan videre bidra til refleksjoner om hvordan disse umiddelbare omgivelsene vil kunne inngå i fremtiden.

I verksteksten til museet blir *The Snow Monkeys of Texas* omtalt som et ferdig objekt og med et innhold som eksisterer uavhengig av plassering. Det siste avsnittet i museets tekst tilkjenner en mer indirekte tilnærming til verket ved å bestå av en benektelse, en påstand som også evaluerer, og til sist et åpent spørsmål. I tillegg til at museet i de øvrige avsnittene

formidler informasjon som allerede er tilgjengelig for publikum, kan man kanskje si at den skriftlige formidlingen fremstår sparsommelig og forsiktig. Imidlertid forekommer det en endring i perspektiv. Når Shimabuku spør om aper tilpasser seg nye miljø raskere enn mennesker, kan man kanskje si at han selv kobler kunstverket til menneskehetens situasjon, men han formidler samtidig et perspektiv som inkluderer apene. I verksteksten til museet skrives det imidlertid at kunstverket tilbyr en tragikomisk metafor for menneskehetens usikre fremtid. De skriver riktignok i andre avsnitt at Shimabuku undret over hvorvidt det var mulig at den yngre generasjonen av aper kunne ha arvet sanselige minner om sine forfedres naturlige omgivelser, men denne setningen er plassert i de tre avsnittene som først og fremst forteller hva kunstneren har gjort. Dette siste avsnittet vektlegger i større grad hvordan verket skal bli forstått.

Kunstmuseer og gallerier har tradisjonelt ført en diskurs som kjennetegnes av at man ikke legger for sterke føringer på kunsten, eller at selve formidlingen skal være usynlig (Solhjell, 2001, s. 36). At det i dette tilfellet foregår en dreining fra apene og mot et antroposentrisk perspektiv, kan bero på at museet velger en generell tilnærming til verket i sin tekst. Videre har kunstmuseer vært kjennetegnet av å verdsette kunst som forteller noe større om selve menneskeheten, og som får betrakter til å reflektere over fortid og fremtid (Duncan, 2006, s. 17; McClellan, 2008, s. 9). I dette tilfellet henviser det åpne spørsmålet til museet både til naturlige landskap som har formet våre språk og kulturer, og til fremtidens generasjoners opplevelse av disse. Selve plasseringen av *The Snow Monkeys of Texas* kan kanskje sies å innvirke på selve verket, eller motsatt. Det oppstår kanskje en kommunikasjon mellom verket, rommet det er plassert i og publikums tilstedeværelse. Allikevel er det et verk som vises på en liten skjerm og som vises i et svært travelt område, og slik «krever» kanskje verket og plasseringen et granskende publikum.

Selv om Shimabuku har laget et kunstverk som kanskje orienterer seg mot både mennesket og dyr, er det mulig at en formidling som kun vektlegger det menneskelige aspektet, reduserer kunstverkets meningspotensiale. Spørsmålet er om formidlingen i kombinasjon med plasseringen av verket fører til de refleksjonene museet skriver de ønsker å bidra til i den overordnede teksten.

I verksteksten skriver museet at kunstverket ikke skal bli forstått som en vitenskapelig studie av apene. Dette kan være en henvisning til at apene faktisk ble forflyttet fra Kyoto av forskere som ønsket å studere deres oppførsel. I boken *Pandora's Garden: Kudzu, Cockroaches, and Other Misfits of Ecology* (2018) forteller forfatter Clinton Crockett Peters historien om disse snøapene.

På 50-tallet ble snøapenes ville forfedre i Kyoto fanget av forskere og plassert i en fornøylespark (Peters, 2018, s. 35). Her fungerte apene både som forskningsobjekt og underholdning for publikum. Mange av apene klarte å flykte. Fordi de var blitt tamme fortsatte dyrene å oppholde seg i nærheten av andre mennesker, til den lokale befolkningens store irritasjon (Peters, 2018, s. 36). Det ble etter hvert så mange frittløpende aper at de japanske forskerne avtalte med noen amerikanske kolleger at disse kunne få overta noen av dyrene. En gårdeier i Texas sa seg villig til å huse apene gratis i bytte mot at han kunne selge «overflødige» aper videre til dyrehager og laboratorier (Fedigan, 1991, s. 55). I 1972 ble så 150 aper sendt fra Kyoto med fly til Texas. Ifølge Crockett Peters (2018, s. 38) ble disse apene plassert i et stort område med elektrisk inngjerding. Forskerne undersøkte nå hvordan disse apene tilpasset seg. I begynnelsen spiste apene giftige bær og noen ble forgiftet av å puste inn muggsopp (Peters, 2018, s. 38). De første årene døde halvparten av de forflyttede apene. Etter seks år hadde de tilpasset seg sine nye omgivelser (Peters, 2018, s. 38). De ble forflyttet flere ganger og forsøkte fortsatt å flykte, hvilket noen ganger var vellykket. Etter hvert klarte de å irritere lokalbefolkningen i Texas og de lokale myndighetene lot det bli kjent at snøapene fra nå av skulle betraktes som en ubeskyttet eksotisk dyreart. Dermed kunne lokalbefolkningen fritt drive jakt på apene (Peters, 2018, s. 39). Fire av disse apene ble nå skutt og drept, hvoretter forskerne klarte å overtale myndighetene til å erklære apene som bufe. Som bufe tilhørte ikke lenger snøapene den kategorien av dyr som det i Texas er tillatt å jakte på (Peters, 2018, s. 40). I 1999 ble snøapene plassert i et dyrereservat og har ikke lenger status som forskningsobjekt.

Haraway (1991, s. 198, 1994, s. 66) mener den klassiske naturvitenskapen bygger på en forestilling om at mennesket har anledning til å avdekke allmenngyldige sannheter i naturen, og at dette har skapt et narrativ hvor mennesket er eneherskende aktør og omgivelsene er redusert til statiske rekvisitter uten egen virkekraft. På denne måten blir naturen omgjort til

et passivt materiale, som benyttes for å kunne bekrefte det «objektive» menneskets verdensbilde (Haraway, 1991, s. 198). Haraway kaller den historisk objektive forsker for det «beskjedne vitnet». Det beskjedne vitnet, påpeker Haraway (1997, s. 23), har historisk sett vært hvite menn som har inntatt en privilegert posisjon når det gjaldt å kunne avdekke, og formidle, tilsynelatende nøytrale sannheter. Hun mener naturvitenskapelig forskning må anses som en form for historiefortelling, hvor også forskeren inngår i det å skape og fortelle historiene (Haraway, 1989, s. 4). Med dette mener ikke Haraway (1989, s. 5) at naturvitenskap eller historiefortelling ikke har rot i virkeligheten. Hun mener derimot at all kunnskapsproduksjon er situasjonsbetinget, og at sannhet ikke er noe som ligger og venter på å bli avdekket (Haraway, 1994, s. 64-65).

Det er selvfølgelig ikke slik at publikums tolkning av kunstverket behøver underlegges Moderna Museets tekstlige formidling. Shimabuku spør, i tittel og i paneltekst, om apene husker snøfjell. På denne måten skapes et perspektiv som kan invitere betrakter til å reflektere over hvilken betydning omgivelsene har hatt, og har for apene. Når kunstneren kaller haugen som er laget av is fra pose for et «fjell», fremstår dette som en slags ironisering over at det apene får, slettes ikke kan sammenlignes med hva et ekte fjell er. Det kan også skape en bevissthet over hva mennesker har fratatt disse apene. I videoen ser man at apene lever i en ørken med kaktusbusker. Kaktusene som er plassert rundt verket virker som en videre ironisering, ved at apenes habitat blir reproduisert i et nytt og «unaturlig» miljø, i et museum. Den statiske kameraføringen kan minne om klipp man kjenner fra naturdokumentarer, hvor kamera plasseres ubemannet på et sted hvor det ikke blir lagt merke til av dyrene, for å vise autentiske bilder av hvordan ville dyr lever og oppfører seg. Ved at filmen viser aper, som det opplyses om er forflyttet, og «isfjellet», kan dette skape refleksjoner om hva som framstår som naturlig og unaturlig, og hvilken betydning naturdokumentarer og det vitenskapelige, «nøytrale» øyet har hatt for å skape disse forestillingene, og hvilke konsekvenser dette igjen kan ha for andre levende skapninger.

Mitt poeng er imidlertid at når museet velger *The Snow Monkeys of Texas* som det innledende verket til utstillingen, og skriver at det tilbyr en metafor for menneskets usikre framtid, kan dette være en formidling som virker mot deres egen hensikt. Gjennom en mer bevisst formidling kan kanskje også kunstmuseer være steder som kan vise og formidle



kunstverk som viser at vår relasjon til og forestillinger om naturen er preget av fortellinger, og som også konstruerer nye fortellinger. På denne måten kan også kunstmuseer bidra til å introdusere historier som anerkjenner og får tilskueren til å identifisere seg med andre skapninger.

## ***Electroacoustic Aspects of Human and Plant (2018-2019) av***

**Christine Ödlund**

### **Analyse av tekst**



*Figur 22. Electroacoustic Aspects of Human and Plant. Installasjon, Moderna Museet, Malmö, 6. mars 2020.*

Foto: Anna Solum

*Electroacoustic Aspects of Human and Plant (2018-2019)* er en kunstinntallasjon av kunstneren Christine Ödlund. Det er det første kunstprosjektet den besøkende introduseres for inne i selve gallerihallen. Installasjonen består av to skulpturer, to levende planter i monterer, to videoer og tre malerier. Foruten to av maleriene befinner de ulike elementene seg samlet i nærheten av hverandre ved et av gallerihallens hjørner (figur 22). På den ene av de to veggene som til sammen utgjør dette hjørnet av gallerirommet, er det hengt opp et maleri. På den andre veggen projiseres det en film (figur 23). Skulpturene og monterne med planter er plassert i nærheten, på gulvet. På baksiden av en av disse monterne er det installert en videoskjerm som viser en video (figur 24). Ved gallerirommets motsatte hjørne noen meter unna, henger de to ovennevnte maleriene på hver sin vegg (figur 25).



Figur 23. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 11. januar 2020.  
Foto: Anna Solum



Figur 24. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 12. januar 2020.  
Foto: Anna Solum



Figur 25. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmö, 6. mars 2020.  
Foto: Anna Solum

Begge hjørnene hvor Ödlunds kunstverk er plassert er merket med identiske veggplapper hvor de ulike elementene betegnes som en installasjon med tittelen *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Veggplappene oppgir kunstnerens navn, fødselsdato, nasjonalitet, hvilket år installasjonen er laget, og hva den består av: «Sculpture, painting, video, living plants, etc.». Det er også en veggplapp som utelukkende henviser til videoen som blir projisert på veggen. På denne veggplappen oppgis tittelen *Plant – Man – Electro*, spillelengde på videoen, at den er i farge og har lyd, og hvilke elementer kunstneren selv har stått for: «Tesla sphere & sound», og hva en annenpart har utført: «Kirlian photography & sound».



Figur 26. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 7. mars 2020.

Foto: Anna Solum

De to skulpturene (figur 26) er laget av tre, og befinner seg på gallerigulvet. Disse fremstår som fortløpende spisse konstruksjoner med tagger som gradvis blir lavere. Skulpturene har også hull som minner om formen på de spisse taggene. Den ene skulpturen er malt i en metallisk sort farge og den andre fremstår som umalt. De er plassert mot hverandre slik at det oppstår et lite rom, eller en passasje. I denne passasjen befinner også monterne seg.



Figur 27 og 28. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmö, 3. november 2019 og 12. januar 2020. Foto: Anna Solum

De to monterne, som er konstruert av tre og glass, viser hver sin plante (figur 27). Røttene til plantene kommer til syne i glassbeholdere fylt med vann. I hver monter befinner det seg plantebelysning på toppen. På flere av røttene er det festet noe som ligner små runde tøyknapper som verkteksten forteller er mikrofoner. Ved siden av plantene, inne i monterne, befinner det seg noen mindre apparater som er festet på små stativ. Disse apparatene lager med jevne mellomrom klikkelyder (figur 28).



Figur 29. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmö, 6. mars 2020.  
Foto: Anna Solum

På baksiden av en av de ovennevnte glassmonterne er det bygget inn en videoskjerm (figur 29). Videoen er lydløs. Den har ikke noen klar begynnelse eller slutt fordi den spilles av i loop og er klippet sammen av nærbilder av noe som fremstår som planterøtter i vann. Motivene kan minne om røttene man ser i glassmonterne, men man forstår at det ikke kan være simultanopptak fordi belysningen er litt annerledes og det virker som om planterøttene befinner seg et annet sted. Utsnittene er nære, og planterøttene er i fokus. Det er dermed ikke godt å si hvilket miljø dette er filmet i, eller hvorvidt det er innendørs eller utendørs. Jeg får inntrykk av at tidshastigheten er økt fordi man ser planterøtter som vokser og strekker seg ut.

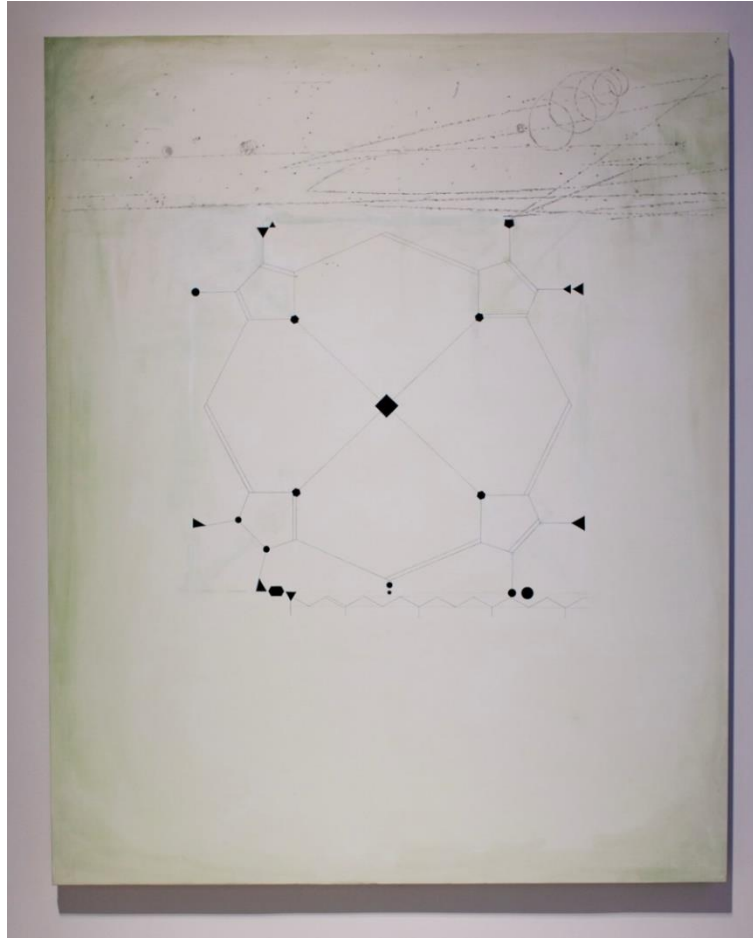


Figur 30. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 7. mars 2020.

Foto: Anna Solum

Bak skulpturene og glassmonterne vises en annen video som projiseres på veggen (figur 30). Det er denne videoen som har tittelen *Plant – Man – Electro*. Videoen har tilhørende lyd, som kan minne om elektrisk summing. Filmen går i loop, uten noe som fremstår som en klar begynnelse eller slutt. Motivene i filmen har mørke og lyse partier, og jevne fargetoner i vekselvis blått, lilla og grønt. I noen av segmentene ser man et nærbilde av ett enkelt planteblad som lyser opp, akkurat som om det går elektriske stråler gjennom det. Andre partier i filmen viser et større utsnitt av en plante, og man kan tidvis se stråler av lys som beveger seg i ulike retninger. Etter hvert endrer utsnittet seg, og man kan da se at lysstrålene kommer fra en plasmakule. I noen klipp ser man en hånd som berører kulen, og i andre klipp ser man den samme hånden berøre plantebladene. Videoen projiseres på en måte som gjør at hvis den besøkende stiller seg foran verket, så faller det en skygge over bildet.

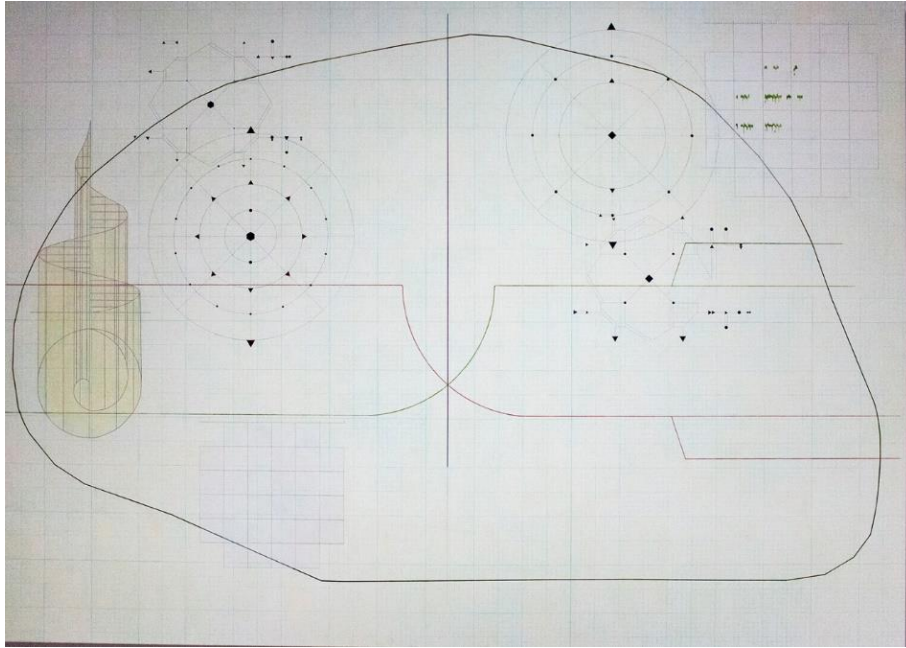




Figur 31. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 11. januar 2020.

Foto: Anna Solum

De tre maleriene i installasjonen er plassert i to ulike hjørner. Et av maleriene er hengt opp ved hjørnet bak skulpturene og monterne (figur 31). Det er plassert en avsperringsstolpe foran bildet, og det er det også foran de to andre maleriene. Dette maleriet viser geometriske former tegnet med tynne, sorte streker. Enkelte steder der strøkene møtes, er det også malt eller tegnet små, sorte firkanter, sirkler og trekkanter. Til sammen utgjør disse linjene og formene en slags helhetlig figur, som ved første øyekast kan fremstå som symmetrisk. Men om man ser nøye etter kan man spore små variasjoner i mønsteret.



Figur 32. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 12. januar 2020.  
Foto: Anna Solum

De to andre maleriene har et likartet visuelt uttrykk. På det ene maleriet (figur 32) er det tegnet og malt mange forskjellige streker og former. Maleriet viser geometriske former som kan minne om den helhetlige figuren jeg beskrev i det ovennevnte maleriet. Kunstverket er preget av symmetri og geometri, samtidig som det også er påført en stor sirkel som fremstår som løser.



Figur 33. *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*. Installasjon, Moderna Museet, Malmø, 6. mars 2020.

Foto: Anna Solum

Det siste maleriet (figur 33) viser mange tynne linjer som utgjør et rutenett. Bakgrunnen er malt med grove strøk i duse, hovedsakelig grønne og blå toner.

## Verkstekst

### Electroacoustic aspects of human and plant

Christine Ödlund, b. 1963 in Sweden

An interesting cross breeding takes place within the practice of Christine Ödlund, involving science, metaphysics and electroacoustic music. At center stage is the artist's long-standing interest in intelligence and communication amongst plants.

Theosophy, with its understanding of science and metaphysics as complementary, has been an important source of inspiration. Another is the scientist Nikola Tesla's (1856–1943) research on electricity. Tesla's attempts to decode electric brain waves, corresponds in interesting ways with Ödlund's own endeavor to bridge language barriers between human and plant.

The large sculptures forming the hub of the installation *Electroacoustic aspects of human and plant* have shapes recalling sound graphs or electromagnetic waves. In an accompanying video, the artist has connected herself to stinging nettles via a so-called Tesla sphere and establishes an electromagnetic form of communication. The work also includes living plants that are exposed to high-frequency clicking sounds, with microphones mounted to record their possible responses.

Christine Ödlund has for many years painted and drawn graphic scores\* that portray chemical life processes and acoustic communication amongst plants. The paintings



on display exemplify how the artist has increasingly started to utilise pigments from the plants she examines. Taken together, *Electroacoustic aspects of human and plant* can be understood as poetic attempts to access non-human intelligence.

\* Graphic scores are a form of music notation that shows, for example, the movements and rhythm of a melody.

Figur 34. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

I verksteksten til *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* nevnes det flere inspirasjonskilder og referanse kilder: vitenskap, metafysikk, elektroakustisk musikk, teosofi, Nikola Teslas arbeid med hjernebølger, elektromagnetiske bølger og grafisk partitur. Mange av disse referansene omtales som presupposisjoner, altså antagelser.

I tekstens første setning skrives det «An interesting cross breeding takes place within the practice of Christine Ödlund, involving science, metaphysics and electroacoustic music». Her kan man finne tre presupposisjoner, nemlig vitenskap, metafysikk og elektroakustisk musikk.

Videre skrives det i den første setningen i andre avsnitt: «Theosophy, with its understanding of science and metaphysics as complementary, has been an important source of inspiration». Her er det fire presupposisjoner: teosofi, vitenskap, metafysikk og teosofiens syn på at vitenskap og metafysikk er forenlig. Det forklares ikke hva teosofi er, men at disse egenskapene ved teosofien har vært en viktig kilde til inspirasjon for kunstneren. Videre, i den tredje setningen i det andre avsnittet skrives det: «Tesla's attempts to decode electric brain waves, corresponds in interesting ways with Ödlund's own endeavor to bridge language barriers between human and plant». Her er presupposisjonen Teslas forsøk på å dekode elektriske hjernebølger. Denne presupposisjonen utdypes ikke, utover at forsøkene korresponderer med Ödlunds egne forsøk på å bygge bro over språkbarrierer mellom menneske og plante. Et unntak i teksten er henvisningen til grafisk partitur («graphic scores») i fjerde avsnitt. Her har museet plassert en fotnote som forklarer hva grafisk partitur er.

I teksten blir Ödlunds kunstneriske praksis positivt evaluert. Evalueringene kommer til syne både indirekte og direkte. Av de mer direkte er setningen «An interesting cross breed takes place within the practice of Christine Ödlund» i første avsnitt. Videre, i andre avsnitt, tilkjennegis det en evaluering når det skrives at Teslas forsøk på å dekode hjernebølger korresponderer på interessante måter med Ödlunds egne forsøk. Disse evalueringene vurderer kunstnerens praksis som interessant, og er skrevet med en objektiv modalitet. Andre, mer indirekte evalueringer, er den første setningen i det andre avsnittet, hvor det skrives at teosofi har vært en viktig inspirasjonskilde. Ved å skrive at dette er viktig, understrekes det nettopp at tekstprodusenten vurderer denne referansen som viktig. Også i tekstens siste setning tilkjennegis en positiv evaluering: «*Electroacoustic aspects of human and plant can be understood as poetic attempts to access non-human intelligence*». Her bruker tekstprodusenten et ord med positive konnotasjoner, poetisk, for å beskrive hvordan installasjonen kan forstås. Denne setningen tar allikevel i bruk en modalitet som uttrykker lavere forpliktelse enn i resten av teksten, ved at museet foreslår at verket *kan* bli forstått slik.

Med setningene «At center stage is the artist's long-standing interest in intelligence and communication amongst plants» i den andre setningen i første avsnitt, og «The paintings on

display exemplify how the artist has increasingly started to utilise pigments from the plants she examines» i den andre setningen i siste avsnitt, opplyser teksten om at kunstnerens interesse for planter har funnet sted over et langt tidsrom. Disse setningene, og den første setningen i siste avsnitt, «Christine Ödlund has for many years painted and drawn graphic scores \* that portray chemical life processes and acoustic communication amongst plants», forteller også om hvordan kunstnerskapet har funnet sted over tid, og Ödlund fremstilles som en viktig kunstner.

I tillegg til setningen som beskriver hvordan installasjonen kan bli forstått («poetic attempts to access non-human intelligence»), blir installasjonens innhold direkte omtalt i fire setninger. I tekstens tredje avsnitt blir skulpturene, den ene videoen, og plantene beskrevet med hver sin setning. Maleriene blir direkte omtalt i andre setning i fjerde avsnitt. Den første av disse setningene forteller at skulpturene har former som minner om lydbølger («sound graphs») eller elektromagnetiske bølger. Om videoen skrives det at Ödlund har koblet seg til tistler, via en teslasfære, og etablerer en elektromagnetisk form for kommunikasjon. Om plantene skrives det at de er eksponert for høyfrekvente klikkelyder, og at de har mikrofoner påsatt for å ta opp deres mulige svar («possible responses»). I setningen om maleriene skrives det at disse eksemplifiserer hvordan Ödlund i økende grad har begynt å bruke pigmenter fra plantene hun undersøker. For øvrig skrives det i setningen før denne at Ödlund har i mange år malt og tegnet grafiske partiturer som forestiller kjemiske livsprosesser og akustisk kommunikasjon mellom planter. Dermed gir denne informasjonen også en indikasjon på hva maleriene i utstillingen viser.

Setningene som direkte beskriver installasjonens innhold, kan fremstå som konkrete beskrivelser som forteller noe om hva man ser og hva kunstneren har gjort. Det er imidlertid viktig å ta i betraktning hva som ikke blir nevnt. Det skrives at kunstneren har koblet seg til tistler og via en teslasfære etablerer en elektromagnetisk form for kommunikasjon. Det opplyses ikke om hvordan elektromagnetisme fungerer som kommunikasjonsmiddel. Om plantene skrives det at de eksponeres for høyfrekvente klikkelyder og at mikrofoner er påsatt for å ta opp deres mulige svar. Hva slags svar det er snakk om, eller hva som skjer med opptakene nevnes ikke. Videre skrives det at kunstneren har malt og tegnet grafiske partiturer som framstiller kjemiske livsprosesser og akustisk kommunikasjon mellom planter.

Teksten opplyser verken om hva kjemiske livsprosesser eller akustisk kommunikasjon er. Det formidles heller konkret informasjon om hvordan planter kommuniserer.

## Analyse av diskursiv praksis

Installasjonen består av mange elementer som kanskje først og fremst inviterer til å bli betraktet. Maleriene har detaljerte motiver som krever et granskende publikum. I og med at maleriene befinner seg bak avsperringsstolper kan dette sies å skape en distanse, både til publikum og til resten av installasjonen. De to spisse skulpturene flankerer glassmonterne og skaper som nevnt slik en liten passasje. Det som befinner seg i passasjen, er to glassmontere med planter som kanskje primært inviterer til å bli betraktet. Videoen som vises bak montereren, blir ikke nevnt i utstillingsheftet. Den viser opptak av røtter og er tatt opp på et tidligere tidspunkt. Disse røttene ligner på røttene til plantene i glassmonterne. Ved at videoen er forhåndskonstruert kan man kanskje si at videoen forholder seg til den kommunikasjonen eller det «universet» som foregår internt i kunstinstallasjonen, men den tar ikke utgangspunkt i hva som skjer i gallerirommet.

Slik kan man kanskje si at installasjonen som helhet ikke virker å invitere til den form for opplevelse som Dorothea von Hantelmann (2014) beskriver i *The Experiential Turn*, hvor kunstverket realiseres i sin relasjon til omgivelser og publikum, og hvor det ikke er hva kunstverket «i seg selv» kan sies å representere som står i sentrum. Et unntak i installasjonen hvor publikums tilstedeværelse kan sies å bli imøtekommet, er videokunstverket som projiseres på galleriveggen. Her skapes det som nevnt en skygge når den besøkende stiller seg foran verket. Dette er kanskje en måte å invitere betrakteren til å ta del i en form for kommunikasjon.

Kombinasjonen av de tekniske termene og de åpne formuleringene i verksteksten skaper en aura av vitenskap og mystikk. Ved å henvise til Nikola Teslas arbeide og vitenskapelig terminologi, fremstilles Ödlund som en innovativ og spennende kunstner som med en delvis vitenskapelig fremgangsmåte forsøker å oppnå kontakt med naturen. Teksten uttrykker forsiktig hvordan selve installasjonen kan bli forstått, mens mye av den øvrige informasjonen vektlegger Ödlunds virke og et rikt spekter av inspirasjonskilder. Beskrivelsen av verkene og

kunstnerens praksis kan sies å fungere som ledetråder publikum kan bruke når de tilnærmer seg installasjonen. Disse ledetrådene kan tydeliggjøre hva man ser, men det er opp til betrakteren å tolke hva slags kommunikasjon som oppstår gjennom verket. Slik behandler formidlingsteksten verket på en «indirekte» måte og overlater det til verket i seg selv å formidle et «noe».

Om *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* kan sies å primært henvende seg til et betraktende, og fortolkende publikum, kan det være vanskelig å delta i kommunikasjonen om man ikke er fortrolig med begrepene som benyttes i heftet. Teksten forutsetter at publikum har kjennskap til begrepene som her benyttes, og at man klarer å koble disse begrepene til utstillingsobjektene. Hovedsakelig formidles disse ulike referansene som presupposisjoner for å betegne Ödlunds praksis, uten at disse forklares grundigere. I tekstheftet vektlegges kunstnerens praksis og hennes kommunikasjon med plantene. Slik kan selve verksbeskrivelsen fremstå som mer opptatt av den kommunikasjonen kunstneren har med plantene, enn hva installasjonen kan kommunisere til publikum. Da kan museet risikere at et publikum som ikke kjenner til begrepene i heftet, blir passive vitner til en kommunikasjon som kunstneren allerede har hatt med plantene.

Eilean Hooper-Greenhill (2000, s. 4) påpeker at kunstmuseer ofte er tvetydige i tekstformidlingen, ved å la en potensiell tolkning eller mening være åpen. Museets verksbeskrivelse vektlegger her, i omtalen av verket *Electroacoustic Aspects of Human and Plant*, i stor grad kunstneren og hennes praksis, snarere enn å prioritere informasjon om kunstverket. Det er mulig at dette kan ses i sammenheng med enkelte mer tradisjonelle konvensjoner. Sacha Kagan og Hans Abbing (2013, s. 68) påpeker at kunstneren gjerne har blitt betraktet som et unikt individ med evne til å lage eksepsjonelle kunstverk som forteller noe dypere om mennesket og kultur. Jeg skriver tradisjonell, fordi som teorikapittelet viser har blant annet den opplevelsesbaserte og relasjonelle kunsten en større orientering mot kunstverk og publikum, og mange kunstinstitusjoner arbeider for å skape inkluderende tilbud for publikum.

## ***Forest Law* (2014) av Ursula Biemann og Paulo Tavares**

### **Analyse av tekst**



*Figur 35. Forest Law. 7. mars 2020. Foto: Anna Solum*

*Forest Law* er et videoverk på 38 minutter av Ursula Biemann og Paulo Tavares. Videoverket er merket med en liten veggplapp som oppgir navn på kunstnerne, lengden på filmen, og tittelen på videoverket. *Forest Law* projiseres på to skjermer. Foran disse skjermene er det plassert en lang benk hvor de besøkende kan sitte og se på filmen. På hver ende av benken er det plassert høyttalere.

*Forest Law* finner sted i Amazonasskogen i Ecuador, og tar tematisk sett utgangspunkt i naturen som en juridisk rettighetsbærende enhet. I verksbeskrivelsen i museumsheftet opplyses det om at Ecuador har gitt naturen status som et juridisk subjekt. Filmen formidler et holistisk natursyn og argumenterer for at regnskogen er mer enn bare en ressurs mennesker kan utnytte for egen vinnings skyld.



I filmen forteller personer fra urfolksgrupper om tidligere rettssaker som har angått Amazonasskogen, og om sitt eget natursyn. Filmen består av ulike segmenter som er klippet sammen. Disse inkluderer intervjuer, mellomtekster, filmatiske panoramabilder av regnskogen og nærbilder av planter, jord og insekter. Noen ganger viser de to skjermene det samme motivet, men fra ulike perspektiver. Andre ganger viser skjermene forskjellige motiver. Filmen er på spansk og engelsk, med engelsk teksting.

Personene som blir intervjuet, befinner seg hovedsakelig i skogsområder. Intervjuene framstår som monologer fordi man ikke hører eventuelle spørsmål som blir stilt. I filmen forteller representanter for urfolksgruppene shuar- og quechuafolket om hvordan skogen inngår i deres kultur og levesett, og om problemer de har hatt med utenforstående som bruker og ødelegger territoriene hvor de bor for å utvinne ressurser til egen vinning. Filmen retter spesielt søkelys på et skogsterritorium som heter Sarayaku. Her har quechuafolket måttet ta rettslige skritt for å beskytte skogen. José Gualinga er leder for urfolksamfunnet i Sarayaku, og forteller at internasjonale selskaper har tatt seg til rette, uten å konsultere dem eller respektere deres kultur og levesett. Man ser Gualinga stå i et skogsområde, og i bakgrunnen finnes et stort tre, grønne vekster og en elv. Han forteller om en hendelse hvor et selskap fikk tillatelse til å plassere fjorten hundre kilo med eksplosiver dypt inne i skogsområder som blir ansett som hellige av urfolket i Sarayaku. Myndighetene hevdet at eksplosivene ikke utgjorde en stor fare fordi de var plassert langt unna menneskekropper og bygninger. Gualinga forteller at for befolkningen i Sarayaku var plasseringen av eksplosivene en svært alvorlig trussel, fordi territoriet blir ansett som sterkt forbundet til deres liv; det er for urfolket både en kropp og et hjem. En annen representant for Sarayakufolket, aktivisten Franco Viteri, forteller at vi må forstå at jorden vår er levende, og at klimaforandringene viser at jorden forsvarer seg selv fordi mennesker begår overtramp. Dette er konsepter han sier de anvender som forsvar i retten.

I tillegg til intervjuene vises også lengre segmenter av et bord i skogen. Dette bordet filmes ovenfra, på nært hold. Man ser hendene til en mann som legger store, grønne blader av ulike slag utover bordet. Mens dette klippet vises på den minste skjermen, viser den store skjermen et annet utsnitt av skogen. I dette utsnittet ser man den samme mannen i det han sanker akkurat disse vekstene. Etter en stund forteller mannen at han har dyrket plantene

for sin familie og sitt folk. Han forteller at skogen er hans apotek, og at han er en *uwishin*, en betegnelse shuarfolket bruker om en lærd mann som besitter kunnskaper om naturmedisin. Filmen viser også lengre opptak av en annen mann som med heldekkende hvit drakt og maske, kan fremstå som en forsker. Denne mannen tar prøver av jord, og legger disse i glass og beholdere på et bord som også står i skogen.

Videoverket opererer, som tidligere nevnt, med mellomtekster som vises innimellom opptakene. Disse mellomtekstene utgjør en serie med korte setninger som fremkommer som en og en setning mot en sort bakgrunn. Mellomtekstene vises på den minste av de to skjermene, og kombineres med filmopptak på den store skjermen. Noen ganger kombineres tekstene med et panoramaopptak av Amazonasskogen, mens de andre ganger kombineres med et næropptak av grener utstrakt mot en nattehimmel. Det spilles av stemningsfulle lyder fra selve skogen og fra fugler som synger. Noen av disse mellomtekstene har et innhold som fremstår som faktaopplysning:

The great tropical rainforests act as major cooling system of the ecosphere. They do this by sustaining the clouds and rain above the forest canopy. A 4°C rise in temperature would be enough to disable the Amazon ecosystem and turn it into dry scrub. (Biemann & Tavares, 2014a)

I andre sekvenser av filmen har mellomtekstene et innhold som subtile beskriver scenarier som er fiktive og blir sett fra et framtidsperspektiv:

In 2014, deliberations over saving remaining parts of the forest were underway. They took the form of a legal debate over the fundamental question. Whether the planet was a corporate estate or a sentient living organism. Nature had just been declared a legal subject. And the Forest made its first appearance in court. In the case of Sarayaku, Ecuadorian Amazon. (Biemann & Tavares, 2014a)

Dette er et fiktivt scenario fordi Ecuador tilkjente naturen rettigheter allerede i 2008, og rettssaken til Sarayaku-folket ble fullført i 2012 (Amnesty, 2012; FN-sambandet, 2019).

Mot slutten av filmen er det også en sekvens med mellomtekster som gjengis av en kvinnestemme. Mens kvinnen forteller, hører man skogslyder i bakgrunnen, og den store skjermen viser i sakte tempo et panoramaopptak av en tåkete skog. Det kvinnen forteller, kan minne om poetisk økosofi. Hun forteller blant annet: «The forest lives and thinks. We humans are not the only ones who interpret the world; all living beings do. They continuously interpret and represent the world around them. Life is semiotic» (Biemann & Tavares, 2014a).

Intervjuene og mellomtekstene i *Forest Law* gjør at filmen kan minne om en dokumentarfilm. Imidlertid legger ikke filmen opp til et narrativ som eksplisitt forklarer alt som omtales eller vises. De som snakker blir ikke navngitt, med mindre de introduserer seg selv (de blir senere navngitt i rulleteksten). Man får heller ikke vite rent konkret hvem som var involvert i de forskjellige rettssakene og når de egentlig fant sted. Videre formidles det ikke direkte hvilken betydning det har hatt for disse rettssakene at naturen allerede i 2008 fikk tilkjent egne rettigheter i Ecuador. Som publikum får man mer indirekte informasjon om aspekter ved de ulike rettssakene, ved at all informasjon om disse formidles gjennom intervjuer som også inneholder andre tema. Mellomtekstene inntar også som nevnt blant annet et fiktivt fremtidsperspektiv. Det vises også andre opptak hvor kontekster ikke presiseres, slik som hvorfor den hvitkledde mannen tar prøver av jorden. Slik skaper filmen et narrativ som blander fiksjon og gåtefulle klipp med elementer man kanskje kjenner fra dokumentarfilmer.

## Verkstekst

### Forest Law

Ursula Biemann, b. 1955 in Switzerland. Paulo Tavares, b. 1980 in Brazil.

This collaborative project draws from research carried out in the oil-and-mining frontier in Amazonia – one of the most biodiverse and mineral-rich regions on Earth, currently under pressure from the dramatic expansion of large-scale extraction activities. *Forest Law* enters in conversation with



parts of the tropical forest zoned for this sort of impact. It follows a series of landmark legal battles unfolding in the Ecuadorian Amazon, where nature has been declared a rights-bearing subject.

A particularly paradigmatic trial in which the forest was brought to Court for the first time, has recently been won by the indigenous people of Sarayuku based on their cosmology of the Living Forest. *Forest Law* dwells within this territory. The project emerges from dialogues – between the authors and their practices, the camera and the forest, and, most importantly, with the many people whom the duo encountered and interviewed while traveling through Amazonia in November 2013.

*Forest Law* attempts to forge ties that bridge, disrupt, and slip through the partitions that define our systems of knowledge and the modes by which we perceive, represent, and relate to the world of which we are part.

*Forest Law* has been commissioned by the Land Grant of Broad Art Museum, State University of Michigan and opened there in August 2014.

Figur 36. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

Jeg oppsummerer først, med egne ord, hva verksteksten formidler om noen av hendelsene og konfliktene i Amazonasskogen. Det opplyses om at det finnes et grenseområde i Amazonasskogen hvor det foregår olje- og gruveutvinning. Man får vite at dette området er rikt på biologisk mangfold og mineraler. Det skrives at dette området utsettes for press på grunn av utvinningsprosjekter og at en rekke rettstvister oppstår i amazonasregnskogen i Ecuador. Teksten opplyser om at naturen i Ecuador har fått status som et subjekt med rettigheter. Det har nylig funnet sted en rettssak hvor skogen ble tatt med til retten. Denne rettssaken vant urbefolkningen i Sarayaku, og deres kosmologi av den levende skogen var innvirkende til at de vant.

I de to første avsnittene formuleres setningene med objektiv modalitet. I omtalen av hendelsene og konfliktene som angår Amazonasskogen, brukes substantiver, adjektiver og

adverb som viser at tekstprodusenten tilkjennegir sympati med skogen og urbefolkningen: «the *dramatic* expansion of large-scale extraction activities», «the tropical forest zoned for this sort of *impact*», «*landmark legal battles* unfolding in the Ecuadorian Amazon», «a *particularly paradigmatic* trial». Dette er mine kursiveringer. Disse formuleringene uttrykker at rettssakene eller rettstvistene er viktige hendelser, og at økt utvinning fører til alvorlige konsekvenser for skogen.

I den første setningen i første avsnitt omtales *Forest Law* som et samarbeid: «This collaborative project draws from research carried out in the oil-and-mining frontier in Amazonia – one of the most biodiverse and mineral-rich regions on Earth, currently under pressure from the dramatic expansion of large-scale extraction activities». Slik formidles det at *Forest Law* er et prosjekt som bygger på forskning og konkrete, samfunnsaktuelle hendelser. Det skrives videre: «*Forest Law* enters in conversation with parts of the tropical forest zoned for this sort of impact». Det skrives altså at *Forest Law* inngår i samtale med deler av den tropiske skogen. Den aller siste setningen i andre avsnitt er den følgende: «The project emerges from dialogues – between the authors and their practices, the camera and the forest, and, most importantly, with the many people whom the duo encountered and interviewed while traveling through Amazonia in November 2013». Det understrekes at det viktigste er dialogene med mennesker som de møtte. Disse formuleringene fremstiller *Forest Law* som et prosjekt som er i, eller utgår fra, dialog med mange aktører.

Det tredje avsnittet handler om tolkning, eller hva prosjektet ønsker å gjøre: «*Forest Law* attempts to forge ties that bridge, disrupt, and slip through the partitions that define our systems of knowledge and the modes by which we perceive, represent, and relate to the world of which we are part». Denne formuleringen om hva prosjektet gjør, uttrykker litt lavere grad av forpliktelse enn resten av teksten, ved at det står at *Forest Law* forsøker å gjøre noe. Ved å skrive at videokunstverket forsøker å skape koblinger som lager bro, bryter opp, og smyger seg gjennom inndelinger som definerer våre kunnskapssystemer, bruker tekstprodusenten metaforer for å utrykke hva verket ønsker å oppnå.

Verksteksten omtaler altså eksterne hendelser med en objektiv modalitet som tilkjennegir sympati med skogen og urbefolkningen. Videre omtales kunstverket gjennom metaforer og poetiske formuleringer. Teksten fremstiller *Forest Law* som et samarbeidsprosjekt som utgår

fra dialoger. Verksbeskrivelsen gir ikke en detaljert beskrivelse av hendelser den henviser til. Det opplyses ikke om hvem det er som utfører utvinningene i Amazonasskogen. Utover å nevne rettssaken som involverte Sarayaku-folket, nevnes det ikke konkret hvilke andre rettssaker det er tale om. Det nevnes heller ikke hvilket år naturen fikk status som et rettighetsbærende subjekt i Ecuador. Vi får ikke detaljer om hva som utløste den konkrete rettssaken som involverte befolkningen i Sarayaku, eller hva det innebærer at skogen blir tatt med til retten. Slik etablerer teksten et rammeverk som formidler noen av temaene som prosjektet berører, uten å konkretisere dem.

## Analyse av diskursiv praksis

*Forest Law* kan som nevnt sies å framstå som en blanding «virkelighet» og fiksjon. Ved at filmen bruker intervjuer og mellomtekster og tar utgangspunkt i reelle konflikter, kan videoverket framstå som en dokumentarfilm. Videre brukes landskapsbilder med et filmatisk uttrykk som kan minne om scener fra en spillefilm. Mellomtekstene veksler mellom fakta og fiksjon. I enkelte av mellomtekstene skrives det fra et fremtidsperspektiv som ser tilbake på «vår tid», et fiktivt prosjekt hvor menneskeheten tar nye valg og naturen tilkjennes sine rettigheter. Dette skaper en kryssklipping av tidsperspektivet som gjør at verket ikke bare forholder seg til konkrete hendelser, men også filosofiske problemstillinger som angår våre egne handlinger og valg. Videoverket tar i bruk to skjermer, hvor filmopptak av regnskogen ofte kombineres med intervjuene og mellomtekstene. Skogen vises også i lengre segmenter for seg selv. Slik kan man kanskje si at skogen framstår med sin egen tilstedeværelse i filmen. Slik formidles ikke natursynet bare gjennom mellomtekstene og i intervjuene, men også gjennom visuelle grep.

Dag Solhjell (2001, s. 103) skriver at kunstvideoer gjerne vises i mørke rom og slik skapes det en virkning som minner mer om en kinosal enn den hvite kube. Han mener at i en slik «kinosal» beveger videoverket seg foran publikum, mens i den hvite kube inviteres publikum til å gå fra verk til verk og betrakte. Videoverket *Forest Law* befinner seg i gallerihallen, og er dermed ikke isolert i et mørkt rom. Imidlertid er den plassert i et hjørne med dempet belysning. Ved at kunstverket videre vises på to store skjermer, kan man kanskje si at denne delen av gallerihallen ikke framstår som den hvite kube, og at opptakene av naturen skaper

en sanselig, mer dynamisk opplevelse. Professor i estetikk og kunstteori Boel Christensen-Scheel (2019, s. 43-44) observerer at formidling og opplevelse er noe som i økende grad preger kunstnerisk praksis. Det handler ikke nødvendigvis om kunstverket som et objekt, men å skape opplevelser for å utveksle kunnskap. Slik kan kanskje *Forest Law* sies å formidle kunnskap om et natursyn, ikke bare gjennom mellomtekstene og intervjuene, men også gjennom bruk av lyder fra skogen og panoramabilder, som til sammen skaper en sanselig opplevelse av at skogen trer frem med sin egen tilstedeværelse.

I likhet med *The Snow Monkeys of Texas*, benytter Moderna Museet seg her av kunstnerens egen tekst i den skriftlige formidlingen av kunstverket. Museets verkstekst er nærmest identisk med en beskrivelse av *Forest Law* på nettsiden til et tidsskrift som heter GeoHumanities (2016). Her oppgis ikke kunstnerne Biemann eller Tavares som forfattere, men denne teksten består av mange formuleringer som igjen er identiske med en bok de to kunstnerne har publisert (Biemann & Tavares, 2014b, s.7-9). Denne boken har utgjort en del av det kunstneriske prosjektet *Forest Law*.

Det er mulig å identifisere noen små endringer mellom museets verkstekst og teksten på nettsiden GeoHumanities. I museumsteksten omtales for eksempel naturen som «a rights-bearing subject», og i den andre versjonen omtales naturen som «a subject of rights». Videre, i selve museumsteksten står det at «The project emerges from dialogues . . . with the many people whom the duo encountered and interviewed». I teksten på GeoHumanities brukes det et «we» i stedet for «the duo», og det står bare at kunstnerne har møtt mange mennesker, ikke at de har intervjuet dem.

Det er også partier i teksten på nettsiden GeoHumanities som ikke er inkludert i museets verkstekst. På nettsiden skrives det om andre elementer som har vært del av prosjektet *Forest Law*. Det ene er altså den ovennevnte boken, som bærer den samme tittelen som videoverket, altså *Forest Law*. Videre henvises det på nettsiden til en sammensetning av foto og tekst. Det skrives at begge disse elementene gir bakgrunnsinformasjon om rettsakene som det henvises til i videoverket.

Slike intertekstuelle kjeder kan gi innblikk i hvorvidt den nye tekstprodusenten velger en annen diskurs enn tidligere tekster det bygges på. Avhengig av kontekst, institusjon og avsender vil endringer fortelle noe om hvordan avsender posisjonerer seg og hvilket forhold

man inntar til leseren. Som nevnt består Moderna Museet sin verkstekst av formuleringer hentet fra en tekst på nettsiden GeoHumanities, som igjen består av mange formuleringer som er identiske med de i boka *Forest Law*. Dermed kan man si at Moderna Museet her bruker den samme diskursen i egen formidling som kunstnerne selv har brukt. De tilfører ingen endringer selv om kunstverket nå befinner seg i en ny kontekst. Den primære endringen i avsenders identitet og posisjonering er at det utgår et «we» som blir til «the duo», og slik fremstår teksten som noe som er skrevet om kunstnernes prosjekt og ikke av kunstnerne selv.

En konsekvens av at Moderna Museet ikke har bearbeidet denne teksten i egen formidling, er at informasjonen de oppgir ikke er oppdatert. I verksteksten står det at Sarayakufolket nylig har vunnet en rettssak, men rettssaken som blir omtalt i filmen ble avsluttet i 2012. En annen konsekvens angår det fiktive elementet i kunstverket.

Videoverket kan sies å formidle et natursyn og gi et filosofisk innblikk på temaene som berører disse rettssakene, men det er et tvetydig verk som ikke konkretiserer detaljer rundt disse. Verken i filmen *Forest Law* eller i verksbeskrivelsen til museet henvises det til når Ecuador tilkjente naturen rettigheter, eller når rettssaken som involverte Sarayaku-folket fant sted. I filmen henvises det til et fiktivt narrativ. Det står at i 2014 foregikk det en juridisk debatt om et grunnleggende spørsmål; hvorvidt planeten var en eiendom eller en levende organisme. Det står så at naturen ble erklært som et juridisk subjekt, og at skogen møtte i opp i rettssaken til Sarayaku. Dette kan potensielt leses som en direkte henvisning til at Ecuador her tilkjente naturen rettigheter, om man ikke vet at dette skjedde allerede i 2008. Det kan også leses som en henvisning til rettssaken som involverte Sarayaku-folket, om man ikke vet at denne ble avsluttet i 2012. Mitt poeng er ikke at dette er en *feil* ved kunstverket, eller at tvetydigheten er et problem. Tvetydigheten virker å være et bevisst grep fra kunstnernes side (Biemann & Tavares, 2014b, s. 9). Moderna Museet velger imidlertid å reproducere deler av en tidligere tekst, og dermed gir de ikke publikum mulighet til å oppdage fiksjonselementet.

Selve teksten på nettsiden GeoHumanities (2016) henviser som nevnt til en bok og en montasje som tilbyr mer konkret informasjon om rettsakene i regnskogen. Disse elementene har tidligere blitt utstilt sammen med filmen *Forest Law*. Boka *Forest Law* er inkludert



sammen med de andre bøkene om økologi og filosofi som er å finne i Moderna Museets resepsjon, men plasseringen gjør at boka «forsvinner» sammen med alle de andre bøkene. Det er kanskje heller ikke alle som vil finne på å lese en slik bok nøye i en utstillingssituasjon. Fordi Moderna Museet reproducerer en tekst som virker å være skrevet i tilknytning til disse to øvrige elementene i prosjektet, og ikke tilpasser teksten til en ny kontekst hvor publikum ikke har tilgang til informasjon om rettsakene, kan dermed et viktig aspekt ved filmen bli forbigått.

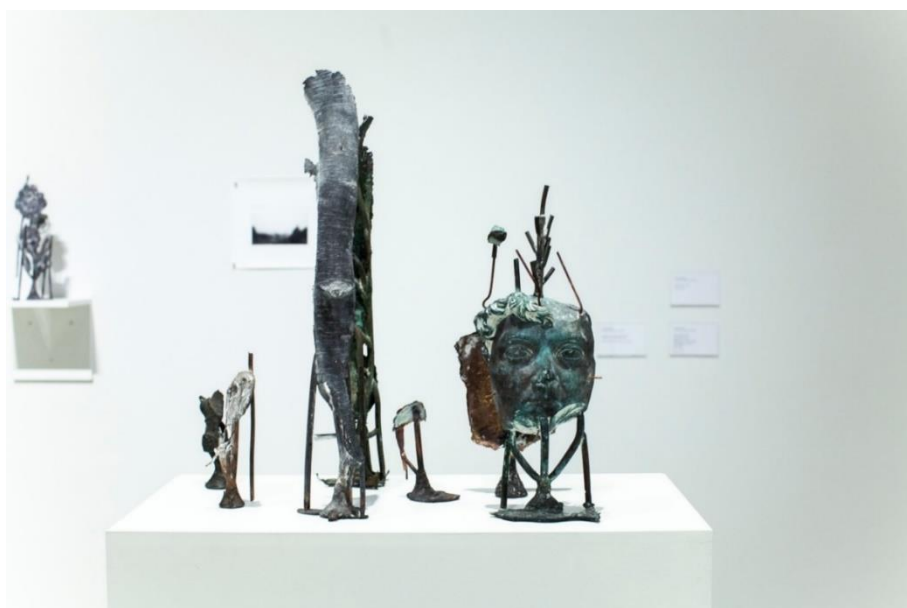
***Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works (2010-2019) av***

**Cecilia Edefalk**

**Analyse av tekst**



*Figur 37. Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works. 7. mars 2020. Foto: Anna Solum*



*Figur 38. Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works. 12. januar 2020. Foto: Anna Solum*

I utstillingen vises en rekke kunstverk av kunstneren Cecilia Edefalk som i utstillingsheftet omtales under den oppsummerende tittelen *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly and Other Works*. Disse kunstverkene er plassert i et eget hjørne av utstillingshallen og er delvis adskilt fra resten av hallen ved hjelp av en skillevegg. Det er totalt seks fotografier, to malerier og ti skulpturer. Kunstverkene er merket med veggplapper som oppgir navnet på kunstneren, fødselsdato, tittelen og årstallet for hvert kunstverk, samt hva slags teknikk eller hvilket materiale det er laget av. Kunstverkene befinner seg på fire vegger og to pidestaller.

Ifølge veggplappene er de seks fotografiene en del av en serie som heter *Krank* på svensk og *Crane Fly* på engelsk. «Crane fly» betyr stankelbein på engelsk. «Krank» kommer kanskje fra «harkrank» på svensk, som betyr stankelbein. «Krank» kan også bety syk. Bildene er hengt direkte opp på veggen med knappenåler av metall. Fem av bildene viser et stankelbein som står på en vindusflate. Insektet er i fokus, og bak insektet ser man en uklar bakgrunn av skyer, trær og hus. Alle bildene er i sorthvitt. Et av fotografiene viser ikke stankelbeinet og er helt sort. Bildene kan minne om fotografier som nettopp er kommet ut fra mørkerommet, ettersom de har ujevne, hvite kanter og noen av fotografiene har revete kanter.

Veggplappene opplyser om at alle de ti små skulpturene av Edefalk er laget i bronse. Skulpturene er ornamentale, og har en overflate som kan minne om patinaen på antikke objekter. På gulvet er det to pidestaller. Disse viser henholdsvis en og syv av de ti skulpturene. Skulpturen som står for seg selv på sin egen pidestall, minner om en maske med en lang kvist på baksiden (figur 37). Den er merket med tittelen *Birch Mask*. På den andre pidestallen er de syv skulpturene plassert tett i tett (figur 38). Disse viser ulike motiver. Alle disse skulpturene er merket med individuelle titler, samlet på én veggplapp. Det er ikke nødvendigvis mulig å intuitivt skjønne akkurat hvilken tittel det er som henviser til hvilket verk. Jeg lager derfor en liste over de ulike titlene før jeg beskriver hvert av kunstverkene: *Flower Clock, Little Fellow, Weeping Birch, Weeping Birch Torekov, Weeping Birch Eye, Tree* og *Mirror*. På denne pidestallen er det en skulptur av en maske som ligner på den forannevnte masken *Birch Mask*. Bak denne masken er det en skulptur som kan minne om et speil. Man ser også to avlange skulpturer som ser ut som tykke grener. Videre er det tre mindre skulpturer hvis motiv er vanskeligere å konkretisere. To av disse skulpturene kan kanskje minne om fragmenter fra trestammer eller kan hende fra døde trær. Den siste av de

ulike skulpturene på pidestallen ligner kanskje på et helt tre, med en sirkel helt øverst. Det er videre plassert to skulpturer for seg selv på hver sin vegg i gallerirommet og med hver sin veggplapp (figur 39). Begge disse har imidlertid samme tittel: *Flower Tree*. Disse to skulpturene har former som minner meg om en blanding av ulike vekster og blader.



Figur 39. *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works*. 6. mars 2020. Foto: Anna Solum



Figur 40 og 41. *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works*. 6. mars 2020. Foto: Anna Solum

Videre er det hengt opp to akvarellmalerier (figur 40 og 41) på en skillevegg som delvis separerer dette utstillingshjørnet fra resten av gallerihallen. Disse er begge merket med en veggplapp som opplyser publikum om at de er tilhørende i serie som heter *Dandelion*. Motivene på begge malerier fremstår som bløte, abstrakte fremstillinger av løvetannhoder. Det ene maleriet er malt med en relativt mørk gråtone, mens det andre har en lysere gråtone.

I og med at maleriene og fotografiene alle er i sorthvitt, og bronseskulpturene heller ikke har sterke farger, fremstår denne delen av gallerihallen nærmest som en scene i sorthvitt. Foran tre av veggene er det plassert lange hengetau. Fotografiene er plassert på rekke og rad med noe luft mellom hvert objekt, mens de syv skulpturene på den ene pidestallen er plassert tett sammen.



Figur 42. *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works*. 3. november 2019. Foto: Anna Solum



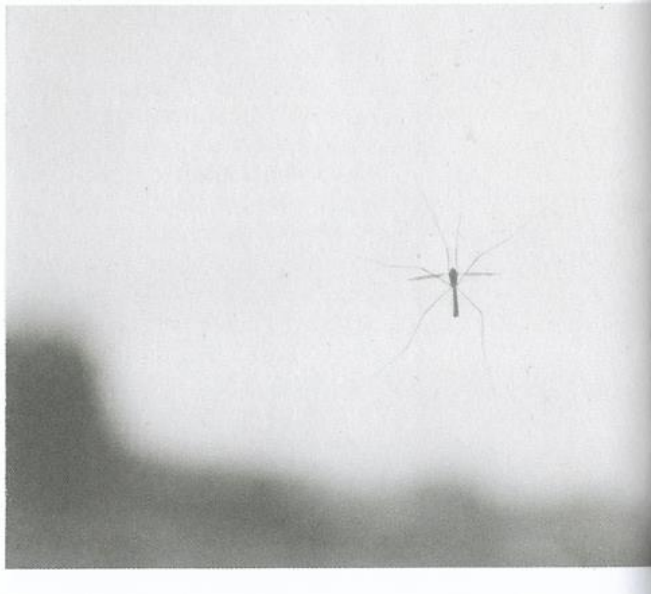
*Figur 43. Dandelion, Birch Mask, Crane Fly, and Other Works. 3. november 2019. Foto: Anna Solum*

## Verkstekt

### Dandelion, Birch Mask, Crane fly, and other works

Cecilia Edefalk, b. 1954 in Sweden

Cecilia Edefalk's artistic practice evolves from nature, back to which it can also recede, take on new forms, die and be resurrected. Out of an ancient mask depicting the Roman emperor Marcus Aurelius (121-180 A.D.) grows a birch



branch in bronze. The mask has also generated a cyclic series of paintings in which it is depicted from the same angles as the moon appears in its orbit around the earth.

Marcus Aurelius lives on today as a stoic thinker, convinced that the cosmos was a round conscious animal and that God existed within everything and everyone. But what do we really mean by God? Renaissance philosopher Giordano Bruno (1548-1600) understood God as the movement in matter which

is constantly taking new forms. This concept of God, which for its time was radical, can provide interesting entry points into Edefalk's artistic practice. In a distinctive way she approaches the magic which creates life itself.

The dandelion blowball embodies, in Edefalk's oeuvre, how death begets life. How something which once was, gets dissolved and dispersed, and then generates new forms. A crane fly on a window pane marks the interface which separates the viewer from the surrounding landscape. Its long legs appear on the glass like cracks, perhaps a reminder that the division between the human and the more-than-human world is an illusion, that nature is inside of us and we are inside of it.

Figur 44. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

Tekstens aller første setning er: «Cecilia Edefalk's artistic practice evolves from nature, back to which it can also recede, take on new forms, die and be resurrected». Denne setningen bærer preg av en metaforisk billedbruk ved at den kunstneriske praksisen beskrives som noe levende og under utvikling. På likeartet vis framstår mange av de andre setningene i teksten som poetiske. I den neste setningen beskrives en maske av Marcus Aurelius som spirende: «Out of an ancient mask depicting the Roman emperor Marcus Aurelius (121-180 A.D.) grows a birch branch in bronze». Det skrives altså at det vokser en bjørkegren ut fra masken, og videre i neste og siste setning, kan man lese at denne masken har generert en syklisk serie av malerier: «The mask has also generated a cyclic series of paintings in which it is depicted from the same angles as the moon appears in its orbit around the earth». Her henvises det til en serie med malerier, antageligvis av Edefalk selv, som ikke er til stede i gallerirommet.

Teksten er litt upresis om månens vinkler i forhold til hva, men slik jeg tolker det viser disse maleriene masken av Marcus Aurelius fra forskjellige vinkler som samsvarer med hvordan månen fremstår fra jorden i ulike månefaser.

Teksten forteller i andre avsnitt om gudsforståelsen til to filosofer. Det skrives at keiser og filosof Marcus Aurelius var overbevist om at kosmos var et rundt bevisst dyr og at Gud eksisterer i alt og alle. I den andre setningen i det andre avsnittet stilles så et spørsmål: «But what do we really mean by God?» Dette spørsmålet «besvares» ved å henvise til filosofen Giordano Brunos gudsforståelse: «Renaissance philosopher Giordano Bruno (1548-1600) understood God as the movement in matter which is constantly taking new forms».

Bevegelse formuleres her med bestemt artikkel: «God as *the* movement in matter». Denne bevegelsen kan slik framstå som en eksistensiell presupposisjon, ved at en slik bevegelse omtales som noe som faktisk eksisterer. De to siste setningene i dette avsnittet er: «This concept of God, which for its time was radical, can provide interesting entry points into Edefalk's artistic practice. In a distinctive way she approaches the magic which creates life itself». Her skrives det at Giordano Brunos gudskonsept kan tilby *interessante* innganger til Edefalks kunstneriske praksis. Dette er en evaluering som forteller at nettopp dette gudskonseptet vurderes som viktig for forståelsen av Edefalks kunstneriske praksis. Det skrives også at hun på *særegent* vis («in a distinctive way») nærmer seg magien som skaper selve livet. Dette er en positiv evaluering av Cecilia Edefalks kunstnerskap eller egenskaper. Denne påstanden inneholder også en presupposisjon, i og med at den antar at det finnes en magi som skaper liv. I tillegg til den eksistensielle presupposisjonen som handler om at det finnes en bevegelse i materien som stadig inntar nye former, kan teksten sies å uttrykke et slags underliggende spirituelt eller filosofisk tankesett.

I det tredje og siste avsnittet fremkommer det også presupposisjoner som på beslektet vis uttrykker en forforståelse knyttet til et slikt tankesett. Dette avsnittet forteller om to motiver i Edefalks kunstnerskap, og formidler en slags tolkning, eller symbolsk betydning. Det henvises først til en løvetann og så til et stankelbein. Avsnittet åpner slik: «The dandelion blowball embodies, in Edefalk's oeuvre, how death begets life. How something which once was, gets dissolved and dispersed, and then generates new forms». Her er det mulig å identifisere to presupposisjoner som virker bygge på et filosofisk premiss. Den første



setningen informerer om at løvetannen, i Edefalks oeuvre (kunstneriske praksis), legemliggjør («embodies») hvordan død skaper liv. Dette er en påstand som hviler nettopp på en implisitt forståelse av at død skaper liv. Videre kan setningen «How something which once was, gets dissolved and dispersed, and then generates new forms» leses som en fortsettelse av hva løvetannen legemliggjør. Dermed presupponeres det at noe kan oppløses, spre seg og generere nye former. Videre, i tredje setning i siste avsnitt skrives det om et stankelbein som står på en vindusflate og markerer grensesnittet som separerer betrakteren fra det omkringliggende landskapet. I heftet akkompagneres denne verksteksten med et bilde av nettopp et slikt motiv, som også er å se i selve utstillingen. Den siste setningen i verksteksten er: «Its long legs appear on the glass like cracks, perhaps a reminder that the division between the human and the more-than-human world is an illusion, that nature is inside of us and we are inside of it». Her er det flere presupposisjoner. Teksten tilkjenner en antagelse om at det eksisterer en falsk oppdeling mellom den menneskelige og den mer-enn-menneskelige verden, og at naturen finnes inne i oss og at vi finnes inne i naturen.

Verksbeskrivelsen henviser som nevnt i første avsnitt til en maske av Marcus Aurelius med en spirende bjørkegren. Dette er kanskje den samme skulpturen i utstillingen som heter *Birch Mask*. De andre kunstverkene i utstillingen blir ikke direkte omtalt i verksbeskrivelsen. Det henvises primært til kunstnerens praksis. Løvetannmotivet som man i utstillingen ser i to malerier, omtales i verksbeskrivelsen bare i relasjon til Cecilia Edefalks totale kunstneriske praksis. Stankelbeinsmotivet omtales med en ubestemt artikkel, og beskrives på en fortellende, poetisk måte. Ved å henviser til disse motivene på en mer abstrakt måte kan man kanskje si at verksteksten formidler ideer og tanker som betrakterne mentalt kan «ta med seg» i det de betrakter kunstverkene.

Ettersom teksten også omtaler en serie malerier som ikke er til stede i utstillingen, kan det også være nærliggende å tenke seg at informasjonen om disse maleriene, benyttes som et grep for å kontekstualisere innholdet i utstillingen for den besøkende. Informasjonen er altså at en maske av Marcus Aurelius har generert en syklisk serie av malerier, hvor masken avbildes fra de samme vinklene som månen fremstår i sin omløpsbane rundt jorden. Denne informasjonen signaliserer kanskje at Edefalks kunstverk kan ses i relasjon til noe kosmisk, eller til noe som har med tidens gang å gjøre.

## Analyse av diskursiv praksis

Utstillingsoppsettet og kunstverkene kan sies å være tilrettelagt for et betraktende og granskende publikum. Skulpturene er som nevnt små og ornamentale. Syv av skulpturene er plassert svært tett sammen på en pidestall. Fotografiene er duse og viser et stankelbein som på avstand nesten er usynlig og som en betrakter må gå nær opp til for å se. Samtidig er det plassert stolpehengere foran fotografiene som signaliserer at publikum ikke må komme *for* nær, og at det som vises bare skal betraktes og ikke berøres. Denne delen av gallerihallen ligner på den hvite kube, slik den beskrives av Brian O'Doherty (1986). Den sakrale egenverdien O'Doherty observerer er gjeldende i den hvite kube, kan sies å innvirke på kunstverkene. Her er det ingenting som «forstyrrer» kunstverkene, foruten stolpehengerne og en brannslukker.

Verksteksten presenterer naturen og livet fra et åndelig, holistisk ståsted hvor natur og menneske er ett, og hvor det også finnes en magi som skaper liv. Verksbeskrivelsen henviser som nevnt til de to filosofene Marcus Aurelius og Giardano Brunos gudssyn. I resepsjonen henviser museet til boken *Det omätbaras renässans* (2019) av filosofen Jonna Bornemark. Hun skriver også om Brunos gudsførståelse og hans syn på bevegelse i materie. Ifølge denne boken motsatte Bruno seg et mekanistisk syn på virkeligheten og verden. Han mente at man ikke kan forstå omverdenen gjennom forutbestemte regler, fordi den er sammenvevd av organisk, foranderlig materie (Bornemark, 2019, s. 47). Der det mekanistiske synet på virkeligheten betrakter verden som bestående av passive gjenstander/fenomener, mente Bruno at materien styres av indre prinsipper. Bruno forstod Gud som en bevegelse som skaper liv og som inntar nye former (Bornemark, 2019, s. 109). Livet eksisterer ikke i enkeltobjekter, for så å dø; det eksisterer kontinuerlig som en kraft som forandrer all materie (Bornemark, 2019, s. 160). Ifølge Bornemark (2019, s. 236) forstod Bruno magi som noe som styrer materie i en viss retning i den hensikt å virkeliggjøre noe. Magi er en form for intensivering av den levende, bevegende kraften i materien. Også mennesket kan utøve magi og innvirke på materiens bevegelser når det er mottakelig for, og responderer på, situasjonsbetingede kontekster (Bornemark, 2019, s. 236). Denne magien er aldri regelbunden og forfatteren Jonna Bornemark skaper en parallell mellom denne magien og kunstnerisk praksis. Hun mener at en kunstner som ikke forsøker å kategorisere og

systematisere omgivelsene, men som kommer i kontakt med det situasjonsbetingede, kan innvirke på denne skapende bevegelsen og slik selv bli en magiker (Bornemark, 2019, s. 255).

I verksteksten presenteres altså Cecilia Edefalks kunstneriske praksis på en måte som ligner på den bevegelse i materien som, ifølge Bornemark, Bruno mente eksisterer. Videre skrives det om en natur vi både er en del av og som er en del av oss, og om det mer-enn-menneskelige. Disse formuleringene kan minne om det natursynet Abram (1997) gir uttrykk for i *The Spell of the Sensuous*. Selv om ikke verksteksten om Edefalks kunstverk kan reduseres til å representere bare Bruno eller Abram, er det et poeng at den viser intertekstuelle koblinger til holistisk og økologisk filosofi. Slik jeg leser Jonna Bornemarks fremstilling av Brunos tanker, vektla filosofen det situasjonsbetingede element i tilværelsen og verden. På sitt vis gjør også Abram dette. Abram (1997, s. 268) mener at det nettopp er gjennom et sanselig nærvær at mennesket kan komme i kontakt med det mer-enn-menneskelige. Selve verksteksten fremstiller Edefalk som en kunstner som på en særegen måte tilnærmer seg en magi, og praksisen hennes fremstilles som noe spirende, som inntar nye former. Dette kan *kanskje* tolkes som at kunstverkene blir sett på som gjenspeilinger av hennes egen situasjonsbetingede prosess.

Verksteksten kan sies å bestå av flere diskurser, altså måter å representere verden på. Måten Edefalk representeres i verksteksten kan minne om hvordan kunstnerindividet tradisjonelt har blitt fremstilt som et menneske med unike egenskaper. Dette «flettes» videre inn i en åndelig, naturorientert diskurs. Måten verkene er plassert på, og temaene de kontekstualiseres med, medvirker også til å tildele kunsten som oppgave å gi innsikter om dyptloddende temaer knyttet til liv, død, Gud, natur og det mer-enn-menneskelige.

Ved å fortrinnsvis rette oppmerksomhet mot kunstnerens praksis og egenskaper, er det mulig at verksteksten skaper et rammeverk som hovedsakelig bidrar til å legitimere kunstneren, framfor å bidra til refleksjoner hos betrakteren. Fordi de filosofiske premissene til dels fremstår som komplimenter, kan man kanskje si at de ikke tydeliggjøres. Med mindre man har lest Bornemark eller Bruno kan det være utfordrende å forstå hva som menes med magi når det skrives at Edefalk nærmer seg en magi som skaper liv. På samme måte kan det muligens også fremstå som forvirrende at det henvises til Gud, Bruno, materie og bevegelse. Dersom publikum ikke kjenner til disse forfatterne eller lignende litteratur er det mulig at

det da blir vanskelig å benytte seg av disse konseptene i teksten som innganger til refleksjon over det mer-enn-menneskelige i møte med kunsten. Slik kan man kanskje si at verksteksten risikerer at det tydeligste «budskapet» for et publikum som ikke er bevandret i økologisk litteratur er at den kunstneriske praksisen er beundringsverdig.

Selv om verksbeskrivelsen i høy grad kan sies å evaluere Cecilia Edefalks kunstneriske praksis og egenskaper, er det ikke slik at jeg konkluderer med at verksbeskrivelsen kan reduseres til utelukkende å omhandle kunstnerens egenskaper. Den inntar, gjennom presupposisjoner og et poetisk språk, et filosofisk perspektiv på naturen som muligens også kan bidra til å skape et kontekstualiserende rammeverk for en betrakter. Slik kan teksten berike det potensielle meningsinnholdet, ved at den bidrar til å skape en kontekstualiserende ramme som kanskje ikke kunstverkene intuitivt ville ha kunnet formidlet på egenhånd.

Et muligens interessant aspekt her er at Abram oppfordrer mennesker til å ta i bruk språket på mer «sanselige» måter. Han mener det fonetiske alfabet har bidratt til å skape en kultur uten kontakt med naturen fordi dette alfabetet kun henviser til lydene mennesket selv lager (Abram, 1997, s. 187). Abram (1997, s. 273) mener ikke at man skal slutte å lese og skrive, men at man samtidig skal forsøke å ta i bruk sanselige aspekter i anvendelsen av språket. Noen av formuleringene i verksteksten om Edefalks kunstneriske virksomhet kan kanskje skape assosiasjoner til en spirende og levende natur. Gjennom de poetiske formuleringene kan verksbeskrivelsen slik potensielt inngå som et element i selve kunstopplevelsen.

Det er også andre verk i utstillingen hvor den tekstlige formidlingen inntar et poetisk språk. Moderna Museet stiller ut to sorthvitt fotografier med titlene *Erica* (1987) og *Maria in an Arch* (1991) av henholdsvis Hans Hammarskiöld og Tuija Lindström. I likhet med Cecilia Edefalks kunstverk, kan disse to fotografiene også sies å innby til betraktning. Det ene fotografiet viser en liten jente som lukter på en blomst, og det andre fotografiet viser en naken kvinne som ligger på ryggen i et vann. Disse vises på hver sin vegg i gallerihallen. I motsetning til omtalen av kunstverkene til Cecilia Edefalk, rettes ikke oppmerksomheten her mot kunstnerens egenskaper i like stor grad, men verkstekstene inntar også her et poetisk språk.

### Photography from the Moderna Museet's collection

Hans Hammarskiöld, b. 1925 in Sweden, died 2012 in Sweden  
Tuija Lindström, b. 1950 in Finland, died 2017 in Sweden

A woman floats on her back in a dark forest lake. She holds her ankles behind her body so that her torso lifts upwards and breaks the water surface in an arch. Her eyes are closed and she seems completely absorbed with herself.

*Maria in an Arch* (1991) belongs to the Moderna Museet's collection and is part of the influential photographer Tuija Lindström's most noted photographic series: *The Women at Bull's Lake*. The series was created during a summer evening on Värmdö, outside of Stockholm, when the artist and her friends went to the forest lake to swim. Lindström photographed her friends' naked bodies in the dark water, someone in a fetal position, another outstretched as a crucifix or as here, floating in an arch.

Also from the collection is a selection of photographs by Hans Hammarskiöld. One of these depicts a little girl, *Erica* (1987). Wearing only her night shirt, she stands in the grass with her face deeply burrowed into a flower. The photograph captures the very moment when she is taking a deep breath through her nose, filling her entire body with the scent and essence of the flower.

Previous spread: *Maria in an arch*. From the series *The women at Bull's Lake*, 1991. Silvergelatin photograph, 1991. © Tuija Lindström.



Both of these images are characterized by strong contrasts between light and darkness and both capture a profound encounter between the sensuous body and the surrounding nature. While the little child is curiously exploring her habitat, the woman lets the water hold both her body and consciousness.

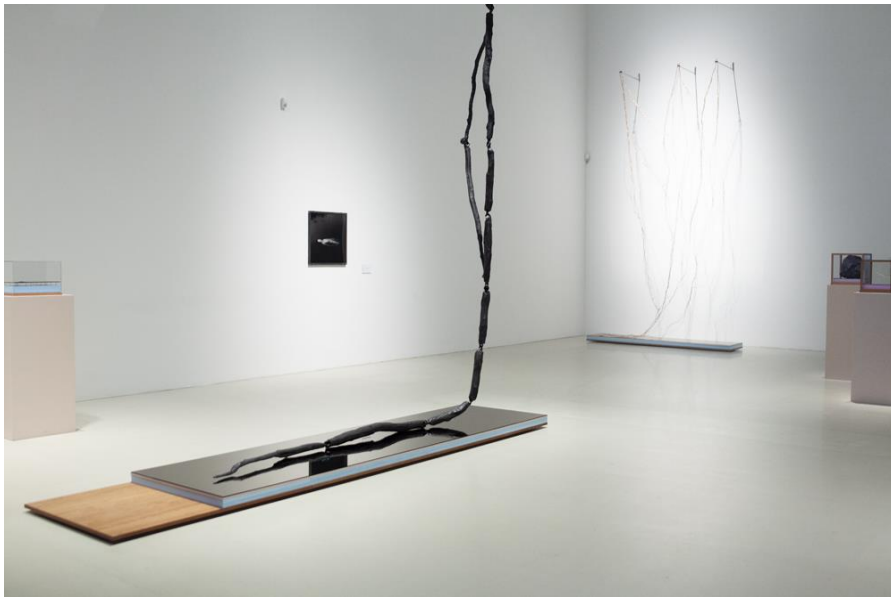
Figur 45. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

Disse fotografiene omtales i museets utstillingshefte på en poetisk, beskrivende måte (figur 45). Om fotografiet av jenta skrives det:

Wearing only her night shirt, she stands in the grass with her face deeply burrowed into a flower. The photograph captures the very moment she is taking a deep breath through her nose, filling her entire body with the scent and essence of the flower.

(Moderna Museet Malmö, 2019a)

Her «skaper» museet på en måte en historie bak fotografiet. Gjennom språket presenteres bildet som et uttrykk for et spesifikt, sanselig øyeblikk og teksten beskriver helt konkret jentas åndedrag.



Figur 46 og 47. *Maria in an Arch*. 7. mars 2020. Foto: Anna Solum

I sin beskrivelse av fotografiet av den nakne kvinnen (figur 46 og 47), kontekstualiserer museet fotografiet med en rekke andre fotografier som fotografen Tuija Lindström har tatt, men som ikke er til stede i utstillingen. Det blir da nærliggende å tenke at denne informasjonen har en tiltenkt hensikt hva angår formidlingen av fotografiet som stilles ut. Det skrives:

The series was created during a summer evening in Värmdo, outside of Stockholm, when the artist and her friends went to the forest lake to swim. Lindström photographed her friends' naked bodies in the dark water, someone in a fetal position, another outstretched as a crucifix or as here, floating in an arch.

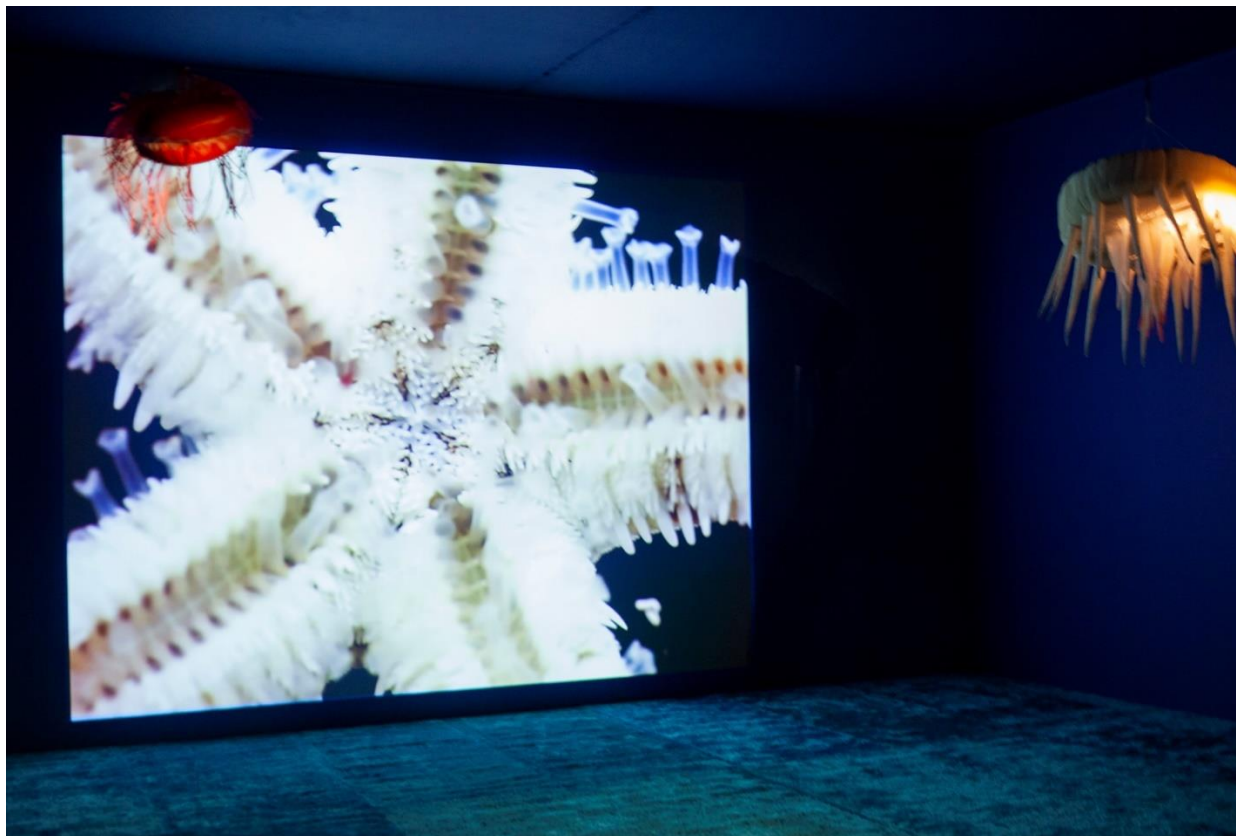
Denne beskrivelsen kan kanskje skape sanselige assosiasjoner knyttet til sommer, mørkt, dypt vann og det å kunne svømme og bevege seg naken i dette mørke vannet. Verksteksten beskriver også selve fotografiet av kvinnen på følgende måte:

A woman floats on her back in a dark forest lake. She holds her ankles behind her body so that her torso lifts upwards and breaks the water surface in an arch. Her eyes are closed and she seems completely absorbed with herself.

Både beskrivelsen av jenta og kvinnen vektlegger «øyeblikk» hvor de absorberes av sine omgivelser og seg selv. Slik kan man kanskje si at beskrivelsene til museet kan bidra til å gjøre disse bildene mer sanselige og levende for betrakteren.

## ***Ziggy and the Starfish* (2018) av Anne Duk Hee Jordan**

### **Analyse av tekst**



*Figur 48. Ziggy and the Starfish. 6. mars. 2020. Foto: Anna Solum*

*Ziggy and the Starfish* (2018) er en videoinstallasjon av kunstneren Anne Duk Hee Jordan. Installasjonen befinner seg i et eget rom inne i selve gallerihallen. Rommet kan minne om en kinosal fordi veggene er mørkeblå og den eneste lyskilden er en video som projiseres på en vegg. Denne videoen består av mange individuelle opptak, og viser fargerike sjødyr i det de parrer seg, eller på ulike måter formerer seg. Disse klippene viser blant annet blekkspruter, maneter, sjøsnegler, koralldyr, fisker og sjøhester. Hvert klipp varer i noen få sekunder, og dyrene filmes på kloss hold. Det er mulig tidshastigheten i noen av klippene er redusert, slik at dyrene vises i et langsommere tempo enn hvordan de beveger seg i virkeligheten. Man ser også deres omgivelser som består av steiner, korallrev og planteliv. Filmen har ikke noe klart «narrativ», men det spilles musikk fra forskjellige sjangre, noe som kan sies å påvirke stemningen i filmen. Noen ganger kan musikken minne om filmmusikk fra eventyrfilmer, andre ganger består musikken av mer «tullete» lyder, av latter og nynning. Dette kan minne



om lydeffekter fra tegnefilmer eller filmkomedier. Det spilles også av en slags seksuell diskomusikk med menneskelig pusting og pesing. I selve rommet hvor filmen vises, henger det tre tøydukker fra taket som ligner på lekeversjoner av sjødyrene som vises i filmen. Rommet har et heldekkende blått teppe, og det er plassert sakkosekker på gulvet som publikum kan sitte på.

## Verkstekt

### Ziggy and the Starfish

Anne Duk Hee Jordan, b. 1978 in Korea

*Ziggy and the Starfish* invites us to marvel at the sexual diversity and ingenuity found on the ocean floor. In the video installation we encounter marine organisms in the process of seducing and mating with each other. The suggestive image



flow is accompanied by music mixed with human sounds of physical enjoyment.

This intimate and wet world of voracious, heartfelt and performative games is entered with both humor and seriousness. The work has ties to the artist's longstanding interest in the human impact on the world's seas. Environmental changes have greatly affected the sexuality of many marine animals, whom in various creative ways have adapted to new existential conditions.

The film's title, *Ziggy and the Starfish*, is inspired by David Bowie's fictional character Ziggy Stardust – an androgynous, bisexual and promiscuous Martian. In this context, Ziggy stands for the sexual diversity of the ocean – at the same time strange, different and weirdly familiar. The starfish is an ancient asexual and self-reproducing animal, and as such functions as a counterpart to Ziggy.

The work zooms into a marine microcosm and is part of an evocative tale on reproduction, decay and sexuality in relation to time and human impact.

*Ziggy and the Starfish*, 2018. Video (16:29). Video still: Moderna Museet. © Anne Duk Hee Jordan

Figur 49. Utstillingshefte til *Sensing Nature from Within* (Moderna Museet Malmö, 2019a).

I verksbeskrivelsen er det en høy tilstedeværelse av evalueringer, både om sjødyrs seksuelle adferd og om selve kunstverket. Den første setningen i teksten lyder: «*Ziggy and the Starfish* invites us to marvel at the sexual diversity and ingenuity found on the ocean floor». I denne setningen skrives det at kunstverket inviterer oss til å undres («marvel») over det seksuelle mangfoldet og oppfinnsomheten som finnes på havbunnen. Her er det to evalueringer. Den

første handler om at kunstverket innbyr oss til en positiv opplevelse. Den andre evalueringen kommer til uttrykk gjennom museets bruk av ordet «ingenuity», eller oppfinnsomhet på norsk. Ut ifra den øvrige informasjonen i teksten er det sannsynlig at museet bruker dette ordet for å henvise til den seksuelle adferden til sjødyr. Dette ordet («ingenuity») har positive konnotasjoner og gir uttrykk for at tekstprodusenten har en positiv holdning til det som omtales. I neste setning skrives det: «In the video installation we encounter marine organisms in the process of seducing and mating with each other». Nettopp ordet *forføre* («seducing») kan skape assosiasjoner til et sosialt og seksuelt samspill. Gjennom å innta et «vi» kan dette leses som at tekstprodusenten henvender seg til en potensiell leser som deler vedkommendes engasjement. Teksten formidler hva som vises i videoen, gjennom å fortelle hva *vi møter*. Den siste setningen i dette første avsnittet er: «The suggestive image flow is accompanied by music mixed with human sounds of physical enjoyment». Det engelske ordet «suggestive» kan, blant annet bety megetsigende. Det kan også, i dette tilfelle, tolkes som noe som henspiller på sex, altså våget eller dristig. Dette kan leses som en positiv evaluering fordi teksten har etablert en kontekst der dyrenes seksuelle verden fremstilles som preget av oppfinnsomhet. Selve videoverket har også andre former for musikk, men her påpekes det at videoverket spilles med musikk iblandet nytelseslyder fra mennesker og slik prioriterer, eller understreker, museumsteksten en slags parallell mellom sjødyrenes og menneskenes seksuelle adferd.

I tekstens andre avsnitt skrives det: «This intimate and wet world of voracious, heartfelt and performative games is entered with both humor and seriousness». Denne setningen bruker en passiv form av det engelske verbet «enter». Om man går ut ifra at det krever et noe eller en noen for å gå inn i en verden, kan man kanskje tolke det slik at teksten henviser til kunstnerens, eller kunstverkets tilnærming til sjødyrenes verden. Om kunstneren, eller kunstverket gjør dette med humor og alvor, kan dette tolkes som en positivt evaluerende setning. I samme setning henvises det til en intim og våt verden. Dette kan være sjødyrenes verden, eller det kan være en fiktiv assosiasjonsverden som kunstverket «skaper». Det skrives om glupske, inderlige og performative leker. Dette kan forstås som beskrivelser av sjødyrenes seksuelle interaksjoner. Sjødyrenes seksuelle og sosiale adferd, og deres verden fremstilles slik på måter som kan skape assosiasjoner til menneskenes sosiale samspill, følelsesliv og seksualitet. Teksten opplyser videre at kunstverket utgår fra kunstnerens

langvarige interesse for menneskets innvirkning på verdens hav. I siste setning i andre avsnitt skrives det: «Environmental changes have greatly affected the sexuality of many marine animals, whom in various creative ways have adapted to new existential conditions». Her får vi vite at miljøforandringer har hatt stor innvirkning på mange av sjødyrenes seksualitet, og at disse på forskjellig kreativt vis har tilpasset seg nye eksistensformer. Teksten kan sies å evaluere måtene sjødyrene har tilpasset seg på, ved å betegne disse som kreative.

Det tredje avsnittet informerer leseren om tittelen på filmen, *Ziggy and the Starfish*. Det opplyses om at tittelen er inspirert av David Bowies fiktive karakter Ziggy Stardust, som er en androgyn, biseksuell og promiskuøs marsboer. Den andre setningen i tredje avsnitt er «In this context, Ziggy stands for the sexual diversity of the ocean – at the same time strange, different and weirdly familiar». Vi får vite at valget av navnet Ziggy representerer det seksuelle mangfoldet i havet, som på en og samme tid er underlig, annerledes og besynderlig familiært. I siste setning i tredje avsnitt opplyses det at sjøstjernen er et urgammelt, aseksuelt og selvbefruktende dyr, og dermed utgjør Ziggys motpart.

Teksten avsluttes med følgende setning: «The work zooms into a marine microcosm and is part of an evocative tale on reproduction, decay and sexuality in relation to time and human impact». Her brukes ordet mikrokosmos, som er et filosofisk begrep som kan forstås som et mindre system som gjenspeiler et større kosmos, eller univers. Selve videoinstallasjonen, eller opplevelsen den byr på, kan også her sies å evalueres positivt, ved at man skriver at verket inngår som en del av en stemningsfull («evocative») beretning om reproduksjon, forfall og seksualitet i forbindelse med tid og menneskelig innvirkning.

I teksten oppgis altså følgende informasjon om hva videoverket viser: Det seksuelle mangfoldet og oppfinnsomheten som forefinnes på havbunnen, sjødyr som er i ferd med å forføre hverandre og parre seg, bildesekvenser ledsaget av musikk iblandet menneskelige «seksuelle» nytelseslyder. Teksten formidler også at kunstverket utgår fra kunstnerens langvarige interesse for menneskets innvirkning på verdens hav, og at miljøforandringene har hatt stor innvirkning på sjødyrenes seksualitet, og at de har tilpasset seg på forskjellige kreative måter til sine nye eksistensielle forutsetninger. Teksten gir ikke opplysninger om hvordan miljøforandringene har innvirket på sjødyrenes seksualitet, eller på hvilke måter disse sjødyrene har tilpasset seg.

Selve verksbeskrivelsen kan sies å fremstille videoverket, og sjødyrene som spennende, rart, humoristisk og våget. Sjødyrenes seksuelle adferd omtales med formuleringer som kan skape assosiasjoner til menneskelig seksualitet. I de første setningene henvender teksten seg til leseren på en uformell måte, gjennom bruken av «oss» og «vi», og tilkjenner slik et engasjement tekstforfatteren gir uttrykk for at også leseren deler.

## Analyse av diskursiv praksis

De ulike musikkjangrene skaper assosiasjoner til både popkultur og film, og bidrar til å fremstille dyrene på menneskelige premisser. Slik kan filmen framstå som en blanding av naturfilm og fiksjon. Denne blandingen av fiksjon og virkelighet underbygges videre ved at rommet filmen vises i, fremstår som en leken imitasjon av havet. I tillegg til de blå veggene og teppegulvet, henger det som nevnt tøydukker som kan minne om kosebamseversjoner av dyrene vi ser i filmen. Det myke teppegulvet og sakkosekkene kan sies å skape en mer uformell stemning enn i den øvrige, åpne gallerihallen. Dette kunstverket skaper kanskje en mer altomfattende opplevelse enn mange andre kunstverk i utstillingen, ved at rommet virker tilpasset videoverkets fremstilling av et havunivers.

I den overordnede utstillingsteksten som handler om utstillingen i sin helhet, uttrykkes det som tidligere nevnt, et ønske om å utfordre binære inndelinger mellom natur og kultur. Det skrives også om å reflektere over vår rolle i den naturlige verden, og å utforske intelligens og følelseliv både i, og utenfor den menneskelige sfære. Verksbeskrivelsen av *Ziggy and the Starfish* formidler verket på en lystbetont måte, og omtaler sjødyrenes seksuelle samspill som kreativt og fascinerende. Denne optimistiske tonen står i stil med selve videoinstallasjonen, som gjennom sin bruk av ulike musikkjangre fremskaper en komisk og menneskelig dimensjon i videofilm. Tittelen på verket, og verksbeskrivelsen, henviser til en menneskelig, kulturell referanse, altså David Bowies karakter Ziggy Stardust. Ved å informere om at Ziggy Stardust er androgyn, biseksuell og promiskuøs, og ved å skape en kobling til aseksuelle sjøstjerner, formidler teksten indirekte at sjødyr har mangfoldige måter å formere seg på. Verksteksten formidler med dette informasjon som kan tydeliggjøre innholdet for den som betrakter videoen.

Filosof og vitenskapshistoriker Donna Haraway, er som tidligere nevnt en forfatter som museet henviser til i resepsjonen. Hun har videre også hatt innflytelse på Anne Duk Hee Jordans (2019) kunstneriske praksis. Haraway betrakter kunnskapsproduksjon som en form for historiefortelling, og mener vår virkelighetsforståelse preges av historiene vi er blitt fortalt, og at disse inngår i konstruksjonen av hva som blir erkjent, og fortalt videre. Hun mener at man, ved å forholde seg ikke bare til naturvitenskapelige teorier, men også ved å benytte seg av situasjonsbetingete forståelser og kulturelle teorier, kan skape ny kunnskap, nye muligheter og nye narrativ (Haraway, 1989; 1994). Hun bruker «trådleken» som en metafor for hvordan man kan gjøre dette. Liksom trådleken kan inkludere flere hender, mener Haraway (1994, s. 70) at denne metaforiske trådleken også kan inkludere flere aktører, perspektiver og teorier. Slik kan man inngå i en åpen og fleksibel kunnskapsproduksjon, og lage nye figurer og knuter, som omgår binære forståelser og som på samme tid har mulighet til å endre seg (Haraway, 1994, s. 66).

I boka *Staying With the Trouble* foreslår Haraway (2016, s. 103) at mennesket «etablerer et slektskap» («make kin») med andre levende vesener, ikke som familiemedlemmer, men ved at vi anerkjenner at vi står i gjensidig forbindelse med et mangfold av levende vesener, og handler deretter. Blant disse skapningene eksisterer ikke binære inndelinger, universelle sannheter eller et opphøyd menneske; alle skapninger utgjør en del av et rikt mangfold som sammen kan skape historier (Haraway, 2016, s. 11-12). Haraway (2016, s. 31-33) påpeker at alle dyr, på mangfoldige måter, er forbundet med hverandre, og slik edderkopper vever sitt nett, vever dette mangfoldet av skapninger, i fellesskap, virkeligheter, situasjoner og kunnskap. Haraway (2016, s. 10, s. 31) mener at vi gjennom trådleken, i samspill med andre medskapninger kan fremskape nye, mulige historier og konfigurasjoner for slik å kunne leve sammen på en skadet jord.

Den optimistiske tonen i videoverket, og i selve verksbeskrivelsen, kan muligens forstås i relasjon til Haraways kritikk av det hun mener er et altfor menneskeorientert perspektiv på miljøforandringene. Hun mener spesielt begrepet «antropocen»<sup>6</sup> hviler på binære forståelser og fremstiller mennesket som separert fra naturen, og som eneherkende aktør

---

<sup>6</sup> «Den antropocene tidsalder» brukes ofte for å referere til den historiske epoken vi befinner oss i, hvor menneskelig aktivitet har ført til endringer på jordas overflate. «Antropo» betyr menneske, og antropocen kan oversettes til menneskets tidsalder.

(Haraway, 2016, s. 49). Slik reduseres andre vesener til å bli passive ofre, uten egen innvirkning og selvstendighet. Når selve verksteksten uttrykker beundring og optimisme i relasjon til sjødyrenes adferd, kan dette være en måte å unngå et narrativ som reduserer sjødyrene til ofre, hvis oppførsel er et resultat av noe menneskene alene har forårsaket.

Det er videre mulig at den menneskeorienterte rammen i både kunstverket og verksteksten kan leses som en måte å omgå nettopp binære forståelser, ved at det heller skapes et «nett» av forståelser. Kanskje kan videoverket sies å inngå i en trådlek som involverer ikke bare menneskets destruktive handlinger, men også sjødyrenes kreative motstand, og med dette fremstille både likhetene og forskjellene mellom sjødyr og mennesker. Kanskje en slik trådlek av perspektiver kan sies å åpne for refleksjoner om hvorvidt mennesket nok en gang tolker verden gjennom en menneskeorientert linse, eller om kunstverket faktisk er et uttrykk for samspill mellom mennesker og sjødyr.

Selve verksbeskrivelsen gir høy prioritet til å formidle en begeistring og benytter seg av et fargerikt språk for å omtale hvordan disse dyrene oppfører seg. Imidlertid spesifiseres det ikke hvordan miljøforandringene har påvirket dyrenes seksualitet, eller på hvilke måter disse dyrene har tilpasset seg. Ifølge en annen film som Anne Duk Hee Jordan har laget, *A Documentary About Ziggy* (2016), innvirker kjemisk forurensning på hormonene til fisker. Disse kjemikaliene kan etterligne østrogen, og fører slik til at hannfisker blir «feminisert». En slik feminisering kan føre til at hannfisker legger egg (Konkel, 2016). Videre er det mulig at global oppvarming innvirker på kjønnsbalansen blant enkelte sjødyr, slik som havskilpadder, ved at varmere temperaturer innvirker på eggene, slik at flere skilpadder utvikler seg til hunner (Dunne, 2017).

Hvis museet i denne verksbeskrivelsen ikke hadde hatt et begeistret og, i hvert fall til dels, menneskeorientert perspektiv, men også tilført teksten mer konkret informasjon om hvordan og hvorfor sjødyrene har tilpasset seg, kunne kanskje dette ha vært hensiktsmessig for å bidra til refleksjoner som angår det mer-enn-menneskelige. Om museet, slik det gir uttrykk for i den overordnede utstillingsteksten om utstillingen, går ut ifra at de besøkende er del av en kultur med et dualistisk syn på natur og kultur, som ikke har tatt hensyn til andre levende vesener, kunne kanskje formidlingen av verket *Ziggy and the Starfish* ha tydeliggjort

«trådleken» av ulike faktorer, og slik motvirket en potensiell risiko for at kunstverket tilnærmes gjennom en antroposentrisk linse.

## Seminarer og performance

Min analyse tar utgangspunkt i formidlingen i gallerirommet, da det er sannsynlig at utstillingen har vært en mer tilgjengelig formidlingskanal for publikum enn det seminarer og performancene har vært. Imidlertid omtaler Moderna Museet (2019a) i utstillingsheftet *Sensing Nature from Within* som et *prosjekt*. Her inngår fire seminarer og to performancer. De har også tatt i bruk bilder fra den ene performansen *Monstra* av Elisabete Finger og Manuela Eichner for å markedsføre prosjektet på sin nettside og på utstillingsplakaten. Videre har de brukt et bilde av performansen *The Giant Clam* på forsiden av utstillingsheftet. Jeg var til stede på begge performancene og det aller siste av de fire seminarer. Jeg vil derfor gi en kort beskrivelse av hva slags seminarer dette var, og skrive litt om selve performancene.

### Seminarer

Seminarer har Moderna Museet utformet i samarbeid med Agenda 2030 Forskarskola ved Lunds universitet. Agenda 2030 er et interdisiplinært forskningsprogram som vektlegger bærekraftig utvikling (Sustainability Forum, 2020). Seminarer ble arrangert fire ganger mellom 21. november og 6. mars. Her holdt kunstnerer, forskere, forfattere og filosofer foredrag om natursyn og økologi. Her deltok også kunstnerne Hanna Ljungh, Christine Ödlund og Ursula Biemann, som blant annet fortalte om sine egne kunstverk som har vært med i selve utstillingen. Etter foredragene var det en påfølgende intern diskusjon mellom de inviterte bidragsyterne. Mot slutten av disse seminarer kunne også publikum stille spørsmål og komme med innspill. Etterpå kunne både publikum og foredragsholdere «fortsette samtalen» under et «happy hour»-evenement i Moderna Museets kafé.

Det første seminarer, med tittelen *On The Affinity Between Human and Mountain*, ble avholdt torsdag 21. november 2019 klokken 16.00-18.00. Det neste seminarer *Should Nature be Granted Legal Rights?* torsdag 16. januar 2020 klokken 16.00-18.00. Torsdag 27. februar 2020 klokken 15.00-18.00 ble seminarer *Listen to the Trees and Talk With the Flowers* arrangert. Det siste seminarer *Inner Transformation for a Sustainable World* ble gjennomført fredag 6. mars 2020 klokken 15.00-18.00.



Som tidligere påpekt utdyper ikke Moderna Museet (2019a) enkelte av de temaene det henvises til i den overordnede teksten i utstillingsheftet som handler om prosjektet *Sensing Nature from Within*. Slik kan det virke som om Moderna Museet overlater det til kunstverkene, verkstekstene og seminarene å formidle viktige kunnskaper tilknyttet premissene utstillingen hviler på. Da jeg var på det aller siste seminaret, var det om lag 60 mennesker til stede. Disse seminarene ble også raskt fullbooket, slik at ikke alle som hadde ønsket det fikk tilgang til seminarene. Seminarene ble videre arrangert på hverdager og på tidspunkt som for mange mennesker utgjør en del av arbeidstiden. En potensiell konsekvens av dette er at det kanskje primært er mennesker med yrker innenfor fagfelt som kunst og økologi som har anledning til å tilbringe sin arbeidstid på disse tidspunktene. Det kan derfor være hensiktsmessig å tilgjengeliggjøre mer informasjon i selve gallerirommet slik at man ikke risikerer å ha et formidlingsprogram som orienterer seg mot en liten gruppe mennesker.

Moderna Museet (u.å.) har i ettertid publisert de respektive seminarene på en egen YouTube-kanal, som slik muliggjør at disse seminarene nå blir mer tilgjengelige for mennesker som ikke har hatt anledning til å delta da de fant sted. Imidlertid er ikke dette noe som for eksempel er offentliggjort på Moderna Museets egen nettside <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/>. Hver gang disse seminarene er blitt publisert, har Moderna Museet riktignok laget en nyhetsoppdatering på sin egen Facebook-side, men disse opptakene har et lavt visningstall som kan tyde på at det ikke er mange besøkende som har klikket seg inn.

### ***Monstra* av Elisabete Finger og Manuela Eichner**

De to performancene blir omtalt i Moderna Museets (2019a) utstillingshefte, på samme måte som de andre kunstverkene i utstillingen. Ifølge verksbeskrivelsen til museet påkaller performansen *Monstra* av Elisabete Finger og Manuela Eichner tanker om menneskets kompliserte forhold til natur, seksualitet og kjønn. Videre skrives det at jorda i mange kulturer blir lovprist som en kvinne eller en livmor. Teksten informerer også om at kvinners forbindelse til naturen historisk sett har blitt fordømt som heksekunst. Performansen *Monstra* ble vist to ganger lørdag den 8. februar 2020. Verken under denne performansen

eller under den andre performansen *The Giant Clam* av Ingela Ihrman var det lov til å fotografere.

Performansen foregikk i et eget rom, i en separat del av museet. Da jeg var til stede, var det 55-60 andre tilskuere som også var kommet for å se *Monstra*. Forestillingen foregikk midt i rommet, mens publikum satt på stoler langs veggene. Performansen åpnet med at fem unge kvinner kom gående inn i rommet, mens de samtidig balanserte noen tunge planter på hodet. De inntok anstrengende akrobatiske posisjoner og sto deretter urørlig i flere minutter. Etter en stund slo en av kvinnene på en gong, og alle kvinnene inntok igjen nye, krevende posisjoner. Litt etter litt inntok de i et økende tempo stadig nye stillinger. Slik fortsatte det en stund, hele tiden under full stillhet. Etter hvert hørte man radioopptak fra det jeg tror var månelandingen i 1969. På et tidspunkt tok en av kvinnene av seg alle klærne og inntok flere utfordrende positurer. De andre kvinnene klakket i takt med tennene og trampet rytmisk mot gulvet. Så lo de hysterisk og gned seg inn mot både hverandre og plantene. De slo deretter mot gulvet med plantene, slik at det ble liggende igjen jord overalt. Deretter brølte de høyt og lagde grimaser, hvorpå alle kvinnene samtidig tisset rett på gulvet. Etter å ha utført dette, rullet kvinnene seg omkring på gulvet, slik at urinen og jorden ble til en slags gjørme. Til sist var hele gulvet skittent, og det lå igjen planterester overalt. Kvinnene forlot deretter rommet og en av de to kunstnerne informerte publikum om at man kunne ta med seg planterestene fra gulvet og selv plante disse hjemme.

### ***The Giant Clam* av Ingela Ihrman**

Performansen *The Giant Clam* av Ingela Ihrman fant sted den 7. mars 2020. I Moderna Museets omtale av *The Giant Clam* står det at kunstneren Ihrman kler seg ut som en kjempemusling og legger seg ned i et badekar, som teksten også omtaler som hjemmets indre hav. Det skrives at Ihrman leser tekster om livets opprinnelse fra sin selvpubliserte avis «Seaweedsbladet #1». Performansen ble avholdt i en privat leilighet i et område som heter Seved i Malmø. Forestillingen ble fremført to ganger, først på svensk og så på engelsk. Jeg fikk plass på den engelske forestillingen. Her var det 15-20 andre mennesker til stede.

Leiligheten var liten, slik at publikum måtte stå og sitte tett inntil hverandre. Performansen foregikk på et soverom, i en stue og et baderom. På soverommet var det på gulvet plassert

en videoskjerm som fremviste kunstfilmen *The Flower Coral and the Anus Anemone*. Videoen viste et nærbilde av en kjempemusling i havet som en menneskehånd strøk over.

Kunstneren, eller kjempemuslingen, kom så inn iført et kostyme laget av noe som kunne minne om gjennomsiktig plast, bestående av mange lag, og med en hette som dekket kunstneren/kjempemuslingens ansikt. Denne «blandingsfiguren» leste opp et dikt med mange strofer fra avisen «Seaweedsbladet». Diktet handlet om kjærlighetsgudinnen Afrodites tanker og sanseopplevelser i det hun oppdager havet og svømmer i selskap med muslinger og anemoner. Etter dette beveget kunstneren/kjempemuslingen seg inn i stuen og satte seg ned i en sofa. Der var det plassert dampmaskiner som, sammen med alle menneskene i den lille stuen, gjorde at luften ble veldig fuktig. Nå leste hun opp en notis fra den samme avisen, som bestod av poetiske, eteriske formuleringer om innbyggerne i Sevedområdet og om hvordan leilighetene her var innredet. Hun fortalte videre at for millioner av år siden hadde dette området vært dekket av hav, og at det da levde plankton, koraller, krabber, muslinger og krokodiller i det selvsamme Seved. Til slutt forflyttet kunstneren seg til et baderom og la seg, fortsatt iført hele kostymet, ned i et badekar. Baderommet var så lite at publikum måtte stå i en tett klynge og følge med gjennom døråpningen. Kunstneren/kjempemuslingen leste nå opp fra et intervju med seg selv. Med poetiske formuleringer fortalte hun om sin kunstneriske prosess og interesse for havet. Hun fortalte at alle levende vesener som befinner seg på landjorda opprinnelig stammer fra havet, og at alle sammen bærer med seg et indre hav. Videre fortalte hun at havet består av livsformer som flyter over i hverandre, uten helt klart definerte skillelinjer.

Som nevnt gir Moderna Museet (2019a) i sin overordnede utstillingstekst uttrykk for et ønske om å bidra til refleksjoner angående binære inndelinger, slik som natur og kultur, og sanselighet og rasjonalitet. Enkelte av kunstverkene i selve utstillingen, slik som *Forest Law* av Ursula Biemann og Paulo Tavares, *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* av Christine Ödlund og *Ziggy and the Starfish* av Anne Duk Hee Jordan, viser til en slags søken etter eller utforskning av relasjonene og grenseovergangene mellom menneske og natur. På beslektet vis er det mulig at disse to performancene kan sies å uttrykke en lignende søken. Jeg har tidligere nevnt at selve markedsføringsmaterialet til Moderna Museet kan sies å signalisere at prosjektet *Sensing Nature from Within* er opplevelsesorientert. Man kan

kanskje si at disse to performancene også brukte opplevelse som et kunstnerisk virkemiddel i et forsøk på å overskride binære forståelser av natur og menneske.

Performansen *Monstra* inneholdt sterke scener med nakenhet og urin som kunstneriske virkemidler. Selv om mange av de besøkende så ut til å synes forestillingen var spennende, var det også flere som virket ukomfortable. Det kan være mulig at slike virkemidler kan ses i sammenheng med et ønske om å konfrontere publikum med holdninger eller forestillinger om hva som gjør mennesket rasjonelt, sivilisert og slik adskilt fra naturen. I *The Giant Clam* tok kunstneren omgivelsene i bruk, altså et vanlig hjem. Hun kombinerte denne «scenen» med at hun fremførte sanselige dikt og beretninger om havet, livsformer og de utydelige skillelinjene mellom levende vesener. Denne blandingen av det hverdagslige, men samtidig delvis teatraliske utgjorde med sin spesielle tematikk at dette kanskje kan ses på som et forsøk på å føre publikum inn i en verden hvor overgangen mellom menneske og natur blir oppløst.

## Drøfting

### Sosial praksis

I utstillingsheftet innleder Moderna Museet (2019a) med et sitat av Joanna Macy som kommuniserer at vi *alle* befinner oss i en tid hvor vi er i ferd med å våkne opp til et nytt forhold til verden, til oss selv og til hverandre. Videre, i den overordnede utstillingsteksten som handler om prosjektet *Sensing Nature from Within*, gis det uttrykk for at prosjektet er relevant for et større fellesskap av mennesker. Teksten henvender seg til et felles «oss» og det henvises til en felles destruktiv kultur. Museet posisjonerer seg som del av en større intellektuell bevegelse og gir uttrykk for et ønske om aktivt å utfordre binære inndelinger og vekke vår sensibilitet eller følsomhet i forhold til en natur som omgir oss, og en natur som eksisterer inne i oss. Museet fremstiller slik *Sensing Nature from Within* som et samfunnsrelevant og inkluderende prosjekt.

Denne orienteringen kan ses i sammenheng med en generell forventning om at dagens museer skal være inkluderende, samfunnsrettede institusjoner. I 2017 ble det innført en ny museumslov i Sverige, som gjelder alle museer som får støtte av stat, region og kommune (Museilag, 2017). I denne loven skrives det at museer skal, ut fra sitt fagområde, bidra til samfunnet og dets utvikling gjennom å fremme kunnskap, kulturopplevelser og fri meningsdannelse. Det skrives videre at museer skal lage utstillinger som er kunnskapsbaserte, tilgjengelige for alle og tilpasset forutsetningene til de ulike besøkende. Moderna Museet er en statlig institusjon og følger også en egen forskrift fra Kulturdepartementet i Sverige. Her skrives det blant annet at Moderna Museet skal arbeide for at virksomheten har relevans for alle mennesker i samfunnet (Förordning med instruktion för Moderna museet, 2007). Videre skrives det at museet skal arbeide for kunstnerisk og kulturell fornyelse, fremme kunstvitenskapen, og forståelse og interesse for samtidskunsten. Moderna Museet skal også bedrive pedagogisk virksomhet, fremme forskningsbasert kunnskap og samarbeide med andre, slik som universiteter og høyskoler. Moderna Museet opererer også under fri-entré reformen, som skal gjøre museumsinstitusjonene tilgjengelige for allmennheten (Kulturdepartementet, 2019). I

Sverige skal museumsinstitusjoner drives fritt fra politisk påvirkning (Kulturdepartementet, 2018, s. 29). Allikevel ser man i museumsloven og forskriften til Moderna Museet at det vektlegges en kunnskapsformidling som er inkluderende og relevant for samfunnet.

Som nevnt eksisterer det en generell forventning, både internt i mange museumsinstitusjoner og eksternt i samfunnet, om at også kunstmuseer skal være samfunnsrelevante, kunnskapsformidlende institusjoner (McClellan, 2008). Mange kunstmuseer tar i bruk strategier for å tiltrekke seg et større publikum, gjennom deltakelse, dialog og opplevelse. Disse grepene kan videre ses i sammenheng med den opplevelsesbaserte og relasjonelle kunsten, og en økt bevissthet om at man også lærer gjennom opplevelser, fortolkning og bevegelse. Enkelte av grepene Moderna Museet tar i bruk i forbindelse med *Sensing Nature from Within*, kan ses i sammenheng med disse endringene i museumskonvensjoner.

Den visuelle markedsføringen, og tittelen *Sensing Nature from Within* kan skape assosiasjoner til den opplevelsesorienterte vendingen. Museet viste også to performancer i løpet av utstillingsperioden. Videre arrangerte Moderna Museet fire interdisiplinære seminarer hvor publikum på slutten av hvert seminar ble invitert til å stille spørsmål. Disse seminarene inkluderte et påfølgende tilbud til de besøkende om å «fortsette samtalen» under «happy hour» i museets kafé. Dette er som nevnt et kjennetegn ved dagens museumspraksis, som av O'Neill & Wilson (2010) omtales som «the educational turn». Som nevnt uttrykker også Moderna Museet i den overordnede utstillingsteksten at prosjektet formidler noe som er relevant for et større fellesskap av mennesker.

Til tross for at Moderna Museet med prosjektet *Sensing Nature from Within* posisjonerer seg som en aktiv og samfunnsorientert formidlingsinstitusjon, inntar det i selve gallerirommet en passiv og forsiktig rolle i den skriftlige formidlingen av kunstverkene. Både i hefteomtalen av *The Snow Monkeys of Texas* av Shimabuku og *Forest Law* av Ursula Biemann og Paulo Tavares utgår formidlingen til museet fra kunstnerens egne tekster. Hva angår førstnevnte verk er mye av den informasjonen som formidles i utstillingsheftet allerede tilgjengelig for publikum i form av panelteksten til Shimabuku. I formidlingen av *Forest Law* har Moderna Museet reproduisert en eldre tekst som både har utdatert informasjon og som heller ikke tydeliggjør kunstverkets premisser.

Den tilsynelatende manglende interessen i å tydeliggjøre kunstverkernes premisser gjelder ikke bare *Forest Law*. Informasjonen Moderna Museet tilgjengeliggjør i formidlingen av *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* av Christine Ödlund bærer i høy grad preg av presupposisjoner, altså antagelser. Slik avhenger den i høy grad av et publikum som kjenner til de ulike termene som benyttes. På lignende vis engasjerer Moderna Museet seg heller ikke i å tydeliggjøre den økologiske tematikken det signaliseres at prosjektet bygger på for de galleribesøkende. I omtalen av *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly and Other Works* av Cecilia Edefalk benyttes det en filosofisk eller holistisk diskurs, men den blir tatt i bruk for å betegne kunstnerens egenskaper. Formidlingsteksten fremstår ikke tilpasset et publikum som ikke er kjent med den type litteratur, eller de filosofiske premissene den bygger på. Ikke minst gjelder dette også den overordnede utstillingsteksten som handler om prosjektet *Sensing Nature from Within* i sin helhet. Her henvises det til begreper som etablerte sannheter, binære inndelinger og det mer-enn-menneskelige, men hva disse begrepene innebærer utdypes ikke.

Mange av verksbeskrivelsene er også menneske- og kunstnerorientert. I omtalen av *The Snow Monkeys of Texas* reduseres kunstverket til å bli en metafor på menneskehetens usikre fremtid. *Ziggy and the Starfish* har kanskje ikke en like antroposentrisk orientering, men dyrenes adferd fremstilles i høy grad på menneskelige premisser. Teksten vektlegger ikke informasjon som kan nyansere kunstverket og slik risikerer kunstverket å bli lest fra en utelukkende antroposentrisk tenkemåte. I omtalen av *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* uttrykkes en større interesse for Ödlunds inspirasjonskilder og hennes kontakt med plantene, enn for den prosessen kunstverkene kan iverksette med publikum. Som allerede nevnt prioriterer Moderna Museet i høy grad kunstnerens egenskaper i omtalen av kunstverkene til Edefalk.

Moderna Museet posisjonerer seg med dette prosjektet som en formidler av innsikter om naturen som ikke Vestens kultur erkjenner. Imidlertid kan man kanskje si at det museet primært formidler i omtalen Ödlunds og Edefalks kunstverk er en beundring for disse kunstnerne. Det kan fremstå som om museet anser disse kunstverkene i seg selv som tilstrekkelige til å formidle de refleksjonene Moderna Museet gir uttrykk for å ønske å bidra med. Dette kan minne om estetisk idealisme, der kunsten i seg selv, adskilt fra kontekst og

formidling kan formidle noe dypereliggende. Dersom ikke dette er tilfelle kan det virke som museet antar at publikum allerede er bevandret i økosofisk diskurs og tekniske termer.

Man kan kanskje si det fremkommer en intern selvmotsigelse mellom hvordan museet posisjonerer seg selv og hva de ønsker å gjøre, og den rollen museet inntar i selve gallerirommet og hva de her formidler. Denne uoverensstemmelsen kan kanskje delvis gjenspeile en potensiell spenning hva angår i hvilken grad kunst skal være autonom eller tjene et eksternt formål.

Dag Solhjell (2001, 2015) observerer som nevnt i teorikapittelet at det i kunstfeltet eksisterer ulike verdigrunnlag som har innflytelse på hvordan kunst forstås, formidles og omsettes. Dette er verdigrunnlag han mener å observere i Norge, men det kan allikevel være likhetstrekk her som kan forklare de interne motsetningene i *Sensing Nature from Within*. Solhjell (2001, s. 133) skiller mellom tre verdigrunnlag: det kommersielle, det inkluderende og det eksklusive verdigrunnlag. Solhjell mener disse tre inndelingene også kan kalles for kretsløp fordi de ulike verdigrunnlagene bidrar til å dele kunstfeltet opp i ulike grupperinger. Disse verdigrunnlagene er imidlertid ikke alltid fullstendig adskilt og kan «flyte over» i hverandre. Det er mulig at noe av årsaken til uoverensstemmelsene i *Sensing Nature from Within* kan ses i sammenheng med både det inkluderende og det eksklusive verdigrunnlaget.

Det inkluderende verdigrunnlaget påvirkes av politisk innflytelse, hvor kunst vurderes ut fra den nytteverdien den har for folkeopplysning, helse, kulturarv og allmenn tilgjengelighet. Kunsten vurderes som samfunnsmessig nyttig når den tjener fellesskapet (Solhjell, 2015, s. 172). De inkluderende kunstfelt vektlegger, ifølge Solhjell (2001, s. 136), opplevelse, kunnskap, pedagogikk, det nyttige og det sosiale. Formidlingen handler ofte om å ivareta andres interesser, snarere enn å ta standpunkt til kvaliteten på selve kunsten. I kunstfelt som bygger på det eksklusive verdigrunnlaget verdsettes kunsten derimot for sin autonomi og kunsten tillegges ikke en funksjon. Det som gjør kunsten interessant, er nettopp kvaliteten og ikke hva den skal brukes til (Solhjell, 2001, s. 133). Det er også viktig for kunstinstitusjonene å formidle at det de viser er god kunst fordi dette legitimerer både kunstinstitusjonen og de respektive kunstnerens posisjon (Solhjell, 2015, s. 173). Solhjell (2001, s. 134) skriver at institusjoner som opererer med dette verdigrunnlaget gjerne omtaler kunsten på flatterende måter, og med et akademisk og intellektuelt språk. Dette



utføres med en distanse som skaper en illusjon om at det som foregår mellom en betrakter og selve kunstverket eksisterer uavhengig av formidling (Solhjell, 2001, s. 134). Der det inkluderende kunstfeltet forsøker å rette seg mot et bredt publikum, forholder det eksklusive kunstfeltet seg til et publikum som besitter den nødvendige kulturelle kapitalen til å forstå kunstverkene.

Som sagt tar Solhjell utgangspunkt i en norsk kontekst når han skriver om disse verdigrunnlagene, og han mener videre at det inkluderende verdigrunnlaget er under innflytelse fra norsk kulturpolitikk. Det er viktig å presisere at kulturpolitikken i Norge og Sverige ikke er den samme, og at man i Sverige som nevnt ikke legger direkte politiske føringer på museumsvirksomhet. Jeg velger allikevel å ta utgangspunkt i det inkluderende og eksklusive verdigrunnlaget her fordi det er mulige likhetstrekk mellom disse og det som kommer til uttrykk i utstillingen *Sensing Nature from Within*.

Når Moderna Museet skriver at *Sensing Nature from Within* er et prosjekt som ønsker å bidra til viktige refleksjoner og knytter prosjektet til Vestens natursyn, miljøforandringer og utsletting av dyrearter, kan dette tolkes som at museet ønsker å lage et samfunnsrelevant og utadrettet prosjekt. Dette kan sies å gjenspeile et inkluderende verdigrunnlag, fordi kunsten inngår i et samfunnsopplysende prosjekt. Videre kan man si at den visuelle markedsføringen vektlegger opplevelse og kunnskapsdannelse. Når museet inviterer til seminarer, og også omtaler disse som diskusjoner, kan man kanskje se på dette som en utadrettet virksomhet som tar sikte på ikke bare å ivareta kunstens interesser, men også sosiale interesser. Det er imidlertid nyanser her. Performance i seg selv behøver ikke å tilhøre verken et eksklusivt eller inkluderende verdigrunnlag, og en innvending kan nok være at disse performancene kanskje oppsøkes av et smalt publikum. En lignende innvending kan også gjelde seminarene; som tidligere nevnt ble disse arrangert på tidspunkt som gjorde dem utilgjengelige for en stor gruppe mennesker. De var dermed i stor grad tilrettelagt for mennesker med yrker innenfor fagfelt knyttet til kunst og økologi. Men det kan virke som at alle disse elementene i prosjektet, altså den overordnede utstillingsteksten, markedsføringen og seminarene gir uttrykk for et ønsket inkluderende verdigrunnlag, hvor hensikten er å skape opplevelse, utveksle kunnskap og hvor kunsten også blir tildelt en samfunnsfunksjon.

I selve gallerirommet virker det derimot som om museet inntar et verdigrunnlag som kan ligne på det eksklusive verdigrunnlaget som Dag Solhjell beskriver. Store deler av gallerihallen fremstår som en hvit kube, hvor museet opererer som en usynlig formidler. Noe av den skriftlige formidlingen fremstår som sparsommelig og det er en høy tilstedeværelse av evaluering i omtalen av enkelte av kunstverkene. Dette kan slik sies å speile et eksklusivt verdigrunnlag hvor kunsten skal være av god kvalitet og kunne «tale» for seg selv.

Med prosjektet *Sensing Nature from Within* uttrykker Moderna Museet flere ting på en og samme tid. På den ene side fremstiller Moderna Museet, i den overordnede utstillingsteksten, seg selv som en aktiv formidler og tildeler kunsten en samfunnsoppgave. Samtidig involverer ikke museet seg i stor grad i å formidle kunsten i gallerirommet. Dette er kanskje et uttrykk for en spenning i diskursorden til kunstinstitusjoner, som handler om i hvilken grad kunst skal tjene et eksternt formål eller være autonom. Denne spenningen kan påvirke hvorvidt formidlingen til en kunstinstitusjon fremstår som synlig eller mer usynlig. Innenfor et kunstsyn som orienterer seg mot kunstens selvtilstrekkelighet ville kanskje det å formidle noe annet enn den kunstneriske intensjonen eller ideen oppleves som problematisk (Christensen-Scheel, 2019, s. 25). Når Moderna Museet inntar et inkluderende verdigrunnlag «utenfor» selve utstillingsrommet, kan man kanskje si at dette bidrar til å legitimere kunsten som blir framvist i gallerirommet, fordi den settes i en samfunnsorientert kontekst. Når dette videre kombineres med det eksklusive verdigrunnlaget som utøves i selve gallerirommet, fremstilles den også som av god kvalitet. Imidlertid kan man spørre seg om det verdistandpunktet Moderna Museet virker å innta i gallerirommet kan vanskeliggjøre det de tilsynelatende ønsker, nemlig aktivt å bidra til refleksjoner som angår vårt forhold til naturen.

Moderna Museet markedsfører utstillingen som en del av en intens og dynamisk begivenhet. Ved at Moderna Museet har inkludert to performanser utenfor gallerihallen, kan man si at institusjonen tilbyr et formidlingstilbud som «overskrider» den hvite kube. Når en av disse performancene videre fant sted i en privat leilighet viser museet til dels tegn på den sosiale vendingen som Claire Bishop (2012) observerer. Imidlertid er det i gallerihallen lite kunst som henvender seg til publikum på en måte som tilrettelegger for en kroppslig eller situasjonsbetinget opplevelse. Selv om kunstutstillingen viser enkelte videoverk, bærer

gallerihallen i høy grad preg av den hvite kube, noe som skaper en formell stemning. To av de kunstverkene jeg har skrevet om, *Forest Law* og *Ziggy and the Starfish*, kan på sitt vis betegnes som de mest opplevelsesorienterte kunstverkene i utstillingen. Kunsthistoriker Claire Bishop (2012, s. 37-38) motsetter seg et dualistisk syn på «aktiv» og «passiv» kunst. Hun mener debatten ofte reduseres til at det ene bedømmes som bedre enn det andre. Jeg er enig med Bishop, men samtidig kan man si at noe som kjennetegner opplevelsesbasert kunst, er at det her foregår et skifte fra et materielt objekt til et kunstverk som iverksettes av publikum. Slik forflyttes også, i hvert fall delvis, fokus fra kunstneren, til at selve opplevelsen eller situasjonen blir mer sentral. I omtalen av for eksempel *Dandelion, Birch Mask, Crane Fly and Other Works* virker det som om kunsten kontekstualiseres ut fra et kunstsyn der kunsten er tilstrekkelig fordi den er en gjenspeiling av kunstnerens evner. Det kan kanskje virke som dette kunstsynet også har en innflytelse på formidlingen av Ödlunds installasjon, i og med at denne primært kontekstualiseres som et uttrykk for kunstnerens interessante metoder.

Dermed kan man kanskje si at det forekommer en blanding av sjanger og diskurs. Sjanger innenfor kritisk diskursanalyse blir forstått som en type aktivitet med relativt etablerte strukturer, som har betydning for hvem som blir inkludert og hva slags roller som «skapes». Jeg vil presisere at det ikke er mulig å kategorisere hva slags opplevelse eller fortolkning ett enkelt kunstverk kan iverksette. Men dersom man her tar utgangspunkt i markedsføringen, i kombinasjon med tittelen på prosjektet, kan dette skape assosiasjoner til den opplevelsesorienterte kunsten, som kjennetegnes av å iverksettes av, eller fysisk inkludere, et publikum. Om man videre tar et generelt overblikk over det som finner sted i gallerirommet er det et innhold som i stor grad skaper et betraktende publikum. Slik kan man kanskje si at Moderna Museet tilkjennegir ulike aspekter ved kunstinstitusjoners diskursorden, der de mer tradisjonelle konvensjonene forbeholdes gallerirommet, og opplevelse blir noe som foregår utenfor. Mitt argument er ikke at det er noe galt med en kunst som betraktes, men Moderna Museet benytter seg av en diskurs i formidlingen av kunstverkene som er sparsommelig, kunstnerorientert og basert på et hypotetisk publikum med forkunnskaper. Når Moderna Museet inntar et slikt eksklusivt verdistandpunkt i sin egen formidling kan dette skape en konflikt mellom det utadrettede, inkluderende prosjektet *Sensing Nature from Within* gis uttrykk for å være, og hva som foregår i selve gallerirommet. Slik sett fremstår prosjektet som en blanding av eldre og nyere konvensjoner

fra diskursorden, der museet ikke helt klarer å integrere det utadrettede og inkluderende aspektet i selve utstillingsrommet.

## Utfordringer og muligheter

Denne oppgaven har tatt utgangspunkt i følgende problemstilling: *Hva kan en kritisk diskursanalyse av formidlingen i utstillingen Sensing Nature from Within fortelle om potensielle utfordringer og muligheter for kunstmuseer som med en samfunnsopplysende hensikt lager temautstillinger om natursyn og økologi?*

En av utfordringene denne analysen kanskje kan peke på, er at både utstillingsformatet og verdigrunnet Moderna Museet virker å innta i selve gallerihallen kan begrense museet fra å gjøre nettopp det de ønsker, nemlig å være en aktiv bidragsyter til viktige refleksjoner som angår menneskets forhold til naturen. Museet velger et utstillingsformat som ligner på den hvite kube, som kjennetegnes av at det kun er kunsten som er synlig i gallerirommet og at det er lite øvrig informasjon til stede i gallerirommet. For besøkende av utstillingen vil dermed utstillingsheftet hvor Moderna Museet har plassert den skriftlige formidlingen være viktig. Imidlertid er denne formidlingen noe sparsommelig og kunstnerorientert.

Moderna Museet bruker i den overordnede utstillingsteksten uttrykk som etablerte sannheter, binære inndelinger og det mer-enn-menneskelige. Gjennom slike presupposisjoner fremstår det som museet antar at de besøkende besitter forhåndskunnskaper. Dersom et museum ønsker å lage en samfunnsrettet og opplysende kunstutstilling vil det virke mot sin hensikt å utarbeide en tekstlig formidling som prioriterer et hypotetisk publikum som allerede er bevandret i økologisk tematikk. En slik formidling er ikke inkluderende og kan ha en fremmedgjørende virkning på publikum. Det er videre begrenset hvor mye slike presupposisjoner kan formidle av ny kunnskap. Dersom en utstilling bygger på økologiske premisser kan det være hensiktsmessig å utforme tydeligere formidlingstekster som presiserer de ulike tema det henvises til.

Som nevnt fører Moderna Museet en menneske- og kunstnerorientert diskurs i formidlingen av noen av kunstverkene. Det er mulig at noe av årsaken til dette kan knyttes til at kunstmuseer historisk og tradisjonelt sett har ønsket å vise kunst som formidler «store

temaer» og en dypereliggende essens i mennesket, adskilt fra eksterne kontekster (Duncan, 2006, s. 17; McClellan, 2008, s. 8). Her spiller også kunstnerindividet inn, hvor kunstneren med spesielle egenskaper klarer å «se» større sannheter, og videre skape verk som inspirerer (Danbolt, 2014, s. 29). Min påstand er ikke at dette er umulig, men fordi dette kunstsynet har vært sammenflettet med store temaer og kunstnerens individuelle egenskaper, risikerer en kunstformidling som i høy grad tar utgangspunkt i en slik idealisme å formidle mer om kunstneren og kunstens kvalitet, enn å formidle ny kunnskap som også kan inngå i publikums opplevelse av verkene.

I formidlingen av Christine Ödlunds installasjon *Electroacoustic Aspects of Human and Plant* gir Moderna Museet uttrykk for en større interesse for kunstnerens interessante metoder, enn for det å formidle informasjon som kan tydeliggjøre hva slags kommunikasjon med planter som egentlig finner sted i kunstverket. I analysen bemerket jeg at museumsteksten har et høyt innhold av tekniske termer og at det er mye informasjon som ikke utdypes, slik som hvordan planter kommuniserer. Teksten forteller at Ödlund har festet mikrofoner til planter og eksponert dem for klikkelyder for å gjøre opptak av deres «mulige» svar. Hva slags svar det her er snakk om utdypes ikke. Ödlund deltok på seminaret *Listen to the Trees and Talk With the Flowers* og her fortalte hun også om sitt prosjekt (Moderna Museet Malmö, 2020).

Ödlund fortalte at hun er inspirert av pågående forskning på maisplanter, hvor forskere har oppdaget at disse plantene kan lage klikkelyder med røttene sine, og at når plantene eksponeres for lignende klikkelyder responderer de ved å strekke røttene sine i retning av lydkilden. Ödlund forsøker å gjøre det samme med en philodendron og en monstera i sin installasjon for å se om disse plantene også responderer på slike lyder. I analysen nevnte jeg at det er en video i utstillingen som ikke blir omtalt i utstillingsheftet. Denne videoen viser planterøtter som strekker seg ut og vokser i vann. Videoen nevnte heller ikke Ödlund i seminaret, men på bakgrunn av hennes opplysninger om maisplantene kan dette åpne for en potensiell sammenheng mellom det hun forteller om sitt eget forsøk og røttene man ser i denne videoen. Videre informerte Ödlund om at planter kommuniserer med hverandre gjennom duft, at de har hukommelse, kan gjøre risikoanalyser, og at de hjelper hverandre i

krisesituasjoner. Ödlund tar utgangspunkt i duftene planter lager og systematiserer disse til lyd som hun videre illustrerer på mange av bildene sine (Moderna Museet Malmö, 2020).

Denne informasjonen kunne ha belyst fascinerende egenskaper ved planter, og tydeliggjort hva slags kommunikasjon som foregår i installasjonen. Disse opplysningene hadde heller ikke nødvendigvis krevd et teknisk språk. Dersom et kunstmuseum i stor grad orienterer sin formidling mot kunstneren, kan dette gå på bekostning av formidlingen av selve kunstverket. Ödlunds installasjon demonstrerer kanskje nettopp viktigheten av en tydelig formidling, ettersom kunstverket baserer seg på aspekter mange mennesker muligens ikke har kunnskap om fra før. Muligheten her er at nettopp som formidlingsinstitusjon kan kunstmuseer tydeliggjøre kunstverkenes premisser, formidle nye innganger og bidra til refleksjoner som i dette tilfelle angår plantekommunikasjon.

I tilfellet der Moderna Museet blander en holistisk diskurs sammen med omtale av kunstner, i tekstformidlingen av Cecilia Edefalk, oppstår det en interessekonflikt; ønsker museet å formidle en økologisk tankemåte eller ønsker museet å gi kunstneren anerkjennelse? Et viktig moment her, i omtalen av Edefalks kunstneriske praksis, er at det allikevel er et språk som kanskje har potensiale til å berike meningspotensiale. Et tydeligere eksempel på denne potensielle muligheten kan man lese i museets omtale av de to fotografiene *Maria in an Arch* og *Erica* av Tuija Lindström og Hans Hammarskiöld. Her benytter museet seg av en språklig innfallsvinkel som muligens kan gi betrakter en sanselig fornemmelse av det bildene viser. David Abram (1997, s. 71-72) mener samfunn som har levd distansert fra naturen over lengre tid har et fattigere språk, som utelukker en gjensidig, sensorisk kontakt med naturen, og dermed fremstiller den som mekanisk og «død». Om man følger dette argumentet, kan en formidling hvor det benyttes et mer «levende» språk være et aspekt som ikke bare gir et teoretisk rammeverk for kunstverket, men også en sanselig orientering som kan bevisstgjøre betrakteren om samspillet mellom menneske og natur.

Analysen viser at i enkelte av verksbeskrivelsene benytter Moderna Museet seg i høy grad av kunstnerens egen fremstilling, og bestreber seg ikke på å skape en selvstendig formidling som er tilpasset selve utstillingen og de hensiktene museet gir uttrykk for å ha. En konsekvens av dette er kanskje at formidlingen blir unyansert og orienterer seg mot et antroposentrisk perspektiv.

I verksbeskrivelsene av både *The Snow Monkeys of Texas* og *Ziggy and the Starfish* av Anne Duk Hee Jordan fremstår formidlingen som noe distansert. Informasjonen som oppgis er generell og uten detaljer. I omtalen av *The Snow Monkeys of Texas* blir det indirekte henvist til at snøapene har vært forskningsobjekter, gjennom en benektende setning som forteller at verket ikke skal forstås som en vitenskapelig undersøkelse av deres tilpasningsevne. Dette kan tyde på at museet i hvert fall delvis kjenner til apekattenes forhistorie, uten at dette får større plass i formidlingen. Jeg har gitt uttrykk for en lignende innvending i omtalen av *Ziggy and the Starfish*. Det er mulig at mer inngående detaljer om hvorfor disse sjødyrene har måttet tilpasse seg og hvordan de har klart det kunne vært en ressurs som bidrar til en opplevelse som orienterer seg mot mer enn det rent menneskelige. Det kan fremstå som om Moderna Museet til dels forsøker å forenkle enkelte aspekter ved informasjonen de selv tilbyr, ved å ikke utdype det de skriver om og ved trekke svevende, generelle slutninger som samtidig ikke legger for sterke føringer på tolkning. En slik formidling kan kanskje risikere å verken introdusere publikum for ny kunnskap eller medvirke til å skape innganger til kunstverkene som ikke bare angår det rent menneskelige.

Jeg vil presisere at jeg tror det er mange innganger til samtlige kunstverk i denne utstillingen, og at publikum ikke nødvendigvis er underlagt Moderna Museets formidling. Men det er allikevel av betydning hvilke innganger til kunsten et museum introduserer for sitt publikum, særlig når museet i tillegg gir uttrykk for et ønske om aktivt å bevirke til viktige refleksjoner. Jeg har tidligere skrevet om Haraway og hennes syn på kunnskapsproduksjon som en form for historiefortelling og betydningen av å inkludere andre skapninger i trådleken. Som formidlende institusjoner av kunst og kreative uttrykksformer har også kunstmuseer mulighet til å virke som kunnskapsinstitusjoner som formidler trådleker av historier, som ikke bare angår mennesket. Med dette mener jeg ikke å utelukkende vise kunstverk som formidler slike historier «i seg selv». Det kan være like avgjørende at selve formidlingen har et mangfoldig innhold som tydeliggjør historier og perspektiver og dermed introduserer nye innganger til kunstverkene.

Kunstverket *The Snow Monkeys of Texas* tar for eksempel i bruk et «nøytralt» øye i form av et stillestående kamera og fremstår slik som «uredigert» fordi filmen i sin helhet kun består av ett opptak. I filmen får snøapene is av kunstneren, men dette vises ikke; det publikum ser

er apenes interaksjon med isen. Dette kan fremstå som en nøytral og «autentisk» fremstilling av hvordan apene lever og oppfører seg, adskilt fra mennesker. Dette grepet kunne blitt brukt som en inngang til å formidle informasjon om det mekanistiske natursynet som har overbevist mennesker om at det er mulig å avdekke sannheter i naturen fra en objektiv distanse. Det samme mekanistiske synet som har behandlet naturen som en ressurs har hatt konsekvenser for de miljøene dyr nå lever i. I denne formidlingen kunne også snøapenes historie hatt betydning for å belyse deres egen motstandsdyktighet, menneskelige forestillinger om dyr og konsekvensene av disse. Som underholdnings- og forskningsobjekt, en pest og et byttedyr har snøapene blitt forflyttet fra sitt habitat til fornøyelsesparker og videre til Texas. Snøapene har rømt, de har klart å tilpasse seg og som Shimabuku påpeker, de har sitt eget nye språk. På denne måten har de inngått som en del av det Haraway kaller for å skape historier, i dette tilfelle en historie som også involverer forskere, publikum i fornøyelsesparker og lokalbefolkningen i Texas. Denne historien kunne kanskje rette oppmerksomheten mot apenes historie, mot menneskets natursyn og mot hvordan dyr og mennesker sammen kan skape nye fortellinger og virkeligheter hvor dyr ikke behandles som passive skapninger.

Ved at utstillingen *Sensing Nature from Within* inkluderer kunstverket *Forest Law* foregår det en formidling av et natursyn og en filosofi som også kan sies å være en supplerende kontekst til utstillingen i sin helhet. *Forest Law* kan sies å ikke bare formidle et natursyn gjennom hva som sies og skrives i løpet av filmen, men også gjennom lyder og bilder. Abram (1997, s. 31-32, s. 66) observerer at det naturvitenskapelige synet på virkeligheten, som noe forutsigbart og bestående av uforanderlige prosesser, er problematisk fordi det resulterer i en inndeling mellom rasjonell, objektiv tenkning og subjektiv, sanselig opplevelse. Det er kanskje ikke all kunnskap som kan formidles utelukkende gjennom ord og slik kan kunstmuseer også tilgjengeliggjøre kunstverk som på sanselige måter formidler kunnskap om naturen. Selv om slike filmer kanskje ikke i like stor grad kan sies å avhenge av en ekstern formidling, viser analysen av *Forest Law* at fordi Moderna Museet ikke har utarbeidet en selvstendig verkstekst, kan et viktig fiktivt moment i filmen bli forbigått av store deler av publikum.

Ved å avholde fire seminarer demonstrerer prosjektet *Sensing Nature from Within* det som kjennetegner «the educational turn» (O'Neill & Wilson, 2010), hvor kunstmuseer og andre



kunstinstitusjoner også inkluderer andre kunnskapsproduserende formater. Dette er et positivt bidrag som gjør at et museum kan skape arenaer for utveksling og produksjon av kunnskap. Men dersom et kunstmuseum ønsker å også arrangere utstillinger er det viktig å sørge for at mer enn en liten gruppe mennesker får relevant informasjon. Informasjonen i et gallerirom vil kanskje ikke kunne være av den samme typen som et helt seminar vil kunne tilby. Men en tydelig tilstedeværelse av informasjon for besøkende av en utstilling kan være vel så viktig.

Ved å tilgjengeliggjøre et utvalg bøker samt et sted man kan sette seg ned og lese, tar utstillingen *Sensing Nature from Within* i bruk et grep som kan være hensiktsmessig i formidlingen av temautstillinger om natursyn og økologi. Et slikt «mini-bibliotek» kan henvise publikum til nye kunnskapskilder. Imidlertid kunne Moderna Museet ha beriket publikumsopplevelsen ved å komprimere og direkte benytte seg av noe av innholdet i sin egen formidling på en tydeligere måte. Et slikt teoretisk rammeverk kan skape perspektiver i kunstformidlingen og slik bidra til nye refleksjoner og kunnskap. Slik kan perspektivene disse bøkene tilbyr også komme publikum til gode i deres møte med selve kunsten, og ikke i etterkant av utstillingsbesøket. Disse bøkene inneholder flere tilnærminger til natursyn og økologisk forståelse. Her kan et museum, for eksempel i egen tekstlig formidling, direkte henvise til noen av de respektive forfatterens ulike perspektiver, for slik å introdusere publikum til flere, ulike innganger til kunstverkene.

## Avslutning

Mange kunstmuseer i dag demonstrerer et ønske om å nå et større publikum gjennom opplevelse, kunnskapsorientert formidling og deltakelse. Kunstmuseer er forskjellige og som formidlingsinstitusjoner er de i stadig endring og aldri identiske. Samtidig har det historisk sett eksistert enkelte konvensjoner som kan gjøre det utfordrende å iverksette utadrettede og inkluderende kunstutstillinger med en samfunnsopplysende hensikt. Formålet med denne analysen har dermed ikke vært å trekke generelle slutninger om hvordan andre kunstmuseer den dag i dag skaper utstillinger med lignende tema, men å undersøke utstillingen *Sensing Nature from Within* på Moderna Museet i lys av eldre og nyere konvensjoner, for slik å se hva akkurat denne kunstutstillingen kan fortelle om potensielle utfordringer og muligheter for kunstmuseer som med en samfunnsopplysende hensikt lager temautstillinger om natursyn og økologi.

Den største utfordringen denne analysen kan peke på, er en formidling som antar et hypotetisk publikum bevandret i økologisk tematikk og kunstfortolkning. En slik tilnærming til publikum kan risikere å både virke fremmedgjørende og ikke minst rette seg mot et publikum allerede i besittelse av den kunnskapen et potensielt museum ønsker å formidle. Undersøkelsen viser at Moderna Museet i enkelte verksbeskrivelser fører en passiv tekstlig formidling, og dermed også kan sies å overlate det til denne kunsten selv å formidle de innsiktene de gir uttrykk for å ønske å bidra med. Dersom et kunstmuseum ikke bestreber seg på å utforme en selvstendig formidling til kunsten det selv har valgt å stille ut, kan formidlingen risikere å bli svært generell og dermed ikke innvirke til ny kunnskap eller innganger til kunstverkene.

Muligheten må dermed være en formidling som er tilpasset et større publikum og som tydeliggjør de potensielle økologiske og filosofiske premissene en utstilling utgår fra. Videre kan kunstmuseer bidra til mangfoldige innganger til kunsten ved hjelp av de økologiske perspektivene som befinner seg i bøkene Moderna Museet henviser til i sin resepsjon, så fremt de fører en formidling som ikke utelukkende holder seg trofast til kunstnerens intensjon. En formidling tilpasset et større publikum og som engasjerer er selvsagt lettere sagt enn gjort, men dersom et kunstmuseum ønsker å bidra til refleksjoner og ny kunnskap

vil en forutsetning være at det potensielle museet også aktivt engasjerer seg i formidlingen av den kunsten det selv har valgt å vise til sitt publikum.

## Litteraturliste

Abram, D. (1997). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. New York: Random House

Abram, D. (2009). The air aware. *Orion Magazine*. Hentet fra <https://orionmagazine.org/article/the-air-aware/>

Amnesty. (2012, 09. august). Latin-Amerikas urfolk tar opp kampen. Hentet fra: <https://amnesty.no/latin-amerikas-urfolk-tar-opp-kampen>

Amundsen, A. B. & Brenna, B. (2003). Museer og museumskunnskap: Et innledende essay. I A. B. Amundsen, B. Rogan & M. C. Stang (Red.), *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap* (s. 9-24). Oslo: Novus forlag.

Bakhtiari, S. (Programleder). (2019). Klimathotet tar plass i kunsten – med risiko for pekpinnar og propaganda [Radioreportage]. I E. K. Larsson (Produsent), *P1 Kultur*. Hentet fra <https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/1369755?programid=5053>

Bennett, T. (2005). *The birth of the museum: History, theory, politics*. New York: Routledge

Biemann, U. & Tavares, P. (2014a). Forest law [videoverk].

Biemann, U. & Tavares, P. (2014b). Forest law: Selva jurídica. Michigan: Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University

Bildmuseet. (2019). Animalisk: Konst över arter och existenser. Hentet fra <http://www.bildmuseet.umu.se/sv/utstallning/animalisk/35302>

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso

Bonniers Konsthall. (2020). Träden står ljusst grön: Landskapsmåleri då och nu. Hentet fra <https://bonnierskonsthall.se/utstallning/traden-star-ljust-grona-landskapsmaleri-da-och-nu/>

Bornemark, J. (2018). *Det omätbaras renässans: En uppgörelse med pedanternas världsherravälde*. Stockholm: Volante

Bornholms Kunstmuseum. (2019). Living in the present future. Hentet fra <http://www.bornholms-kunstmuseum.dk/oplevel/tidligere-udstillinger/udstillinger-2019/living-in-the-present-future.aspx>

Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax forlag

- Brenna, B. (2016). Kvalitet og deltakelse i museer. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 36-52). Bergen: Fagbokforlaget og Kulturrådet
- Burr, V. (2006). *An introduction to social constructionism*. London: Routledge
- Christensen-Scheel, B. (2019). Sanselige møter eller kritisk tenkning? Formidling i samtidens kunstmuseer. I C. B. Myrvold & G. E. Mørland (Red.), *Kunstformidling: Fra verk til betrakter* (s. 22-46). Oslo: Pax forlag
- Contemporary Art Daily. (2018, 06. desember). Shimabuku at le Crédac. Hentet fra <https://contemporaryartdaily.com/2018/12/shimabuku-at-le-credac/>
- Contemporary Art Group. (2017). Venice Biennale: Shimabuku. Hentet fra: <http://contemporaryartgroup.info/view/venice2017/index.php?id=16002>
- Danbolt, G. (2014). *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget
- Duncan, C. (2006). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. London: Routledge
- Dunne, D. (2017, 31. oktober). In-depth: How will climate change affect animal sex ratios? *Carbon Brief*. Hentet fra <https://www.carbonbrief.org/in-depth-how-will-climate-change-affect-animal-sex-ratios>
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Arnold
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge
- Fairclough, N. (2006). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press
- Fairclough, N. (2010). *Critical discourse analysis: The critical study of language* (2. utg.). London: Routledge
- Fedigan, L. M. (1991). History of the Arashiyama West Japanese Macaques in Texas. I L. M. Fedigan & P. J. Asquith (Red.), *The monkeys of Arashiyama: Thirty-five years of research in Japan and the West*. New York: State University of New York
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (2. utg.). New York: Vintage books
- FN-sambandet. (2019, 14. februar). Ecuador. Hentet fra: <https://www.fn.no/Land/Ecuador>

Förordning med instruktion för Moderna museet. (2007). (SFS 2007:1177). Hentet fra:  
[https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/forordning-20071177-med-instruktion-for\\_sfs-2007-1177](https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/forordning-20071177-med-instruktion-for_sfs-2007-1177)

GeoHumanities. (2016). Ursula Biemann. Hentet fra  
<https://geohumanities.net/2016/03/23/ursula-biemann/>

Guattari, F. (2019). *The three ecologies*. London: Bloomsbury Academic

Haraway, D. (1989). *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. New York: Routledge

Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge

Haraway, D. J., (1994). A game of cat's cradle: Science studies, feminist theory, cultural studies. Hentet fra  
[https://stsinfrastructures.org/sites/default/files/artifacts/media/pdf/haraway\\_game\\_ofcatscradle\\_1994.pdf](https://stsinfrastructures.org/sites/default/files/artifacts/media/pdf/haraway_game_ofcatscradle_1994.pdf)

Haraway, D. J. (1997).  
*Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan\_meets\_OncoMouse: Feminism and technoscience*. New York: Routledge

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene*. Durham: Duke University Press

Helsinki Art Museum. (2020). Gustafsson & Haapoja: Museum of becoming. Hentet fra  
<https://www.hamhelsinki.fi/en/exhibition/gustafssonhaapoja-museum-of-becoming/>

Hogarth, B. (2017). Rethinking curator/educator training and interaction in the co-production of art museum exhibitions. I P. Villeneuve & A. R. Love (Red.), *Visitor-Centered exhibitions and edu-curation in art museums* (s. 23-44). Maryland: Rowan & Littlefield

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge

Hooper-Greenhill, E. (2004). Audiences: A curatorial dilemma. I E. Hooper-Greenhill (Red.), *The educational role of the museum* (2. utg., s. 255-268). London: Routledge

Howarth, D. (2000). *Discourse: Concepts in the social sciences*. Buckingham: Open University Press

Hverven, S. (2018). *Naturfilosofi*. Oslo: Dreyers forlag

- Jordan, A. D. H. (2016). *A documentary about ziggy* [videoverk]. Hentet fra <https://vimeo.com/186003674>
- Jordan, A. D. H. (2019). *Staying with the trouble*. Hentet fra [https://dukhee.de/projects/2019\\_Stayingwiththetrouble](https://dukhee.de/projects/2019_Stayingwiththetrouble)
- Jørgensen, M. & Phillips, L. J. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. London: Sage
- Kagan, S. (2013). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity* (2. utg.). Bielefeld: Transcript verlag
- Kode Bergen. (2019). H. Håkansson: One hundred and one pieces of a tree. Hentet fra <http://kodebergen.no/utstillinger/henrik-hakansson>
- Konkel, L. (2016, 03. februar). Why are these male fish growing eggs? *National Geographic*. Hentet fra: <https://www.nationalgeographic.com/news/2016/02/160203-feminized-fish-endocrine-disruption-hormones-wildlife-refuges/>
- Kulturdepartementet. (2018). *Kultur i hela landet* (Skr. 2017/18:264). Hentet fra: <https://www.regeringen.se/49c31c/contentassets/c8ef694d6c384f28a1656d436d00cf6d/kultur-i-hela-landet-skr.-201718264.pdf>
- Kulturdepartementet. (2019, 10. april). *Fri entré på museer blir kvar* [Pressemelding]. Hentet fra: <https://www.regeringen.se/pressmeddelanden/2019/04/fri-entre-pa-museer-blir-kvar/>
- Lidchi, H. (2003). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. I S. Hall (Red.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (s. 151-222). London: Sage og The Open University
- McClellan, A. (2008). *The art museum: From Boullée to Bilbao*. Berkeley: University of California Press
- Moderna Museet. (2019). *Årsredovisning 2018*. Hentet fra <https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2019/03/mm-arsredovisning-2018.pdf>
- Moderna Museet Malmö. (u.å.). Home [YouTube-kanal]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/user/ModernaMuseetMalmo>
- Moderna Museet Malmö. (2019a). *Sensing nature from within* [Utstillingskatalog]. Malmö: Moderna Museet
- Moderna Museet Malmö. (2019b, 13. oktober). *Sensing nature from within* [Pressemelding]. Hentet fra: <https://www.e-flux.com/announcements/291133/sensing-nature-from-within/>

- Moderna Museet Malmö. (2020). *Listen to the trees and talk with the flowers* [Opptak av seminar]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=tD449Ko14g0>
- Museilag. (2017). (SFS 2017:563). Hentet fra: [https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/museilag-2017563\\_sfs-2017-563](https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/museilag-2017563_sfs-2017-563)
- Myrvold, C. B. & Mørland, G. E. (2019). Innledning: Kunstformidlingens nye mulighetsrom. I C. B. Myrvold & G. E. Mørland (Red.), *Kunstformidling: Fra verk til betrakter* (s. 9-21). Oslo: Pax forlag
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. San Francisco: The Lapis Press
- O'Neill, P. & Wilson, M. (2010). Introduction. I P. O'Neill & M. Wilson (Red.), *Curating and the educational turn* (s. 11-22). London: Open Editions/de Appel
- Pedersen, R. (2003). Noen trekk av museenes historie i Norge frem til tidlig 1900-tall. I A. B. Amundsen, B. Rogan & M. C. Stang (Red.), *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap* (s. 25-45). Oslo: Novus forlag
- Peters, C. C. (2018). *Pandora's garden: Kudzu, cockroaches, and other misfits of ecology*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4. utg.). London: Sage.
- The Royal Academy of Arts. (2019). *Eco-Visionaries: Confronting a planet in a state of emergency*. 23. november 2019 til 23. februar 2020 [Kunstutstilling].
- Schmedling, O. (2003). Kunstmuseer. I A. B. Amundsen, B. Rogan & M. C. Stang (Red.), *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap* (s. 208-227). Oslo: Novus forlag
- Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet: En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget
- Solhjell, D. (2015). *Dette er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget
- Sensibility. (u.å.). I *Stor engelsk ordok*. Hentet fra <https://www.ordnett.no/>
- Skrede, J. (2017). *Kritisk diskursanalyse*. Oslo: Cappelen Damm akademisk
- Sustainability Forum. (2020). About the agenda 2030 graduate school. Hentet fra: <https://www.sustainability.lu.se/agenda-2030-graduate-school/about-the-agenda-2030-graduate-school>



- Svennevig, J. (2013). *Språklig samhandling: Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse* (2. utg.). Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Trøndelag senter for samtidskunst. (2019). Out of this world. Hentet fra <https://www.samtidskunst.no/events/out-of-this-world/>
- Uppsala Konstmuseum. (2019). *The non-human animal: Negotiating bio-relations*. 28. september til 24. november 2019 [Kunstutstilling].
- van der Ley, S. (2016). Forord. I S. van der Ley & R. Godø (Red.), *Norsk natur: Toril Johannessen & Tue Greenfort* (s. 5-6). Oslo: Nasjonalmuseet
- Villeneuve, P. (2017). From there to here: In support of visitor-centered exhibitions. I P. Villeneuve & A. R. Love (Red.), *Visitor-Centered exhibitions and edu-curation in art museums* (s. 3-9). Maryland: Rowan & Littlefield
- von Hantelmann, D. (2010). *How to do things with art: The meaning of art's performativity*. Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel.
- von Hantelmann, D. (2014). The experiential turn. Hentet fra <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>