

## Bacheloroppgave

**NTNU**  
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap

Mikael Maliks

# Utstillingsopplevelsen hinsides det målbare

Bacheloroppgave i KUH2100 Kunsthistorikere i praksis

Bacheloroppgave i kunsthistorie

Veileder: Ingrid Halland

April 2020



Mikael Maliks

# Utstillingsopplevelsen hinsides det målbare

Bacheloroppgave i KUH2100 Kunsthistorikere i praksis

Bacheloroppgave i kunsthistorie  
Veileder: Ingrid Halland  
April 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden





# UTSTILLINGSOPPLEVELSEN HINSIDES DET MÅLBARE

BACHELOROPPGAVE I KUH2100 KUNSTHISTORIKERE I PRAKSIS

## Innledning

Målingshandlingen har de siste århundrene hatt stor betydning for kunnskapsproduksjonen i vestlige samfunn, og på flere måter rettferdiggjort institusjoner slik som museet. Hvordan er kvantifiseringen viktig for formidlingsinstitusjonen, hvor går grensen for den, og kan den virkelig ha definisjonsmakt i opplevelsen av utstilte kunstobjekter? Med utgangspunkt i prosjektsamarbeidet gjort i utstillingen *Beyond Measure* på Trondheim kunstmuseum, og med bakgrunnsinformasjon i oppdragsgiverens inspirasjonskilde, idehistorikeren Jonna Bornemarks *Det omätbaras renässans*, skal jeg i denne bacheloroppgaven drøfte tematikken i lys av fenomenologien hinsides det målbare. Oppgavens tittel referer til de to halvdelene i oppgavestrukturen, hvor jeg i den første skal redegjøre for hvordan målingshandlingen produserer sannhet innen institusjonen, dens anvendelse på museet etter krav fra forvaltningsorganer som Kulturrådet, og hvordan installasjonene i *Beyond Measure* gjør oss oppmerksomme på målingens forutsetninger og begrensninger. I den andre halvdel, skal jeg deretter diskutere hvordan kvantifiseringen oppfordrer til overfladiske og forhastede lesninger av kunstobjekter. Til slutt, som et idehistorisk motsvar til disse lesningene med forankring i begrepsapparatet til Martin Heidegger, skal jeg gi eksempler fra utstillingen, og foreslå mer opplevelsesmessige og tvetydighetsåpne tilnærminger til verkene hinsides det målbare.

Bacheloroppgaven avgrenser seg mot det politiske eller etiske antiinstitusjonelle «budskapet» utstillingen, for noen, godt kan sies å bære. Det utelukker derimot ikke at denne kvantifiseringstematikken ennå har mye å si for den offentlige debatten med hensyn til hvorvidt noe målbart, som bedømmelsene til forvaltningsorganer eller kritikeranmeldelser, har noen som helst definisjonsmakt over kvalitetene til kunstobjekter. Likevel, er «budskapet» i *Beyond Measure* strengt tatt kun en problematisering av målingshandlingen. Utstillingen synes ikke til å fremme noen ytterliggående politisk «sak». Det er også viktig å poengtere i starten at denne oppgaven ikke bare kommer til å ta form av en formell kunsthistorisk analyse av de utstilte objektene, men også en fenomenologisk beskrivelse av dem, basert på egne tverrdisiplinære bakgrunnskunnskaper i filosofi og medieforskning, så vel som erfaringer med museumspraksis.<sup>1</sup> Problemstillingen ble induktivt utformet med utgangspunkt i besøk på

---

<sup>1</sup> Museumspraksisen bestod i prosjektsamarbeid som omviser og skribent av veggtekstene til hver installasjon, som avtalt i en felles utarbeidet plan. Uheldigvis, i og med at videre planlagte arrangementer ble avlyst etter spredningen av «Coronaviruset» (derav sykdommen covid-19) i Trondheim, så ble det ingen omviserempiri av

utstillingen og i samtale med fagpersonene i Trondheim kunstmuseum, fremfor ut fra et deduktivt teoretisk og filosofisk utgangspunkt.

### **Bakgrunnen for det kvantitatives forrang**

Etter kurator Johan Börjessons utsagn, så var Bornemarks bok *Det omätbaras renässans* den primære inspirasjonen for *Beyond Measure*. Boken er derfor det fornuftigste sted å begynne for å redegjøre for målingshandlingens samfunnsbetydning. Med eksempler blant annet fra den detaljerte oppfølgingen og kvalitetssikringen forventet i ekspertveldet på forskjellige institusjonelle nivåer, som førskolelærere, eldreomsorgssjefer og psykiatere, argumenterer idehistoriker Bornemark for at den stadig økende kvantifiseringen av kvaliteter i dagens samfunn, i historisk kontekst, har sitt opphav i tenkerne Nicholas Cusanus og Giordano Bruno. Dette gjelder særlig deres pedantiske fremhevelse av det målende intellektets ambisjon om objektiv sannhet under den moderne periodens spede begynnelse på 1500-tallet.<sup>2</sup> Påliteligheten til fellesforståtte kategorier som løsninger på praktiske problemer, noe Bornemark foreslår har sitt grunnleggende uttrykk i «res cogito»/«res extensa»-skillet i René Descartes' meditasjoner, har gradvis ledet til et ekspertvelde hvor selv «kvaliteter» i kunstverk ikke lenger bedømmes med tanke på den tvetydige situasjonen de kommer av, men etter kriterier forutbestemt av et styresystem.<sup>3</sup> Dette betyr at i det Bornemark betegner som «den scientistiske livsdreneringen», så har verkets kvaliteter blitt redusert til lettoversiktlige ratioer som «bra»/«dårlig»-motsetningsparet, eller prislapp på kunstmarkedet, mens definisjonsautoriteten for kvalitet er blitt forbeholdt spesialiserte yrker som forvaltningsorganmedlemmer eller kritikere.

Denne kvalitetsbedømmelsen gjennom kvantifiseringen av kunst, som utstillingen *Beyond Measure* stiller spørsmål ved, er imidlertid ikke en nødvendig naturlig utvikling, men heller resultatet av at et spesifikt kunnskapsparadigme rettferdiggjør den institusjonelle

---

selve utstillingen å trekke slutninger ut ifra. Selv om den lokale praksisen fremdeles står i sentrum, måtte jeg derfor bane vei for noen flere teoretiske innfallsvinkler som et kompromiss.

<sup>2</sup> Bornemark, *Det omätbaras renässans*, 34. Det er ikke for å si at Bornemark selv utelukkende avviser denne fremveksten av det målbare, særlig med hensyn til eksplosjonen av kunnskapsproduksjon i vitenskapelige felt, fra universets utvikling i fysikk, til biologi.

<sup>3</sup> Bornemark, *Det omätbaras renässans*, 247-8.

maktfordelingen. I *Tingenes orden* spør historiker og filosof Michel Foucault i vitensarkeologien hans hvordan de positivistiske vitenskapene, der de ratioreduerte målingskategoriene (eller «Ordenen») kan ha epistemologisk forrang over tingenes eller enkelttilfellenes egne representasjoner, overhodet kunne utheves til andre vitensfelt mot slutten på 1700-tallet. Foucault konkluderer med at denne forhastede dogmatismen var nødvendig for institusjonsrettferdiggjørelse i hva han kalte «Ideologiens platityder».<sup>4</sup> Med tanke på denne overgangen til det moderne «episteme», så kan ikke ignoreringen av kunstens kvaliteter bare skyldes den tilsynelatende sikkerheten ved det målte, og lettoversiktligheten til resultatene, men også fordi klassifiseringen selv er viet større betydning i en fremtidsoptimistisk kultur enn hva verket nødvendigvis søker å fremstille.

Vi bør heller ikke glemme teknologiens rolle i å muliggjøre denne kvantifiseringen av kunst i offentlige institusjoner, noe som tenkeren Jaques Ellul har beskrevet i stor detalj i *The Technological Society*. I tråd med den økende kompleksiteten og spesialiseringen i utstyr så vel som fordelingen av personell i organisasjoner, slik som formidlingsvirksomheten i museet, bemerker Ellul hvor nærmest utenkelig det er blitt i den moderne tidsalder å konstruere et handlingsprogram fra ikke-kvantitative midler, noe han selv så i fremveksten av sosiometri og psykometri.<sup>5</sup> Teknologiens rolle i kvantifiseringen av kunst kan derfor medføre at selv om museumsideologien godt kan variere stort ovenfra og ned, så bør personellet i konvensjonelle museer uansett imøtekomme forventningene nedenfra og opp fra teknikere ansvarlige for programmene anvendt i dag, og som vi snart skal se, kvantifiseringen som kommer med det.

Denne nødvendigheten av det kvantitative, dels frembragt av teknologisk utvikling etter Elluls oppfatning å dømme, kan også sies å ha økt med det utvidete kunstbegrepet i den postmoderne tilstanden. Ifølge Jean Baudrillard i «Transeestetikk», så har den i økende grad hyperraske sirkulasjonen av varer, til fordel for økende priser i kunstmarkedet, gjort

---

<sup>4</sup> Foucault, *Tingenes orden*, 327-9. Likeledes er meningene til en enkeltperson ansett i det moderne paradigmet som subjektive, og derfor som kunnskap av mindre betydning for tingens sanne vesen. Foucault setter denne oppfatningen om viten i motsetning til det klassiske kunnskapsprosjektet («mathesis»), da representasjonen av tingenes kvaliteter var langt viktigere for kunnskapen om dem enn noen kvantitativ ratio, delvis på grunn av at det nevnte kartesiske skillet mellom det subjekt og det objekt ikke var like tydeliggjort, eller nødvendig.

<sup>5</sup> Ellul, *The Technological Society*, 342-3. Som en anarkist er han selv ekstremt kritisk til dette, ettersom denne spesialiseringen i institusjonene medfører en ansvarspulverisering av adlydde ordre fremfor gjennomtenkt handling, eller «refleks» istedenfor «refleksjon».



grunnleggende verdivurderinger av verkets kvaliteter nærmest ubetydelige og tappet for symbolsk makt utenom profittmotivet.<sup>6</sup> Det vil si at med tanke på den hyperraske bildefordelingen via massemedier og det frie markedet, så har definisjonsautoriteten for verkets kvaliteter blitt så oppstykket at målingen bare desto mer kan fremtre for kuratorer, kunstnere, kritikere, og andre bidragsyttere i formidlingsvirksomheten, som et mer allmenngyldig og pålitelig bedømmelseskriterium.

### **Hvordan det kvantitative utspiller seg på museet som formidlingsvirksomhet**

For å gå nærmere og mer konkret inn på bakgrunnsinformasjonen til *Beyond Measure* som prosjekt, må vi også ta i betraktning utstillingskomplekset som del av et nettverk, både bokstavelig talt på internettet, og i tilknytning til andre institusjoner. De fleste kjenner til lett tilgjengelige former for statistikk over seertall knyttet til profittmotivet, samt rangeringer fra lavest til høyest, eller «topp 10»-lister utformet av profesjonelle anmeldere i massemediene.<sup>7</sup> Statistisk sentralbyrå, kjerneinstitusjonen for innsamling, bearbeiding og formidling av offisiell statistikk i Norge, er et ypperlig eksempel, der de viktigste årlig rapporterte faktorene er årsverk i inntekter og utgifter på den ene siden, og samlingsstørrelser i forskjellige kategorier på de andre siden, alle fordelt etter fylke.<sup>8</sup> Allerede her kan vi oppdage et massedemokratisk ideal med tanke på den digitale åpenheten for målinger til resten av befolkningen, så vel som sosio-økonomiske faktorerens betydning for suksessen til et museum eller en samling gjennom årlige oversikter. Kvalitetene til hvert kunstverk er nærmest redusert til en enhet.

Museumsstatistikken publisert i SSB utarbeides på grunnlag av data hos Kulturrådet, forvaltningsorganet i Kulturdepartementet ansvarlig for fordelingen av finansielle midler etter

---

<sup>6</sup> Baudrillard, «Transeestetikk», 490. «Alt [kunstbegrepets overgang til det hyperreelle] begynte for øvrig med hyperrealismen og pop-art, der dagliglivet ble opphøyet og fikk den fotografiske realismens ironiske kraft».

<sup>7</sup> Med hensyn til at utstillingen ble avlyst, på grunn av viruset nevnt tidligere, så er det heller ingen anmeldelser av kritikere å hente.

<sup>8</sup> Statistisk sentralbyrå, «Museum og Samlinger». 24.09.19. <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/statistikker/museer>

Stortingets prioriteringer. Årlig publiseres statusrapporter også her, med vurderingskategorier rangert fra «meget» til «mindre tilfredsstillende» etter blant annet formidlingskategorier som «planverk» og «besøksutvikling», eller øvrige kategorier som «nettverksarbeid» og «mangfold og inkludering», alt etter hva medlemmene i rådet anerkjenner som «[...] et profesjonelt drevet museum».<sup>9</sup> For eksempel, viste rapporten at 2018 var et fremragende år for museer i datidens Sør-Trøndelag fylke, med driftsinntekter på 247 millioner kroner, høyt publiseringsantall etter museumsfaglig satsing, og vellykket pedagogisk tilbud for DKS (Den kulturelle skolesekken) med et høyt antall besøkende skoleelever. Det som trakk helhetsinntrykket ned var manglende formidlingsplan, samt noe etterslep i vedlikeholdet av hele 70% av de kunsthistoriske gjenstandene.<sup>10</sup> Disse reglementerte kvantitetene vitner om et strengt byråkratisk kontrollregime, og om at det klassifiserende «episteme», som redegjort av Foucault, klart lever i beste velgående.

Med spesielt den sistnevnte delen av museumsvurderingen i betraktning, så er det kanskje ikke så rart hvordan det i utviklingsplanen frem til 2020 satses så tungt på det helhetlige samlingforvaltningssystemet Primus. Det kan leses som tegn på at styringen Kulturrådet har over forvaltningsvirksomheter som Trondheim Kunstmuseum foregår ned til det laveste grunnplanet. KulturITs «Digitale fellesløsninger for museene», med sine økte forventninger om administrativ kontroll over de forvaltede kunstgjenstandene gjennom et økt antall forskjellige moduler, kan sies å gjenspeile en stadig større tillit til teknologi slik vi så med Ellul, i hvordan informasjonen om kunstverkens kvaliteter er overlatt til Primus-systemets innebygde og rutinerte logistikkfunksjoner.<sup>11</sup> I dette dramatiske eksemplet på et uhemmet pedantisk ekspertvelde slik Bornemark beskrev det, har altså alle kunstverks kvaliteter blitt effektivt registrert kun til fordel for proveniensforskning, idet datering og eierskapshistorikk forestiller det mest målbare og lettoversiktlige.

---

<sup>9</sup> Kulturrådet, «Kulturrådets museums vurderinger 2018», 3-4. 18.12.19.

[https://issuu.com/norsk\\_kulturrad/docs/museene-i-2018-25mb](https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/museene-i-2018-25mb)

<sup>10</sup> Kulturrådet, «Kulturrådets museums vurderinger 2018», 114. 18.12.19.

[https://issuu.com/norsk\\_kulturrad/docs/museene-i-2018-25mb](https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/museene-i-2018-25mb)

<sup>11</sup> KulturIT, «Digitale fellesløsninger for museene: Utviklingsplan 2017-2020 med støtte fra Kulturrådet», 19. 22.06.17. <https://dms-cf-09.dimu.org/file/032ymV1sFBse>

Trondheim kunstmuseum er intet unntak fra dette kunnskapsparadigmet. På nettsiden deres erklæres det stolt i «Pågående arbeid med grafikksamlingen» at personellet har arbeidet med «Grafikkprosjektet» siden høsten 2016, som krever blant annet «[...] en digital registrering og oppdatering av alle verk i Primus, samt avfotografering».<sup>12</sup> Denne kunngjøringen kan godt tenkes å være en indirekte respons på etterslepet av bevaringsforholdet tidligere påpekt av Kulturrådet, samtidig som at tilgjengeliggjøringen av kunstgjenstandene på [digitalmuseum.no](http://digitalmuseum.no) likeledes kan vise til den teknologioppdaterende og massedemokratiserende tendensen i skjønn forening, knyttet som de er til skjematismen av det målte i museumskomplekset og institusjoner ellers. Det blir derfor viktig å påpeke før jeg fortsetter til selve utstillingen at mens *Beyond Measure* i sin helhet kan oppfattes som en institusjonell kritikk, så bør utstillingen fremst ansees som kun en refleksiv problematisering, ettersom den selv klart er utstilt innom de samme byråkratiserte rammene av det målbare som de aller fleste andre museene i Norge.

### **Det kvantitatives rolle hos de utstilte kunstobjektene i *Beyond Measure***

Etter å ha etablert det målbare som et maktinstrument på det abstrakte og konkrete planet, vil jeg nå gi forskjellige eksempler på hvordan kvantifiseringen problematiseres i utstillingen.<sup>13</sup> I de forskjellige måtene verkene fullbyrder det formålet på, kan vi grovt skille mellom to aspekter hvor kunstnerne kritiserer målingens vesen, nemlig absurd bruk av den, og ironisering. Jeg skal presentere noen av kunstobjektene fra *Beyond Measure* via en kort beskrivelse av motivet, fulgt opp med en analyse av temaet.

I det kanskje mest direkte uttrykket for budskapet i hinsides det målbare, har vi diagrammene *Words and Years* av Toril Johannessen (fig.1). Den gjengse museumsbesøker kan i utgangspunktet undre over hvorfor disse oversiktene av frekvensen til visse ord i utvalgte naturvitenskapelige publikasjoner overhodet er utstilt, fordi motivet virker så gjennomsløst

---

<sup>12</sup> Trondheim kunstmuseum, «Pågående arbeid med grafikksamlingen».

<https://trondheimkunstmuseum.no/grafikkprosjektet>

<sup>13</sup> *Beyond Measure*, utstillingskatalog, 1-2. Alle verkene står oppført med tittel, kunstnernavn, årstall og en kort beskrivelse. Del av prosjektsamarbeidet mitt var å skrive en artikkel til flere av installasjonene, som etter å ha kontaktet pedagogene på museet, måtte være konsise og samtidig åpne for fortolkning.

og derfor ikke særlig innbydende til tolkning. Likevel, etter å ha undersøkt utstillingens bakenforliggende tema, så kan betrakteren også innse hvor absurd dette fokuset på enkeltord er, uten å ta hensyn til noen andre betingelser eller omstendigheter. Ved å utelukke historisk og vitenskapelig kontekst har Johannessen maktet å påvise den steriliserende effekten målinger påfører meningsfylte ord som «mirakler» og «krise», ikke fjernt fra hva Bornemark anså som «den scientistiske livsdreneringen». Mens disse diagrammene kan fremstå som tåpelige for beskueren, så bør det kanskje også bemerkes hvordan den samme anvendelsen av tomme kontekstløse statistikker interessant nok likner hva flere politikere er kjent for å gjøre i understøttelsen av ideologiske poeng.



Fig. 1. Toril Johannessen, *Words and Years*, diagrammer basert på forekomsten av enkeltord i vitenskapelige tidsskrifter, 2010.

*Skogssaken* (fig.2), et annet verk av den samme bidragsyteren som henviser på sin måte til absurd målingsbruk, om på et noe mer indirekte vis. Mens den besøkende støter på blokker med bilder av trær på, spredt omkring i rommet, dels koblet til en smarttelefon, kan besøkeren lese i veggteksten hvordan installasjonen handler om rasjonaliseringsprosjektet til trevirket i Norge på 1700-tallet. De monokrome fotografiene viser forskjellige sammenfatninger av trær

til ett bilde via ansiktsgjenkjenningssystemet brukt i smarttelefoner. Gjennom økologiske refleksjoner om søken etter identitet, kan sammenfatningen av individuelle trær til avgrensede enheter forstås som en kommentar til normaliseringen i effektiviseringsformål. Her er kvaliteter som de interessante forskjellene mellom hvert tre oppofret til fordel for konformitet innad i «tre»-kategorien, en handling gjort absurd gjennom ikke-konform bruk av moderne teknologi. Johannessens poeng her kan minne sterkt om Elluls voldsomme kritikk av normaliseringen i «teknikk», bare at de utsatte livsorganismene er trær istedenfor mennesker.



Fig. 2. Toril Johannessen, *Skogssaken (The Forest Case)*, fotografier på treklosser med smarttelefon, 2019.

Sistnevnte poeng blir også overført til en annen vinkling til målingshandlingen, nemlig dens menneskelighet. Oddvar Daren's fotomontasje (fig.3), der den gradvise stablingen av isblokker i hvert bilde tilsvarer den synkende høyden hans i snøen, kan gi den besøkende inntrykket av en absurd kvantifisering. Målingen kunstneren har oppfunnet for dybden er antroposentrisk, i og med at han bruker seg selv som utgangspunkt. Det er også interessant for temaet hvordan det er akkurat åtte blokker på det høyeste, som var renessansefordelingen under skisseringen av proporsjonalt korrekte mennesker. Selv om ikke alle som beskuer verket nødvendigvis holder maksimen om at mennesket er alle tings målestokk, så lever den tanken ennå i utallige måleenheter som «armlengder» eller «mannsalder», hvilket gjør målingen til Daren kanskje ikke så absurd som disse bildene kan virke ved første øyekast.



Fig. 3. Oddvar Daren, *Måling av snødybde (Measuring the Depth of the Snow)*, fotomontasje, 1981.

På en annen side, så trenger vi ikke nødvendigvis menneskelig deltakelse for å fortelle slående narrativ om det målte. Konseptualistkunstner Alexander Gutke har i *Singularity* (fig.4) spent 16 mm film til spoler festet omkring i rommet, med selve filmen løst og slapt plassert omkring uten at noen gjenstand er målt. Likevel gjør hovedpersonen i fortellingen hans, filmviseren, at tallet 80 klart og tydelig er projisert på veggen. Motivet kan godt oppfattes av museumsbesøkeren som komisk eller absurd, men i tillegg har hele målingshandlingen i denne installasjonen blitt ironisert, i fremvisningen av det nesten laserliknende fokuset heller på målingen selv istedenfor det som blir målt. Dette temaet kan på den måten sies å formidle den enorme personlige konsentrasjonen vi alle har til spesifikke resultater for deres egen skyld, istedenfor bare målingshandlingens funksjoner eller hensiktsmessigheter slik vi så det komme til uttrykk i *Skogssaken*.

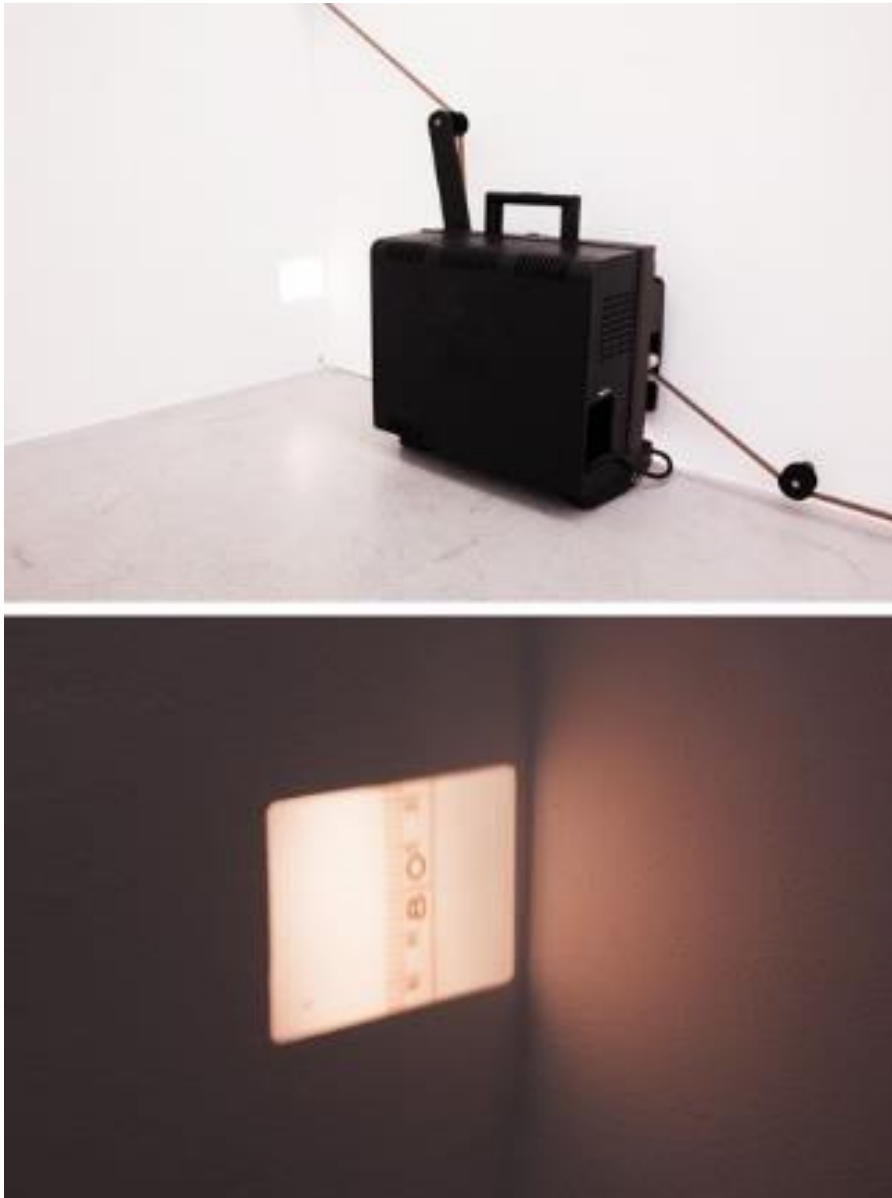


Fig. 4. Alexander Gutke, *Singularity*, 16 mm film og lysbildefremviser, 2010.

Gutke har også klart å ironisere kvantifiseringen selv ved hjelp av et mindre komplisert motiv. *Measure* (fig.5) er ingenting annet enn en liten løkke filmtape, som skal forestille et talløst målebånd, plassert på en henger i veggen. Enkeltheten til dette verket kan uheldigvis misvise beskueren til en lettvent tolkning, men annet enn å åpenbart sette målingshandlingen i klammer slik som den forrige installasjonen, så virker mangelen på målenheter til å nærmest ha ubrukeliggjort kvantifiseringen fullstendig. Dessuten, annet enn funksjonstappingen, så kan den slappe rundheten til løkken også danne en sirkel, som kan gi beskueren inntrykket av

uendeligheten til dette såkalte målet, noe som får verket til å skride over til det umålbare, og gjør tittelen svært ironisk i tillegg.



Fig. 5. Alexander Gutke, *Measure*, målebånd på henger, 2011.

Utenom absurd målingsbruk og ironisering av kvantifisering, så klarer ett verk i *Beyond Measure* å fullbyrde formålet på sin egen spesielle måte. *10m<sup>3</sup> trekrone* (fig.6) er en rød kube av timeterlange rør som henger i ett av trærne bakenfor Trondheim kunstmuseum.

Forbipasserende kan bli overrasket over dette motivet, med delen av trekronen innhyllet i en menneskeskapt form. Mest relevant for temaet til selve utstillingen, derimot, er at ved å være plassert utenfor museumsveggene, så gir Darens nyere innlegg dermed en metakommentar til ikke bare kvantifiseringen selv, men også utstillingen *Beyond Measure* i sin helhet.



Fig. 6. Oddvar Daren, *10m<sup>3</sup> trekrone*, rød kube av rør utenfor Trondheim Kunstmuseum, 2020.



## Hvorfor ikke det kvalitative? Kunstobjektet som beskjed istedenfor opplevelse

Ettersom alle de ovennevnte kunstobjektene er konseptverk, så kan de gi museumsbesøkerne det overordnede inntrykket at utenom funksjonen de tjener i *Beyond Measure*, så har installasjonene få andre kvaliteter å tilby. Denne lite tålmodighetskrevene oppfatningen av utstillingen som en rekke leverte beskjeder er helt forståelig, fordi som målingene de ironiserer og gjør absurde, så har denne holdningen til kunsten den viktige appellen som ennå ikke er gjennomgått, nemlig at den er kjapp.

Mer enn bare den hyperrask bildeutvekslingen alt sitert fra Baudrillard, så kan *Øyeblikkets tyranni* av Thomas Hylland Eriksen fungere som pekepinn til denne forventningen til utstillingen. Med utgangspunkt i særlig den teknologiske utviklingen fra 90-tallet, med fremveksten av internettet i hverdagslivet, belyser Hylland Eriksen hvordan den stadig akselererende hastigheten, forventet fra bruken av disse utstyrene, har ledet an til en nærmest avhengighetsskapende «øyeblikkelighet», der skillet mellom kortere og lengre øyeblikk har forsvunnet.<sup>14</sup> De mest uheldige bivirkningene for formidlingsvirksomheten i denne pågående akselerasjonen er tapet av sammenheng, der verkene utsettes for en samlebandeffekt med kvalitetene redusert til en forenklet beskjed. Den rapporterte økende tilliten til formidlingssystemet Primus kan også vise til hvordan disse bivirkningene angår forventningene til kunsten på både institusjonelt og et individuelt nivå.

Samtidig, så er ikke denne forhastede og overfladiske forenklingen av kunst nødvendigvis resultatet av institusjonell kontroll. Medieforsker Marshall MacLuhan argumenterer i *Understanding Media* for teknologiens avgjørende rolle for historiske tankestrømninger og atferdsmønstre, der tallets og målingens enorme samfunnsbetydning bare kunne ledsages via uniformiteten til skriftspråket tilbake til fønikerne, og senere lineariteten siden begynnelsen på pressevirksomhet.<sup>15</sup> Dette samsvarer ikke bare med begynnelsen på ekspertveldet Bornemark

---

<sup>14</sup> Eriksen, *Øyeblikkets tyranni*, 81-5. Blant de utallige eksemplene på akselerasjonens «øyeblikkelighet» er historikken til e-postens grammatikk og syntaks det mest treffende for vårt anliggende, der tapet av cellulosebaserte brev gjenspeiler at kulturen generelt har «[...] tapt i kvalitet det den har vunnet i kvantitet og vel så det». Spesielt bekreftelsen til dette synet i den enda større tilgjengeligheten e-posten har fått til alle tider med smarttelefonenes fremvekst i dag, viser desto sterkere bokas forutseenhet, da den ble utgitt i 2001.

<sup>15</sup> MacLuhan, *Understanding Media*, 123. «It is the quality of number that explains its power to create the effect of an icon or an inclusive compressed image.» Han etablerer noe tidligere at mens andre kulturer som inuittene

tilskrev 1500-tallets intellektuelle bestrebelse, men også til den hurtige erfaringsmåten Hylland Eriksen knyttet til informasjonssamfunnet. Denne spesifikt visuelle-taktile erkjennelsesformen kan tenkes som å «lese» verk heller enn å «se» dem, en holdning mer enn muliggjort med billedflommen i dagens smarttelefoner. I verste tilfelle for museer, så kan denne «lesingen» lede an til en uheldig simulakrum, hvor det å se et bilde av objektet har samme visuelle-taktile gyldighet som å anskue gjenstanden fra forskjellige vinkler.<sup>16</sup>

Problemet med de strengt hierarkiserte forståelsene av det kvantifiserende kunnskapparadigmet i det moderne samfunnet, måtte det være ekspertveldet til Bornemark og «episteme» hos Foucault på den ene siden, eller den teknologiske påvirkningen hos Ellul og MacLuhan på den andre siden, er at begge kan for sterkt gi inntrykk til leseren om at målingstrangen er noe enkeltpersonen ikke har kontroll over. Dette kan altså få oss til å overse påvirkningskraften lokale institusjoner som Trondheim kunstmuseum kan ha på sine egne besøkende, og de andre mulighetene vi selv har til å oppfatte de utstilte verkene. Den forhastede og overfladiske tilnærmingen til kunstobjektet er nemlig ikke bare et teoretisk problem for filosofi og medieforskning, men i tillegg et praktisk problem for hele formidlingsvirksomheten, og det til en grad byråkratisk administrasjon kanskje ikke kan finne en løsning til.

Under intervjuet med avdelingssjef Jon-Arild Johansen, hovedsakelig om nye krav til personellet i henhold til *Beyond Measure*, så understreket han at det viktigste for personellet de siste årene, og det vanskeligste, har vært oppfordringen til de besøkende til hva han kalte «tolkningsanstrengelse».<sup>17</sup> Behovet for dette har bare forøkt med tiden i massemediens inntreden, og det samtidig som at det formelt sett aldri stod oppmeldt i overleverte

---

ikke nødvendigvis mangler tall, så kan kvantitetene bare ha forrang i skriftkultur, idet den rådende oppfatningen om adskilte enheter øyensynlig i det visuelle-taktile feltet, nødvendiggjort av skrift, krever symboler som kan danne en ekvivalens mellom massene, nærmest som en utstrekning av nervesystemet. Denne ekvivalensen er nemlig i andre kulturer allerede etablert i medlemmenes mer synestetiske opplevelsesfelt, som betyr at de færre, angivelig enklere redskapene deres, i grunnen, må være mer kvalitativt tilnærmet.

<sup>16</sup> Det bør også bemerkes at denne formen for lesning av kunstverk heller kanskje ikke tar seg ut økonomisk for museet heller, ettersom synet på verk som beskjeder kan nærmest fraråde den besøkende å gå på utstillinger flere ganger enn én, hvis ikke i det hele tatt. Bare fordi en slik holdning virker tilsynelatende veltilpasset til samfunnet, så betyr det ikke nødvendigvis at utbredelsen av holdningen ennå ikke kan være på bekostning av formidlingsinstitusjonen.

<sup>17</sup> Intervju med avdelingsleder Jon-Arild Johansen, 19.02.2020.

dokumenter fra Kulturrådet. Bevisstgjøringen om tolkning var simpelthen umålbart, og noe han anbefalte burde kommuniseres forskjellig til ulike måldemografier.

«Den kulturelle skolesekken» er et dugende eksempel på denne bevisstgjøringen, og annet enn at den satsingen gir Trondheim kunstmuseum en pedagogisk dimensjon, som i denne generasjonen har blitt viktigere enn noensinne å fremheve, så ga den meg som tilskuer nyttige innblikk i opplæring til tolkningsanstrengelse. Under omvisningen i hovedsamlingen i førsteetasjen ble jenter og gutter i diverse aldersgrupper stilt forskjellige spørsmål etter måldemografien de representerte, da fjerdeklassingene ble spurt hva motivene i maleriene kunne forestille å være, og deretter temaet i hva de kan «bety».<sup>18</sup> Barnehagebarna under omvisningen et par dager tidligere ble på sin side spurt etter en mer subjektiv tilnæringsmåte i hva fargevalget eller komposisjonen «[...] fikk dem til å føle».<sup>19</sup> Selv om svarene som ble gitt av deltakerne greit kunne innordnes et spørreskjema, så fremstod hele dette pedagogiske opplegget ennå svært kvantitativt i sin utforming, og det mer opplevelsesmessige over de særegne kvalitetene hos hvert kunstobjekt, var skuffende lite dekket. Tolkningsanstrengelsen strakk seg hovedsakelig til konvensjonelt kunsthistoriske, og utelukkende personlige, lesninger.

---

<sup>18</sup> Fjerdeklasseomvisning av samlingen under veiledning av museumspedagog Øyvind Kvarme, som del av DKS, 25.02.2020. Entusiasmen til elevene virket, fra hva jeg observerte, til å minke noe da omvisningen nådde den ikke-figurative kunsten. Trass i insisteringen til museumspedagogene på at ingen tolkning var «feil», rådet det fremdeles nøling hos flesteparten. I referanse til hva har blitt diskutert så langt, annet enn at motivene åpenbart er enklere å utpeke i figurative verk, så kan tanken om å forstå verkets «beskjed», eller lese den riktig, sies å være ganske godt opplært fra ung alder av.

<sup>19</sup> Omvisning av samlingen med barnehagebarn under veiledning av museumspedagog Linn Halvorsrød, 20.02.2020. Det vil si, for de i omvisningen som virket interesserte. Jeg fikk beskjed fra pedagogen at det var første gang de omviste for barn så små, og flere av de besøkende var mer forbauset av radiatoren i rommet ved siden av enn selve utstillingen! Likevel viste de mer oppmerksomme barna langt mer entusiasme for de henviste verkene, uansett kategori, og hadde absolutt ingen problemer med å svare så godt de kunne. I motsetning til fjerdeklassen, virket selve tanken om «rett svar» til å ha vært nærmest ukjent for dem, noe som kan tyde på at overfladisk lesning av kunstverk er strengt talt et kulturelt overlevert fenomen.

## Den fenomenologiske arven – Det kvalitative fremfor det kvantitative

Med den minimale effekten omvisningen er forstått å ha på de besøkenes tolkningsanstrengelser, kan man deretter spørre seg hvilken fremgangsmåte som bedre kan tjene til en mer kvalitativ kunsttilnærming hinsides kvantifiseringen, annet enn subjektive holdninger og kunsthistoriske begrepsapparater (beskrivelse av motiv, analyse av tema, ikonografisk gjenkjennelse, kjennetegn til historiske tidsaldre, med flere). Jeg vil argumentere for at det moderne fenomenet i dag av å må ha hurtige visninger av de utstilte objektene til en viss grad kan utsettes, til fordel for utdypet opplevelse av dem, ved hjelp av den fenomenologiske arven. I kraft av at studieobjektene her er erfarte og utstilte kunstgjenstander, så blir det viktigst for argumentet å hente innfallsvinklene fra tradisjonen som klarest belyser verkene ikke som leste beskjeder, men heller som nærliggende gjenstander i all deres uhemmede meningstvetydighet. Et ypperlig forslag til dette formålet kan være Martin Heideggers avklaring av det han selv kalte «nærværsmetafysikk».<sup>20</sup> På den måten kan vi tilstrebe de mer opplevelsesmessige kvalitetene til kunsten hinsides det målbare, så vel som de rent cerebrale eller intellektuelle lesningene, ved hjelp av en hermeneutisk verktøykasse.

I *Verkets ursprung*, som belyser den estetiske dimensjonen i filosofien hans, klargjør Heidegger hvordan alle kunstverk i grunnen er et samvirke mellom en skaper og det skapte som illustrerer en ekte væremåte, erkjent av tilskueren som en «draging» mot verket.<sup>21</sup> Siden

---

<sup>20</sup> For mer generell orientering i Heideggers egne bidrag til den fenomenologiske litteraturen, så er *Væren og tid* (*Sein und Zeit*) det beste stedet å begynne, gjerne etter å ha lest mer konvensjonelt skrevne Heidegger-innledninger på forskudd. Grovt sett, forestiller de valgte skriftene fra det sene tankegodset hans estetiske utredninger av det mer grunnleggende utgangspunktet hans for beskrivelser av den nære opplevelsen av væren («Dasein») som en innredning i væren-i-verden, og derav den stadig avdekkede meningen i den spontane omsorgen over gjenstandene og andre omstendigheter omkring oss i medværen («Für-Sorge» i «Mit-Sein»). Viktigst for det anliggende, derimot, er hvordan Heidegger fremhever en «nærværsmetafysikk» av ontologiske begreper «tilhånden», istedenfor ontiske kategorier «forhånden» (slik de kommer til uttrykk i resten av den metafysiske tradisjonen frem til da boka var skrevet). På denne måten blir altså den umiddelbare oppfatningen av tingenes nære, opplevde og tvetydige kvaliteter langt mer vesentlig for ekte væren enn noen fjerne, leste og forfortolkede kvantiteter, slik som teorier eller målinger.

<sup>21</sup> Heidegger, *Verkets ursprung*, 62. «Att innretta sanningen i verket innebär att ett sådant varande frambringas, vilket dessförinnan ännu inte fanns och som i det följande heller aldrig mer kommer att bli til». I denne

han utvider verkbegrepet til å inkludere håndverk, med tanke på både tingligheten og frembringelsen i den («*techné*»), så blir det helt uproblematisk å beskrive konseptkunst og installasjoner med de samme begrepene som hva var konvensjonelt anerkjent som «kunst» i hans levetid. På grunn av denne «*dragningen*» til verkets utforming av en kunstner, så påkrever ektheten til verket selv at vi må undersøke det i rommet hvor det ble frembragt, i og med at opplevelsen er usammenlignbar med en kopiert fremstilling. Dette poenget er spesielt viktig for formidlingsinstitusjoner som museet, med tanke på den påvist økende påliteligheten til bildesfylte digitale samlingssystemer som Primus hos flere av de ansatte.

Gjennom den hermeneutiske sirkelen i denne «*dragningen*», avdekker beskueren en mening av væremåten til gjenstanden, ved å paradoksalt nok forstå helheten ut ifra delene, og omvendt. Det betyr videre at Heidegger forutsetter en umiddelbar tvetydighet i ethvert møte med verket, en nødvendig prosess for virkelighetsforståelse han kaller «*Lichtung*».<sup>22</sup> Likeledes, så fremstår ethvert forsøk på å lukke de utallige betydningsmulighetene til gjenstandene til en komprimert «*beskjed*», dermed, som en umiddelbar begrensning av opplevelsen ved dem, ettersom all personlig deltakelse fra betrakteren har blitt fornektet, på samme måte som at man ikke kan lukke det som ennå ikke har blitt åpnet. Denne tvetydigheten lukker derimot ikke for at guiden eller veggteksten under tittelen ennå kan informere de besøkende om en tolkning, eller den opprinnelige intensjonen til kunstnerne, men heller at bevisstgjøringen om verkene bør frarådes fra å være for konkluderende, i og med at det kan gå utover den ambigøse avdekningen av dem.

Meningsavdekningen bør også forstås etter omstendighetene gjenstandene er plassert i, ikke minst på utstilling. Slik Heidegger ser det, så kan heller ikke åpningen for henvisningssammenhengene til kunstgjenstanden («*verden*») være mulig hvis ikke bakgrunnen («*jorden*») forbereder tilskueren for denne åpenheten i utgangspunktet.<sup>23</sup> Utstillingsopplevelsen i museumsinstitusjonen blir på den måten en helt annen erfaring enn

---

forstanden er det sanne kunstverket på sett og vis uerstattelig, fordi ikke to opplevelser i møtet med dens væren er den samme.

<sup>22</sup> Heidegger, *Verkets urpsrung*, 50. Idehistorisk sett, setter han denne aksentueringen av verkets tvetydighet i kontrast til korrespondanseteorien tilbake til i hvert fall Platon og Aristoteles, hvor alle ting er enheter med gitte og faste kvaliteter (fra en kjerne kalt «*τὸ ὑποκείμενον*»).

<sup>23</sup> Heidegger, *Verkets urpsrung*, 39-43. «Verket rykker til sig själva jorden och håller den in i det öppna som utgör en värld». Det antydes her dermed at det kreves en viss anerkjennelse av uvitenhet om verket hos tilskueren for overhodet å oppleve det hinsides de mest forhastede og overfladiske lesningene.

hva det enkle bildet av den samme gjenstanden, for eksempel på en skjerm, kan tilby. Med andre ord, for å ytterligere bevisstgjøre om en formodentlig langsom og tvetydighetsåpen tolkningsanstrengelse på utstillingen, så må ikke bare de forskjellige kvalitetene til hvert verk tas i betraktning, men også forventningene til hele utstillingen, nærmest som bakgrunnen der de trer frem i forgrunnen.

Forslagene nevnt så langt, med hensyn til den følte «dragningen» i møtet med verket som en ambiguøs «Lichtung», og som meningsskapende «verden» dels etter forventningene til den bakenforliggende «jorden», er til sammen enorme krav å bebyrde et museumspersonell med, ikke bare fordi de er uvante, men viktigere, fordi de fort kan bli noe personlige og ubehagelige i starten. Heidegger diskuterer i *Oikos og techne* den konvensjonelle oppfatningen av teknologi som midler til et formål, slik vi så den med Ellul og MacLuhan. Med fokus på det opplevelsesmessige, derimot, så har midler og formål også et samvirke i enhver frembringelse («poiesis»), som Heidegger påpeker uheldigvis har blitt brutt i moderne samfunn under teknologiens fremvekst, til fordel for den enklere, mindre reflekterte og mer likegyldige forventningen av bare resultater, som han kalte «Gestell».<sup>24</sup>

I en museumskontekst, har besøkernes overfladiske lesing så å si gjort en behagelig overlating av meningsavdekning til spesialister i ekspertveldet, slik som omviserne eller artikkelskribentene, for å unngå å personlig og tålmodig konfrontere den nære, og kanskje til og med urovekkende, tilstedeværelsen til museumsgjenstandene. Selv om kravet om tolkningsanstrengelse blir presisert med den sene Heideggers begrepsapparat, så kan bevisstgjøringen om denne hermeneutikken på museet likevel bli noe av en utfordring.

Derfor, før jeg fortsetter til eksempler på opplevelsesmessig utdypelse via begrepene, slik at de besøkende med MacLuhan kan «se» konseptualistverkene istedenfor å «lese» dem, bør jeg i tillegg bemerke hvordan diskusjonen angående utstillingsopplevelsen beskrevet hittil står i forhold til museumskomplekset. På et prinsipielt plan, så kan vi anse denne delen av den fenomenologiske tradisjonen som et idehistorisk motsvar til den skjematizerte mentalismen som Descartes hadde innflytelse gjennom, og som Bornemark knyttet opp mot pedantenes

---

<sup>24</sup> Heidegger, *Oikos og techne*, 84-6. Viktig for den sene Heidegger, som del av «die Kehre» er hvordan likegyldigheten («likesæle») er historiske betinget, i motsetning til de tilsynelatende allmenngyldige væremåtene («eksistensialene») han beskrev tidligere i *Væren og tid*. Samtidig er ikke dette utviklingsforløpet nødvendigvis noen «skjebne» i hans ord, men kun en tilskikkelse, ledsaget av tilliten til det målbare blant annet i fysikken, som godt kan erstattes med en generell åpning for den værens sanne tvetydigheten «dragningen» mot «Lichtung».

verdensherredømme. Argumentet mitt om fenomenologiens muligheter til «tolkningsanstrengelse» er også problematisk i henhold til Kulturrådets ekspertvelde, med tanke på at den ganske personlige anvendelsen av begrepene virker ureducerbar til angivelig gyldige og lettskjematiserte kriterier, desto mer i modulene til Primus. På det lokale utstillingsplanet, så krever begrepene også en langsom, oppmerksom og tålmodighetsfordrende holdning av de interesserte, som for flere kan være merkelig i en ellers hurtiggående hverdag i informasjonssamfunnet. Sist men ikke minst, så kan den abstrakte verktøykassen fort få en litt tørr og høytsvevende fremtoning for museumspersonellet. Disse vanskelighetene bør tas i betraktning for enhver som tar redegjørelsen av en slik tilnæringsmåte til kunst på alvor.

### **Den kvalitative opplevelsen av de utstilte kunstobjektene hinsides det kvantitative**

Etter å ha etablert begrepsapparatet for fenomenologiske beskrivelser, så vil jeg til slutt argumentere for at konkretiseringen av begrepene kan være en løsning for den hittil uvante diskusjonen omkring hva «tolkningsanstrengelse» innebærer. Som forslag til dette formålet, skulle det gå an å utpeke ypperlige eksempler med installasjonene i *Beyond Measure*. Generelt sett, så berikes utstillingsopplevelsen med i hvert fall tre aspekter i flere av verkene, nemlig tvetydigheten i betydningene deres, multimedial synestesi, og interaktivitet.

Fra utstillingskatalogen, så kan vi få øye på flere måter på å oppleve verkene utenom de mest forhastede eller overfladiske lesningene som nevnt tidligere. Fordi verkene hovedsakelig er konseptbaserte, kan mange av de museumsbesøkende få inntrykket av at verkene i utstillingen er gitte «beskjeder», og derfor blir det viktig i den fenomenologiske beskrivelsen å påpeke tvetydigheten til flere av dem. Et ypperlig eksempel på dette er Vida Lavéns *Not a record attempt* (fig.7). I grunnen kan det virke som om hele konseptet bak denne massive installasjonen er avslørt i tittelen, men på en annen side, kan man i opplevelsen med verket undre seg over navnet. Hva er poenget med å være verdens nest største bamse, er den ikke fin som den er? Er tittelen nødvendig, og i så fall, for hvem? Slike grunnleggende spørsmål og observasjoner om temaet i intuisjonen til kunstneren, eller definisjonsautoritet, er ikke nødvendigvis umiddelbart åpenbart for den gjengse museumsbesøker, og det kan godt ta en

stund til de uuttømmelige assosiasjonsmulighetene virkelig synker inn i den veldige bamsens nærvær.



Fig. 7. Vida Lavén, *Not a record attempt*, bamse med knappeøyne av sammensydd stoff fylt med isoporkuler, 2020.



Mens tvetydigheten i konseptet er noe alle installasjonene kan sies å dele, så var noen av verkene også hinsides det målbare i den forstand at de var kryssmediale. På den måten blir de nærmest synestetiske, i at de er romlige, synlige og hørbare samtidig. Ragnar Kjartanssons *Scenes from Western Culture* (fig.8) innebærer skjermer på tre av veggene i rommet med repeterende filmklipp som viser forskjellige scener av typisk vestlige oppfatninger av idyll, inkludert et gammelt ektepar som havner båten ved strandkanten, barna som leker ved paviljongen, en sexscene med to unge voksne, og en dames svømmetur fra den ene ende til den andre og tilbake i det lange bassenget, med den etterfølgende hunden like ved. Uansett om betrakteren ser på klippene hver for seg partikulært, eller ser dem helhetlig og panoramisk, så har installasjonene en sammenlagt romlig dimensjon uerstattelig med et enkelt eller lettoversiktlig budskap. Annet enn uendeligheten til hver av klippene, så blir verket altså hinsides det målbare også i å være en multisensorisk begivenhet.



Fig. 8. Ragnar Kjartansson, *Scenes from Western Culture*, videoverkserie, 2015.

Uavhengig av om installasjonene er tvetydige eller multimediale, så har de ennå likheten med en beskjed i at de er «gitte», men selv det kan utfordres i utstillingen med den tredje muligheten for fremhevelsen av det opplevelsesmessige, nemlig det interaktive. I det nyeste verket, *Movement (Sun)* fra 2020 (fig.9), innbyder Luca Frei betrakteren til å delta og

eksperimentere selv med fordelingen av benkene i rommet, kanskje sentrifugalt som i et amfi, hver for seg på rekke og rad, hierarkisk fra lengst til kortest eller motsatt, gjennom stabling av dem, eller en mer erratisk kombinasjon av de ovennevnte, alt etter grensene til de fire veggene, teppets omkrets og det gjennomskinnelige belegget dannet av de to gardinene. Uansett behov, så overføres plutselig rollen til den museumsbesøkende fra passiv tilskuer til aktiv deltaker øyeblikket hun har medvirket med installasjonen, for deretter å etterlate et helt uerstattelig personlig spor av museumsbesøket. Dette strider klart imot gjennomsnittliggjøringen av enkeltpersonen til en enhet slik det gjøres i alle kvantitative bestrebelse som folketellinger eller demografiske spørreundersøkelser.<sup>25</sup> Gjennom interaktiviteten, så har denne lekeplassen, med andre ord, ikke bare spørsmålstilt målingshandlingen, men direkte trosset den, både i åpenheten for improvisasjon og for individuelle, etterlatte påvirkninger.



Fig. 9. Luca Frei, *Movement (Sun)*, arena av ett teppe, to tekstilgardiner og flyttbare modulmøbler av kryssfiner, 2020.

---

<sup>25</sup> *Beyond Measure*, utstillingskatalog, 1. Ulikt flere av de andre installasjonene, så var verket til Luca Frei spesifikt lagd for utstillingen, hvilket betyr at det ovennevnte poenget kunne ha vært intensjonen til kunstneren.

## Konklusjon

For å oppsummere, så har jeg først redegjort for utstillingen *Beyond Measure* sin fullbyrdelse av formålet å vise kvantifiseringens mangler og premisser i kraft av målingshandlingens definisjonsautoritet på museet i både teori og praksis, for så å diskutere opplevelsen av verkenes kvaliteter hinsides det målbare, begge via prosjektsamarbeidet på Trondheim kunstmuseum, og tverrdisiplinære bakgrunnskunnskaper i filosofi og medieforskning. Etter beskrivelsen av det kvantifiserende ekspertveldet til Bornemark, understøttet av kunnskapparadigmet etter Foucaults tanke om «episteme», samt teknologiens og det utvidete kunstbegrepets nødvendiggjørelse av det målbare med Ellul og Baudrillard, så belyste jeg flere sider av dets anvendelse i utstillingskomplekset, fra Kulturrådet ned til den digitale samlingsforvaltningen i Primus. Gjennom høyst varierende motiver, spørsmålsstilte *Beyond Measure* denne tilliten av kvantifisering med absurd bruk av målingshandlingen, ironisering av den, og i ett tilfelle, skriding utenfor museets grenser. Jeg har argumentert hvordan appellen til det målbare, den hurtige lesningen av beskjeder, er betinget av det akselererende informasjonssamfunnet med Hylland Eriksen, og teknologisk utsettelse for tallenes påvirkningskraft med MacLuhan. Dette gir flere vanskeligheter til kravet om «tolkningsanstrengelse» på museet, noe jeg har argumentert kan løses med tydeliggjøringen av utstillingsopplevelsen hinsides det målbare med den fenomenologiske tradisjonen. Siden den sene Heideggers opplevelsesutdypende begrepsapparat, med tilskuerens «draging» mot «Lichtung», i «jorden» til bakgrunnen for «verden» til det nære og ambigøse kunstobjektet, kan være både uvant å formidle til personellet, og muligens ubehagelig i den langsomme, åpne holdningen til verket forventet av den museumsbesøkende, så har jeg også konkretisert begrepene til tvetydighet i konseptet, multimedial synestesi, og interaktivitet.

## Litteraturliste:

*Beyond Measure*. Utstillingskatalog. Trondheim: Trondheim Kunstmuseum Bispegata, 2020, 1-13.

Baudrillard, Jean. «Transeestetikk» (1990). I *Estetisk teori – en antologi*, redigert av Bø-Rygg, Arnfinn og Bale, Kjersti. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Universitetsforlaget, 2001, s. 487-90.

Bornemark, Jonna. *Det omätbaras renässans – en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*. Stockholm: Volante, 2018, 25-280.

Ellul, Jaques. *The Technological Society*. Oversatt av John Wilkinson. New York: Vintage Books, 1964, 340-87.

Eriksen, Thomas Hylland. *Øyeblikkets tyranni*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 2001, 19-49 og 71-113.

Foucault, Michel. *Tingenes orden*. Oversatt av Knut Ove Eliassen. Oslo: Aventura Forlag, 1996 (1966), 77-331.

Heidegger, Martin. *Verkets ursprung*. Oversatt av Richard Matz. Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 1987 (1977), 7-86.

Heidegger, Martin. *Oikos og techne: spørsmålet om teknikken og andre essays*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1996 (1973), 17-108.

MacLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964, 1-128.

## Nettressurser:

KulturIT, «Digitale fellesløsninger for museene: Utviklingsplan 2017-2020 med støtte fra Kulturrådet». 22.06.17. <https://dms-cf-09.dimu.org/file/032ymV1sFBse>

Kulturrådet, «Kulturrådets museums vurderinger 2018». 18.12.19.  
[https://issuu.com/norsk\\_kulturrad/docs/museene-i-2018-25mb](https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/museene-i-2018-25mb)

Statistisk sentralbyrå, «Museum og Samlinger». 24.09.19. <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/statistikker/museer>

Trondheim kunstmuseum, «Pågående arbeid med grafikksamlingen».  
<https://trondheimkunstmuseum.no/grafikkprosjektet>

## Øvrig:

Intervju med avdelingsleder Jon-Arild Johansen, 19.02.2020.

Omvisning av samlingen med barnehagebarn for første gang på museum under veiledning av museumspedagog Linn Halvorsrød, som del av «Den kulturelle skolesekken», eller DKS, Kulturrådets satsing for grunnskolen, 20.02.2020.

Fjerdeklasseomvisning av samlingen under veiledning av museumspedagog Øyvind Kvarme, som del av DKS, 25.02.2020.

