Museets nærvær

Et forsøg på at kortlægge dét, der ikke kan kortlægges

THEIS VALLØ MADSEN

Title: Museum presence. An attempt to map what cannot be mapped

Abstract: *Presence has become a new object of study within architecture, literature, art, anthropology, and museology. Theorists have described presence as a state of being lost in focused intensity, an attitude towards history as an ongoing process, and as a newfound interest in the materiality of collections and the museum space. In this article, the work on mapping a small historical museum in Denmark makes use of presence theory in a(n) (futile) attempt to represent the embodied experience of museum space including time, movements, atmosphere, and presence effects. This article introduces a provisional counterintuitive method – in this case mapping presence – in order to point to those qualities of the museum which are often overlooked. The cumbersome presence is here considered to be a logical, predictable and static object of study. In this specific case, the counterintuitive method will attempt to get a hold of presence using one of the most uncreative and conventional parts of the museum institution: the museum map. The article's map draws on Merleau-Ponty, Deleuze and Guattari's mapping, Gumbrecht's descriptions of presence, Böhme's distinction between Realität and Wirklichkeit, and Ingold's meshwork, lines, and knots in order to point to potential zones of presence in the museum.*

Keywords: Presence, atmosphere, mapping, milieu, museum map, counterintuitive method, materiality, phenomenology, meshwork.

Som forsker er *nærvær* et utilnærmeligt begreb. Selve nærværsoplevelsen forsvinder i samme øjeblik, som vi retter vores analytiske blik mod det. Det kan ikke analyseres *in situ*, men må behandles og beskrives retrospektivt. Mange mennesker har alligevel en intuitiv forestilling om, hvad *nærvær* og *atmosfære* er. Den tysk-amerikanske litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrecht beskriver nærvær som "[...]

the state of being lost in focused intensity [...]" i *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004:104)

Denne selvforglemmende opmærksomhed kræver, at vi slukker analyseapparatet for et kort øjeblik. Det virker derfor paradoksalt, at et nyt forskningsprojekt ved Faaborg Museum og Syddansk Universitet skal undersøge begreberne i kunsthistorisk og museologisk sammen-

hæng. Dette arbejde kræver, at analyseapparatet bliver rettet mod dét, der ifølge teoriens egne tekster vil undslippe et analytisk blik.

Et forskningsprojekt om nærvær skal bag om fornævnte intuition. Denne artikel foreslår en kontra-intuitiv metode, hvilket i dette tilfælde vil sige at behandle nærvær som en fornuftsbestemt, forudsigelig og uforanderlig genstand. I *Production of Presence* retter Gumbrecht sit fokus mod alle de fænomener og forhold, som er med til at skabe mening uden at være meningsgivende i sig selv (2004:8). Disse ikke-meningsgivende forhold er per definition svære at definere, og det er vanskeligt at afgrænse og katalogisere en tilstand af *focused intensity* eller fortættet opmærksomhed mod en genstand eller et rum. Den kontra-intuitiv metode skal her benyttes til at beskrive og begribe nærværet og dens betingelser ved hjælp af museumsinstitutionens mest konkrete og fantasiforladte dele, nemlig billetsalgets kort over museet.

Denne artikel vil demonstrere, hvordan nærværs-kortlægning af Faaborg Museum kan fremhæve aspekter ved museet, som fagfolk og forskere ofte enten overser eller tager for givet. Tingenes *thingness* og nærværets betydning er ifølge de tre danske museumsforskere Thomas Söderqvist, Adam Bencard og Camilla Mordhorst en overset del af museologien: "Scholars who write about artefacts often do not even seem to miss the sensation of holding the objects, of touching them, smelling them, inspecting them closely [...]" (Söderqvist *et al.* 2009:434). Det er denne *sensation*, som nærværskortet retter sin opmærksomhed mod. Kortet retter kortlæserens opmærksom væk fra væggene og ned mod gulvene – et af få steder i et museum, hvor gæsterne (gennem sko-sålerne) kommer i fysisk berøring med stedet.

Fra en lille forskningsenhed på Faaborg Museum begyndte en nærværsforsker, under-

tegnede, derfor at tegne et nærværskort, som inkluderede bærende vægge såvel som nærvær og nærværstilskyndende effekter og forhold (fig. 1–2).¹ Forskeren-som-kortlægger forsøgte at indtegne og markere udstillingssale, toiletter og museumscafé såvel som museets terræn, smalle passager, gulvmosaikkernes ujævnheder, asymmetriske forløb, snoede og sammenknyttede ruter, skjulte steder, sand, slid og andre særlige nærværsområder. At kortlægge nærvær er selvsagt en kontra-intuitiv, absurd og umulig opgave, som strider imod forestillingen om nærvær som det, der ikke kan repræsenteres. Forsøget er uladsiggørligt, men det kan muligvis tydeliggøre, hvor og hvordan nærværsteori kan bidrage til museologien og en bredere diskussion om museets rolle i samfundet.

FRAVÆR OG FEJL

Nærværskortet bryder med traditionelle museums-kort ved at markere småting, atmosfære, nærvær, tid og slid. Brud, fejl og fravær kan pege på museet som et særligt rum for refleksion. Det handler om at forstærke og svække forskellige elementer i udstillingen, f.eks. lys og mørke, nyt og gammelt, tæt ophængning og tomme rum, forventning og overraskelse, snarere end at forsøge at bygge en kulisser af atmosfære og nærvær.

Brud eller interventioner kan være et redskab til at undersøge dét, der bliver afbrudt. Den britiske antropolog og museolog Sandra Dudley peger på museernes rytme eller *musikalitet* som en væsentlig del af forståelsen og oplevelsen af museernes ting som f.eks. lys og mørke, det skjule og det åbne samt tomhed og tæthed (2012:1–3). Den danske antropolog Peter Bjerregaard argumenterer også for intervention som metode til at pege på museets nærværs-effekter. Forskellige forskydninger, manipulationer og *micro shocks*² kan ifølge

Fig. 1. 1. Udkast til nærværskort. Foto: Theis Vallø Madsen.

Fig. 2. 2. Udkast til nærværskort med passage (detalje). Foto: Theis Vallø Madsen.

Bjerregaard pege på udstillinger som en anden måde at begribe og beskrive verden på (Bjerregaard 2015:80). Museet skal bryde rutinen og forhindre, at vi tager tingene for givet.

Nærværskortet skal pege på et potentiale for et ethvert museumsbesøg. Det er et konkret forsøg på at " [...] udpege sanselige dimensioner for at træne opmærksomheden og sætte ord på en samlet oplevelse" som dr.phil. Anders V. Munch skriver om Steen Eiler Rasmussens *Om at opleve arkitektur* (Eiler Rasmussen 1975, Munch 2017:10). En væsentlige forskel ved nærværskortlægningen er dog, at dette kort udpeger sanselige dimensioner ved at rumliggøre og billedliggøre, snarere end det sætter ord på den samlede oplevelse.

Nærværsforskeren kan forsigtigt spørge, om tingene kan gå konstruktivt galt på museet. Nærværskortet og andre interventioner som f.eks. nærværshjendtlige installationer kan vise sig at være metoder til at tvinge opmærksomheden væk fra de ting, der forudsætter nærværet. Kortet kan ikke vise vej til nærvær, men muligvis tjene til at reflektere over museet som et sted, som fremmer nærvær og videbegær.

MUSEUMSKORTET

Museumskortet er – fra et museologisk perspektiv – et af museets mest interessante genstande. De fleste museer har et oversigtskort, så gæsterne kan finde frem til tematiske udstillinger, garderober eller toiletter. Nogle museer har flotte, foldede kort med farvekoder, mens andre museer nøjes med fotokopier. Alle kort tager udgangspunkt i grundplanen med korte overskrifter, og nogle fremhæver udvalgte genstande i samlingen.

Museumskortene forestiller museet fra oven, hvor farvekoder fungerer som netop koder, dvs. en kode for specifikke kuratoriske eller (kunst-)historiske inddelinger af materialer, perioder og kulturer. Museumskortet over f.eks. The Metropolitan Museum of Art i New York viser, at sådanne farvekoder kan have dekorative såvel som praktiske formål (fig. 3). Farvekoderne viser perioderne og kulturernes placering og størrelse, hvilket giver en indikation for, hvordan samlingen er hierarkiseret. Kortet viser, hvordan museets fagfolk ordner viden.

Kort – herunder museumskort – er sjældent uskyldige repræsentationer af et sted. De frasorterer, kategoriserer og arrangerer. De viser lige så meget, som de skjuler. Kortlægning er derved beslægtet med arkivet og samlingens logik i den forstand, at begge formater forestiller neutrale repræsentationer af verden (Groys

Fig. 3. Kort over Metropolitan Museum of Art New York. Foto: Metropolitan Museum of Art New York.

1997, Eriksson 2009:96–98, Latour *et al.* 2010). Hvor arkivet sorterer og arrangerer ved hjælp af lister, kategorier og underkategorier, bruger kortet i stedet signaturer, symboler, skraveringer og spatiale kompositioner. Arkivet kan udvides, hvorimod kortet har den fordel, at den viser os et udsnit af verden i ét enkelt billede (Madsen 2015:187–191).

Det typiske landskabskort forestiller en fikseret verden uden strømme, ebbe og flod. Det færdige kort har ingen spor, som afslører kartografen. Der er ingen kartograf og ingen bevægelse (Ingold 2007, Latour *et al.* 2010:593). Dets status som objektiv og uforanderlig gør kortet til et magtfuldt redskab, som både beskriver og bestemmer over terrænet. Krige bliver udkæmpet ud fra linjer på et kort, og nye og gamle grænsedragninger har store konsekvenser for de mennesker, som lever langs grænserne i terrænet (Corner 1999, Cosgrove 2005, Latour *et al.* 2010).

Kartografi er en uadskillelig del af det moderne oplysningsprojekt. Den britiske museolog Christopher Whitehead beskriver museet som et klinisk rensed rum, der fremhæver og kon-

110 struerer mening: "[T]he physical organization of the gallery itself constructs knowledge and is interpretive, mapping art way from everyday spaces and concerns – away from time and space [...]" (2012:33). Hos Whitehead er museet et stort, flerdimensionelt kort, som arrangerer, sorterer og producerer viden. Museer producerer oversigtskort, men museet fungerer også selv som et stort, omsluttende kort. Herinde er verden blevet systematiseret og hierarkiseret i modsætning til virkeligheden uden for kortet. Ifølge den franske sociolog Bruno Latour er vores moderne kultur karakteriseret ved en gennemgående *mapping impulse*, som strækker sig fra oplysningstidens opdagelsesrejsendes og deres begær efter fremmede kontinenter frem til nutidens digitale *mappings* og visualiseringer (2010:581–582). Disse grænsedragninger handler oftest om besættelse af områder snarere end egentlig beboelse, som den britiske antropolog Tim Ingold skriver i *Lines* fra 2007 (2007:85). De er politiske, historiske, kulturelle og sociale øjebliksbilleder. Vores kort skjuler lige så meget, som de viser. De producerer lige så meget, som de repræsenterer.³

TILFÆLDIGHEDSTOPOGRAFI

Der er flere kort, som i fuld overlæg bryder med idéen om kortet som en neutral repræsentation af en fast og uforanderlig verden. Et af kunsthistoriens mest interessante kort er den schweiziske kunstner Daniel Spoerri's køkkenbordskort fra *An Anecdoted Topography of Chance* fra 1965. Bagerst i bogen har Spoerri kortlagt sit køkkenbord inklusiv skeer, kaffedåser, saltbøtter, skærebræt og brødkrummer (fig. 4). Kortet kan foldes ud, og herfra kan læseren læse rundt mellem bogens sider med små tegninger og en kortfattet, pseudo-arkæologisk beskrivelse af genstandene. Hver eneste

Fig. 4. Køkkenkortet fra Daniel Spoerri's *Anecdoted Topography of Chance*. Foto: Theis Vallø Madsen.

lille genstand bliver udgangspunkt i et vidtfor-grenet noteapparat med anekdotiske beskrivelser, som fire kunstnerkolleger har tilføjet beskrivelserne fra bogens første udgave i 1965 og frem til 1995, hvor sidste udvidede udgave udkom (Spoerri *et al.* 1995). Der er således tale om et topografisk kort med et indhold, der ekspanderer gennem tredive år. Det er et ufærdigt, hvilket vil sige *åbent*, project.

Museumskortlæggeren på Faaborg Museum må låne fra tilfældighedstopografien for at lave et kort, som indbefatter nærværet og atmosfæren på stedet. Ved at skravere potentielle *nærværszoner* kan museets forsker påpege nærværets flygtige og utilregnelige karakter, mens museets rumlige forløb og små, udvalgte detaljer bliver fremhævet og beskrevet som uforanderlige størrelser på linje med vægge og døre. Museumskortet skal dog samtidig give et overblik over den i forvejen labyrintiske, lille bygning, så gæsterne kan finde frem til særudstillinger og toiletter fra museumsbutikken ved indgangen. Nærværszonerne forsøger at vise, at den samlede museumsoplevelse inklusive

Fig. 5. 3. udkast til nærværskort af Oliver Streich på baggrund af samtaler om museet, kunst og nærvær. Foto: Oliver Streich.

Fig. 6. 4. udkast til nærværskort. Kortet blev udgangspunkt i en "grafisk dialog" mellem illustratør Oliver Streich og undertegnede. Hvor Streichs udkast (3. skitse) blev tegnet ud fra 2. skitse, er 4. udkast udarbejdet af undertegnede oven på Streichs 3. skitse og flere samtaler med museets ph.d.-studerende, inspektør og direktør. Det endelige kort har således flere kartografer i teoretisk og praktisk forstand. Foto: Theis Vallø Madsen.

øjeblikke af nærvær netop ikke lader sig fastholde i billeder eller tekster (fig. 5–6).

Fra de beslægtede atmosfærestudier vil nærværskortlægningen forsøge at kombinere to forskellige former for *virkeligheder*. Den tyske filosof Gernot Böhme beskriver *atmosfære* ved at differentiere mellem *Realität* og *Wirklichkeit*. Førstnævnte består af øjensynligt objektive og nogenlunde håndgribelige ting såsom materialer, farver og alder. *Realität* er, i denne sammenhæng, dét vi ved eller mener at vide.

Sidstnævnte, *Wirklichkeit*, bliver derimod bestemt af rummet og vores brug og tilstedeværelse i rummet. Det er, ifølge Böhme, hvad vi gør eller skaber i rummet (Böhme 2003, Bjerregaard 2015:77). De fleste museumskort viser, hvordan museet er. Det skildrer empiriske og nogenlunde uforanderlige fakta. Et kort over museets *Wirklichkeit* viser derimod, hvordan museet virker på/påvirker personer, som bevæger sig gennem bygningen, herunder sanseindtryk, overraskelser og potentielle zoner for

112 nærvær. Nærværskortet er et omsonst forsøg på at bringe begge virkelighedsplaner sammen i én plantegning. Kortets skrevrede nærværzoner forsøger at påpege museet som en *Wirklichkeit* – velvidende at museet og virkeligheden i øvrigt altid er en blanding af begge dele.

Et nærværskort må nødvendigvis blive en fordrejet parodi på et museumskort, fordi kortet fremstiller nærvær som en del af interiøret eller grundplanen sammen med fornævnte toiletter. Men pointen er, at disse både almindelige og uhåndterlige fænomener har stor indflydelse på museumsoplevelsen såvel som *forståelsen* af eller *meningen* med museet. I udgangspunktet var nærværskortet derfor vittig alvor eller en alvorlig vittighed. Det spøgefulde er netop ambivalent, hvilket det oxymoroniske begreb *nærværsteori* allerede antyder. Det er en teori, som forsøger at begribe fænomener, som undslipper teorien. Det har dog ikke afholdt forskere fra at skrive akademiske afhandlinger og artikler om emnet.

NÆRVÆR SOM TEORI

Vi lever i et meningsoverfyldt samfund. Der er indtryk og informationer alle vegne, som kalder på vores fortolkninger. Vi forsøger hver især at skabe mening, og alle gøremål bliver udstyret med et formål og en værdi. Kunstværker og museumsudstillinger kan bruges transitivt som redskab til at skabe mening. Det kan være et middel til viden og uddannelse. Men kunsten og gode museumsudstillinger kan også give en anden oplevelse af et intransitivt og intenst *nu*, som hverken har et formål eller en betydning, som giver mening i gængs forstand.

I de senere år er nærværsteori eller nærværæstetik blevet et særligt genstandsfelt inden for museumsstudier. Forskere fra arkitektur-, litteratur-, kunst- og kulturhistorie forsøger at

afgrænse og bruge begrebet som analytisk redskab. På tværs af fagområderne beskriver nærværsteoretikerne mødet med et kunstværk, en bygning eller et sted som en vekselvirkning mellem mening og nærvær, fravær og tilstedeværelse, indlæring og forbindelse (Gumbrecht 2004, Runia 2006, Lim 2009, Bencard 2014, Bjerregaard 2015). I *Production of Presence* sætter Hans Ulrich Gumbrecht nærværæstetikken over for fortolkningsarbejde eller mening forstået her som et mål og formål for historien, kunsten og museet.⁴ Nærværet står ikke i modsætning til fortolkningsarbejde, men vi kan ifølge Gumbrecht ikke være nærværende og meningssøgende på én og samme tid. De står i et spændingsforhold, hvor mening bliver afløst af nærvær og vice versa (2004:105).

Den nærværende museumsgæst vil forsøge at relatere til værket eller fortiden snarere end at fortolke. På museet skal nærværsoplevelsen ifølge Gumbrecht få museumsgæsterne til at relatere "[...] intellectually and with our bodies, to certain objects (rather than ask what those objects 'mean') if we had encountered them in their own historical everyday worlds [...]" (2004:124). Vi møder en lignende nærværstilgang til museet i litteraturen, nærmere bestemt hos den norske forfatter Karl Ove Knausgård's *Min Kamp* fra 2009, hvor forfatteren besøger Biologiska Museet i Stockholm. Han går rundt mellem "museer over museer", som står tilbage som levn fra en periode, hvor nationalromantik, sundhedsfanatisme og dekadencedyrkning var optaget af det enestående:

Den gangen fantes det fortsatt enorme områder med liv som var upåvirket av mennesker, så gjenskapelsen var ikke begrunnet av noen nødvendighet, annet enn at den ga kunnskap, og det blikket det ga på vår sivilisasjon, at alt skulle hentes inn i det menneskelige, ikke av nød, men av lyst, tørst, og at denne kundskapslysten og kundskapstørsten, som

var ment å utvide verden, på en og samme tid gjorde den mindre, også fysisk, hvor det som da bare var påbegynt, og derfor iøyenfallende, nå var fullendt, gjorde at jeg fikk lyst til å grine hver gang jeg var der (Knausgård 2009:373–374).

Forfatteren savner tidligere tiders store, kollektive videbegær. Han begræder, at verden er blevet kortlagt, og at samlingerne nu er komplette. Det er i videbegæret – denne lyst til at udvide og ordne verden – at forfatteren føler sig forbundet med fortiden. At strømmen af museumsgæster, ifølge Knausgård, "[...] i prinsippet [var] den samme som i slutten av attenhundretallet, forsterket følelsen; Vi var som dem, bare enda mer fortapte" (2009:374).

Passagen fra Knausgård er et lille, litterært stykke nærværsteori eller nærværformidling, også selvom det kan betvivles, om denne kortlægning af verden nogensinde blev afsluttet.⁵ Kortlægningen fortsatte på andre områder, og samlingerne blev aldrig komplette. De bliver tværtimod og til stadighed udvidet og omrokeret i en uendelighed, hvilket stadig større museumsmagasiner viser med al tydelighed. Ikke desto mindre har Knausgård fat i en væsentlig pointe ved nærværsteorien, nemlig at museet ikke udelukkende formidler fakta, betydning eller mening, men også stemning, følelse, atmosfære og nærvær. En af museets vigtigste opgaver er netop at vise og forstærke videbegæret – det, der driver os til at søge ned i bøgerne, ned arkiverne, tilbage til værker, ind i laboratorierne eller ud i feltet.

MUSEET ER IKKE ET BILLEDE

Nærværsteorien er også en modernitetskritik. Den vender sig mod idéen om en ren ånd bag et rent øje, hvorfra en kropsløs museumsgæst udleder mening fra genstande. Det er en diagnose, som bliver beskrevet på forskellige må-

der i forskellige ismer og skoler, ikke mindst i fænomenologien og en bredere kritik af moderniteten som et gennemrationaliseret og af-fortryllet sted.

Nærværsteorien har tråde tilbage til den tyske filosof Walter Benjamins aura-begreb i *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) fra 1935 (Benjamin 1980). En anden billed- og kulturkritik finder man i *On Photography* fra 1973, hvor den amerikanske forfatter Susan Sontag kritiserer en stadig mere fotografi-fetichistisk kultur. Vi er, ifølge Sontag, begyndt at betragte verden som potentielle fotografier, og vi forsøger ofte forgæves eller i blind tro at repræsentere tingene nogenlunde fyldestgørende ved hjælp af fotografier. Denne billedafhængighed har gjort os til *image-junkies* med et misbrug, der begyndte lang tid før sociale medier og mobilkameraer (Sontag 2005:18).

Den finske arkitekt Juhani Pallasmaa kritiserer samme billedmisbrug i arkitekturen. Bygningerne bliver bygget som billeder og opfattet som billeder. De er lavet til øjet og for øjet (Pallasmaa 2012:33). I *The Eyes of the Skin* lægger Pallasmaa kilden til logocentrismen i renæssancens sanse-hierarki, hvor synet overstråler alle andre sanser. De tre lavest rangerende sanser – smagen, lugten og endelig berøringen – er forbundet med det irrationelle, det suspekte og det private. Synet, derimod, er forbundet med logikken og lyset.

Museet er ikke et billede, selvom det indeholder billeder. Ikke engang billederne er kun billeder, hvilket den amerikanske billedteoretiker W.J.T. Mitchell påpeger i *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* fra 2004. Det engelske begreb for billede dækker over *image* eller *picture*, hvor sidstnævnte henviser til et billede, *image*, med en eller anden form for materiel understøttelse.

Billeder som *pictures* bliver tydeliggjort i sal-
lonophængninger, hvor billedrammerne ofte
hænger klods op og ned ad hinanden. I *Retro*,
en samlingsophængning på Faaborg Museum,
hvor malerierne var hængt op i den oprindeli-
ge ophængning ved åbningen i 1915, blev det
tydeligt, at museets værker er egentlige gen-
stande (fig. 7). Billeder er kilet ind, og nogle
støtter hinanden, mens andre hænger en smule
ud og skygger for det tilstødende billede. De
vejer noget, og de fylder noget. Deres fylde og
picture'ske karakter blev særlig tydeligt i mu-
seets syv, små køjer, hvor ophængningen var
tættest.

Nærværsteori forsøger således ikke at af-
skrive synet. Et kritisk nærværstudie handler
ikke om at vende tilbage til en renere tid, eller
om at vende hierarkiet om, så museumsgæ-
sterne må føle sig frem eller lugte sig frem med
bind for øjnene. Snarere end at ned- eller om-
bryde hierarkiet kan nærværsteorien rette vo-
res opmærksomhed mod synet som berøring
(Pallasmaa 1997). I den forstand er teorien tæt
forbundet med fænomenologien. Den tyske
filosof Martin Heideggers Væren og tid (*Sein
und Zeit*) fra 1927 samt den franske filosof
Maurice Merleau-Pontys *Kroppens fænomeno-
logi* (*Phénoménologie de la Perception*) fra 1945
er tilbagevendende referencer i nærværstudier
fra både antropologer, kunsthistorikere,
litterater og arkitekter (Pallasmaa 1997, Gum-

Fig. 11. Udkast til farvekort over Faaborg Museum.
Formålet med farvesnittet er at vise farvernes rytme
og museumsbygningens forholdsvis store, men knap
mærkbare hældning. Foto: Theis Vallø Madsen.

Fig. 7. Fra køje 2 i *Retro* 1915 – Gensyn med
Fynboernes egen ophængning med 366 malerier,
skulpturer og tegninger. 2015. Fotokreditering:
Hélène Binet.

brecht 2004, Ingold 2007, 2012, Madsen 2015).

Ifølge Merleau-Ponty samarbejder øjnene
med de andre sanser, vores erindring og er-
faring på samme måde som vores knogler og
muskler opfanger vibrationerne fra musik-
ken (Merleau-Ponty: 264). Vi har kroppen og
erindringen med, når vi ser. I selve øjeblikket,
f.eks. når vi er fordybet i vores arbejde, bliver
arbejdsredskaberne efterhånden en forlæn-
gelse af kroppen (Merleau-Ponty 2002, Ingold
2011:212–219). Denne kropslige kontakt kan
også finde sted på museet, f.eks. over for et ma-

leri som Peter Hansens *Pløjemanden vender* fra 1900–1902, som hænger på Faaborg Museum. Tanken, kroppen, ploven og pløjemanden bliver forbundet i én bevægelse, når pløjemanden vender ploven (fig. 8). Maleriet skaber en midlertidig forbindelse. Vi ved, måske, hvordan den vendte jord føles, når vi ser maleriets pløjemand, som vender ploven i mulden. Vi kender, måske, muldens og muddrets materialitet fra egen erindring og kan derfor genkende maleriets furer som netop furer. I *Cézannes tvivl* (*Le Doute de Cézanne*) beskriver Merleau-Ponty den franske kunstner Paul Cézanne som en maler, der ville "[...] male verden, forvandle den udelukkende til noget synligt, få folk til at se hvordan den berører os" (Merleau-Ponty 1994:34). Vi ser dybde, hårdhed, blødhed, fordi malerierne genkalder deres materialitet. Vi trækker på det, den engelske 1700-tals filosof og teolog George Berkeley i sin tid beskrev som den haptiske hukommelse (Pallasmaa 1996). Vi ser, hvad vi allerede ved.

VANDRETUR

Nærværet er en flygtig størrelse, og nærværstudier må nødvendigvis også handle om bevægelse. Et interessant perspektiv på bevægelse finder man hos Tim Ingold, hvis begreber om linjer og fletværk eller "meshworks" kan bruges til at undersøge museet som et særligt sted for at gå, tænke og tale sammen. I *Lines* og *The Perception of the Environment* skelner Ingold mellem to typer af bevægelse, "along" og "across" (2012, 2007:84–102). På vandreturen i naturen og på museet går vi langs stien, terrænet, kunstværkerne, museumsgenstan-

Fig. 8. 2. udkast til nærværskort med bl.a. Peter Hansens *Pløjemanden vender*, 1900–1902. (detalje). Alle værk-udvalg blev senere skåret væk eller flyttet til kortets bagside. Foto: Theis Vallø Madsen.

dene eller museumsrummene. Her er slentreturen et grundvilkår. I Ingolds filosofiske linje-studier foregår menneskers forståelse af verden og dens kunst i en konstant bevægelse gennem større og mindre, åbne og lukkede rum. På Faaborg Museum, for eksempel, går vi langs vægge i kraftige farver, ned ad trappetrin, gennem passager og ind i siderummene (fig. 11). Vi deler horisont med dem, vi følges med.

Denne bevægelse langs terrænet står i modsætning til gennemfarten, hvor den gående har et endemål og en afstand, der skal tilbagelægges. På gennemfart går vi med et formål og en forudbestemt mening. Vi har en destination. På Faaborg Museum er man skiftevis slentren-

116 de og på gennemfart. Rummene har dog en særegenhed, som på forskellige måder lægger hindringer i vejen for hurtig og lineær gennemfart. Der er lommer, hvor tingene samler sig, og der er større, lyse rum, hvor malerier trækker vores blikke til sig. Man bevæger sig skiftevis transitivt, f.eks. hen over gulvene, og intransitivt ind i lommer, hvor ruten samler sig i knuder.

MUSEETS LINJER

Lige linjer, ifølge Ingold, er selve billedet på en moderne forestilling om den klare, logiske tanke. Linjer opmåler, adskiller og afsondrer. Nutidens talrige netværksmodeller er i den forstand symptomatiske for en punkt-lig orientering i verden. Netværksmodellerne forestiller verden som et stort forgrenet og forbundet net uden hierarkier. Men modellerne viser også en masse små punkter – koncentrerede prikker eller enheder – hvor al betydning og al aktivitet sker inden i punktet (Ingold 2007:74–80).⁶

I modsætning til det punktlig netværk stiller Ingold *meshwork* eller fletværket. Verden består af linjer, der snor sig, og af linjer, der vokser og fortsætter ind og ud af hinanden. Vores kroppe er bundter af linjer af væv, muskler, blodårer, nervesystemer. Vi bevæger os, ifølge Ingold, ad snoede linjer snarere end i lige linjer fra punkt til punkt. Linjerne danner knuder, som svarer til netværksmodellens punkter, men med den forskel, at bundterne af linjer er delvis åbne. De mangler punktets ydre skal og en indre, afskærmet kerne. De er *on-going*, fortløbende, ikke i spring (Ingold 2011:83). På nærværskortet skal knuderne markere steder, hvor vores opmærksomhed trækker sig sammen (fig. 9). Knuderne kendetegner en øget aktivitet eller intensitet på et givet sted (Ingold 2007:84–102). Men modsat netværkets punkt er kortets knude ikke afskærmet fra resten af

Fig. 9. 4. udkast til nærværskort med knuder og signaturer (detalje). Foto: Theis Vallø Madsen.

turen. Der er ingen opbremsning, men tværtimod en fortsat bevægelse, blot på mindre plads.

TIDSKNUDER

Nærvær hedder *presence* på engelsk, hvilket peger på tid såvel som sted. Det må ikke forveksles med det, den britiske kunsthistoriker Claire Bishop i *Radical Museology* har beskrevet som *presentism*, hvilket henviser til tendensen til at være nutidige uden blik for nutidens rod i fortiden. På dansk lægger *nærvær* vægt på det rumlige, hvilket er tydeligt i den hollandske historiker Eelco Runias beskrivelse af nærvær som rumlig erfaring af historien som fortløbende: "[...] to focus not on the past but on the present, not on history as *what is irremediably gone*, but on history as ongoing process" (2006:8).

Inden for kunsthistorien finder vi forestillingen om sammentrasket tid hos den franske kunsthistoriker Georges Didi-Huberman og hans begreb om kunstværker som tempora-

le knuder. Kunstværket er her en stratificeret tidsknude, hvor forskellige tider flettes sammen i ét værk eller ét udtryk (Didi-Huberman 2003). Det er nærliggende at betragte selve museet som sådan en stratificeret tidsknude, hvor tiderne løber sammen. Forskellige arkitektoniske og designmæssige stilarter, skilte, møbler, m.m. er alle en del af museet sammen med det slitage og ødelæggelse, der sker i løbet af tiden. I den forstand er museet en tidslomme, hvor tiden ikke står stille, men tværtimod bliver rumliggjort og tydeliggjort. Man kan se, at fortiden ikke er overstået, men fortsætter ind i nutiden.

Tidslommerne bliver oversat til tidsknuder på nærværskortet. Kortet foreslår en rute gennem museet, men rutens krumninger og knuder forestiller ikke en særlig god eller sand vej gennem museet. Ruten forestiller snarere et øjebliksbillede eller en mulig museumsgæsts bevægelsesmønster. De farvede linjer viser også, at nærværende museumsgæst går forbi store udstillingsområder uden ophold. Denne uopmærksomme eller åndsfraværende gennemfart er et forsøg på at vise, at museumsgæster ikke skal nærstudere hver enkel museums-genstand. Få forestillinger om museet er mere ødelæggende for lysten til genbesøg end forestillingen om, at man skal se, studere og forstå alle museets ting.

Det er tværtimod en vigtig pointe i nærværsteorien såvel som på nærværskortet, at museumsgæsterne veksler mellem nærstudier og *browsing* – og at det ene opmærksomhedsmodus er forudsat af den anden. De vil uundgåeligt skride hen over gulvene og forbi store dele af museet, og forhåbentlig også stoppe op nu og da, skærpe opmærksomheden mod en detalje eller en genstand, før de atter fortsætter ad linjer længere ind i museet.

Kortets ruter slår knuder på sig selv for at markere forskellige ophold. Knuden markerer

ikke et egentligt stop, men en intensiv, intransitiv bevægelse. Den stopper ikke, men trækker sig sammen (Ingold 2007:96–103). Det er museumsbevægelsen som *ongoing* i vekselvirkning mellem længere, snoede træk og små knuder, når museumsgæsterne retter deres opmærksomhed mod et bestemt sted eller genstand. Knuderne peger derfor også på tiden, hvorimod netværksmodellens punkter og lige linjer hverken viser tid eller bevægelse.

MUSEET SOM MILIEU

Nærværskortet forsøger at fremstille museet som et *milieu*. Den amerikanske landskabsarkitekt James Corner bruger Gilles Deleuze og Félix Guattaris begreb om *milieu* til at beskrive en kortlægningsstrategi, som viser verden i bevægelse og altid lokal: "Milieu has neither beginning nor end, but is surrounded by other middles, in a field of connections, relationships, extensions and potentials" (Deleuze & Guattari 1987:1–25, Corner 1999:213–224). Især sidste del af sætningen, "potentials", er interessant her, fordi den peger på kortlægning som et forsøg på at vise, hvad stederne kan gøre. Nærværzoner må nødvendigvis være et potentiale snarere end et område af matriklen.

Idéen om milieu som *middles* eller mellemrum er forbundet med nærværæstetikken såvel som den franske filosof Henri Bergsons flydende materialitet: "[...] [M]atter, so far as extended in space, is to be defined (as we believe it must) as a present which is always beginning again [...]" (1929:178). Det knytter også an til en anden filosof, den tyske filosof Martin Heidegger og hans forestilling om, at verden altid er ved at blive til (2010:102–110). Vi begynder altid i midten, og vi begynder altid igen og igen i et fortløbende øjeblik. Det er også forudsætningen for Tim Ingold og Eelco Runias forestilling om *ongoing* eller fortløben-

118 de historiske linjer. Vores kort kan forsøge at vise verden som et sted for færdige ting, eller kortet kan fejle i sit forsøg på at vise vores ting og omgivelser som et sted i bevægelse.

Nærværskortet forsøger at kombinere to forskellige kortlægningsstrategier: kalkering og kortlægning. Gilles Deleuze og Félix Guattari præsenterer i *A Thousand Plateaus* kalkering og kortlægning som to forskellige repræsentationsmodi (1987). Kalkeringen opmåler og aftegner en uforanderlig verden. Den foregiver, at verden kan beskrives fra et neutralt udsigtspunkt i overensstemmelse med konventioner og gældende værdier. Kortlægningen som mapping handler tværtimod om at finde, forbinde og udfolde verden som et sted i stadig forandring. Der er ikke noget neutralt udgangspunkt, og der er ingen illusioner om vise et fuldkomment eller repræsentativt udsnit af verden.

Det er et indbygget paradoks i den deleuzianske kortlægning, at kortet nødvendigvis vil vise sin egen utilstrækkelighed. Det kan kun vise et stykke af verden i et midlertidigt, ufuldstændigt, fejlbehæftet og ikke-objektivt perspektiv. Til gengæld kan denne korttype pege på andre og væsentlige ting i et terræn, som kalkeringen ikke kan vise – i dette tilfælde atmosfære eller forskellige nærværs-effekter. På Faaborg Museum er sandet mellem gulvmosaikkernes teglsten, lyset fra bygningens sadeltag med råglas, og terrænets svage hældning af lige så stor betydning for gæsternes færd gennem museet som placeringen af bærende vægge (fig. 9). Kortets signaturer med små sandkort, knuder og lysstråler refererer således både til køkkenbordskortet i Daniel Spoerri's *An Anecdoted Topography of Chance*, til Deleuze og Guattaris udfoldede kortlægning, Böhmes *Wirklichkeit*, Bergsons forestilling om materialer og steder som "[...] at present which is always beginning again" (Bergson 1929:178).

Forsøg på at kortlægge museets milieu eller *Wirklichkeit* er på forhånd dømt til at fejle. I nærværstudier kan milieu-kortlægning sammenlignes med Hans Ulrich Gumbrechts interesse for uhåndterlige forhold. Det er en interesse rettet mod "[...] all those phenomena and conditions that contribute to the production of meaning without being meaning themselves" (2004:8). Nærværskortet må forsøge at markere og opmåle, hvad ikke kan markeres og opmåles. Det altid-foreløbige kort giver ingen hjælp til nærværsområderne, men kan mere ydmygt pege på det forhold, at museets betydning bliver skabt i forbindelsen mellem ting, der ligger stille, og ting, der flytter sig som f.eks. midlertidige udstillingers nærværzoner eller placeringerne af Kaare Klints Faaborg-stole. Museumsgæsterne skifter utvungent og uden omsvøb sanseapparat fra *Realität* til *Wirklichkeit*, mellem transitive og intransitive bevægelse og fra overblik til fortættet opmærksomhed.

UFÆRDIGE KORT

Nærværskortet må nødvendigvis være en skitse. Kortets museum er skitseret op i løs hånd, og de enkelte elementer kan udskiftes, ændres og flyttes efter behov. Kortet er et skitseret modulsystem, som ændrer sig over tid. I den forstand er kortet både analogt og digitalt. Det er håndtegnet, men redigeret som moduler og lag i et billedbehandlingsprogram, derefter printet på papir og senere uploadet til museets hjemmeside.

Skitsen er en arbejdsmetode, men også en æstetisk pointe. I *Lines* differentierer Tim Ingold mellem et skitseret kort og et moderne kartografisk kort. Sidstnævnte består af linjer, der forbinder punkter for at markere et ydre og et indre. Det moderne kort trækker grænser som en forsøg på at underlægge og kontrollere

et territorium snarere end en kortlægger, der bor og færdes i terrænet. Ingold beskriver flere ikke-vestlige kulturers praksis med skitserede ruter som en del af en måde at fortælle på. Skitsen "[...] grows line by line as the conversation proceeds, and there is no point at which it can ever be said to be truly complete" (2007:85). Selve skitsen er en form for fortælling, som forbinder trådene: "To tell a story, then, is to *relate*, in narrative, the occurrences of the past, retracing a path through the world that others, recursively picking up the threads of past lives, can follow in the process of spinning out their own" (2007:90).

Skitsen er historiefortælling som *wayfaring* eller vandring (2007:90–91). Skitsen viser, at kortet er midlertidigt, hvilket ifølge Ingold handler om at sammenføje eller relatere fortiden med nutiden, hvilket korresponderer med Gumbrechts beskrivelse af nærværet som en måde at relatere til fortidens snarere end læring eller forståelse (2004:124).

Kortlægning som skitse handler også om at inkludere fejl og usikkerheder. Moderne kort er – ligesom moderniteten i bredere forstand – et forsøg på at beherske verden ved at inddele, afgrænse og opmåle verden (Ingold 2007:84–103, Latour *et al.* 2010). Nærværskortet markerer usikkerheder implicit ved hjælp af skitsens løse streger, udvisninger og forvrængninger samt eksplicit ved hjælp af en lille note om et af museets kontorer (fig. 10): "Kortlæggeren har markeret, hvor han har oplevet nærvær. Men De, kære kortlæser, vil muligvis opdrive nærvær andre steder." Denne høflige og alligevel udistancerede oplysning viser, at hverken museet eller dets kort er tegnet fra et neutralt eller alvidende punkt. Til gengæld bliver der plads til andre oplysninger – sand, nærvær, lys, farver og forbudte steder – når først museumskortet er blevet fritaget fra sit ansvar for at skulle skildre en sikker og fast-

Fig. 10. 4. udkast til nærværskort med forsknings-/nærværskontor (detalje). Udsnittet viser kortets udseende ved artiklens deadline. Foto: Theis Vallo Madsen.

forankret verden. Det er kortet som en ufærdig eller *åben* genstand, hvor fejl og mangler bliver markeret som en del af stedet.

FALSKE MODSÆTNINGER

Nærvær har tendenser mod nostalgi og ublu autenticitetsdyrkelse i den bredere kulturdebat, hvor begrebet ofte kendetegner alt det, der bliver tabt i nutidens accelererende præsentationskultur. Selvom nærværet ovenfor er beskrevet som en modsætning til netværket og til modernitetens altid fremadskridende bevægelse mod et næste punkt, mod endnu en mening, og mod et forudbestemt mål, skal nærværskortet også vise, at museets formidle-

120 re og forskere har brug for begge repræsentationsformer.

Nærværsæstetikken står ikke per automatik i modsætning til nutidens netværkskultur og digitale teknologier. Tværtimod kan digitale teknologier, ifølge Gumbrecht, være brugbare i et forsøg på at vække et nyt begær efter nærvær (2004:xv). Det handler om at finde forskellige metoder til at beskrive nærværets betydning for museet som videns- og formidlingsinstitution. Nærværkortlægningen viser, at håndholdte og sanse-orienterede beskrivelser og digitale teknologier ikke nødvendigvis er uforenelige størrelser. Nærværsstudier kan muligvis bidrage til kritisk refleksion i forhold til antallet og brugen af touchskærme og bring-your-devices, men nærværet bør ikke være en modsætning til moderne formidlingsmetoder. Bliver den dét, risikere teorien at blive fanget af sin modsætning. Hvis man lader sig definere op imod noget, risikerer man at blive afhængig af det, man ikke kan lide. Teorien bliver fanget i negationen.

Nærværende modernitetskritik kan også selv kritiseres for at være et institutionelt overgreb mod et overset og endnu frit område uden for magten. Det er en tanke værd, om nærværsteorien er endnu et forsøg på at overvinde og kontrollere endnu en del af vores kulturelle og sociale sfære i sit stadige forsøg på at effektivisere alle områder af vores liv – her vores flygtige oplevelse af at fortabe os i en ting, en historie eller et rum. I sit udgangspunkt er nærværsteorien kritisk over formålsrettetheden, dvs. idéen om al tings omsættelighed og nytteværdi. Men som bl.a. den tysk-russiske filosof Boris Groys påpeger i *Samlingens logik* fra 1997, har museumsinstitutionen – især kunstinstitutionen – effektivt formålet at indoptage og indpasse ethvert forsøg på at bryde traditionen (Groys 1997). Det bør forblive et uløseligt paradoks, at/om nærværsteori over-

hovedet kan beskrives og behandles inden for den akademiske verden. *Nærvær* og *teori* er umage størrelser, hvilket i sig selv er en lille forstyrrelse.

Nærværsteori har en historie. Både teoriens æstetiske perspektiv og dens kulturkritik har et historisk udgangspunkt, som bør blive genstand for kritik. Dette arbejde er påbegyndt, og nærværende artikel bidrager i mindre grad til denne historiske placering og beskrivelse (se i stedet Söderqvist *et al.* 2009, Troelsen 2012, Bencard 2014, Bjerregaard 2015). Artiklens formål er snarere at introducere og diskutere nærværsteorien ved at vise, hvordan teorien kan bruges i et konkret kortlægningsarbejde på et specifikt museum. Kortet kan efterfølgende indgå i diskussion og videreudvikling af teorien. Det rette ord for klyngen af nærværsorienterede forskere og nærværsorienterede tekster burde rettelig være nærværsstudier, men nærværsteori-termens selvmodsigelse er en filosofisk eller pædagogisk pointe i sig selv. Mislyden kan måske sikre, at forskere ikke glemmer kritikken af museumsforskningen og forskeren selv.

Nærværsteorien er ikke en universalnøgle til ethvert museum, men snarere en prisme eller et bestemt perspektiv på museet. Nogle ting træder klart frem, mens andre fænomener bliver forvrænget.⁷ Ethvert perspektiv har et udsigtspunkt. Uden kritik vil nærværsteoriens begreber som nærvær, tilstedevær og atmosfære vedblive med at være positive, men vage vendinger for det, vi godt kan lide. Det fordrer ikke den refleksion over fortiden og nutiden, som museet skal give rum til.

NOTER

1. Nærværsteori er desuden udgangspunktet for et nyt forskningssamarbejde mellem Syddansk Universitet og Faaborg Museum, hvor en

museumsinspektør, en ph.d.-studerende og en postdoc, undertegnede, skal undersøge ”nærvær” som teori og metode til udstillingsanalyse, formidling og nye samlingsophængninger. Projektet er støttet af Velux Fonden og en række museums- og universitetsfolk fra Norge, Sverige, Danmark og Tyskland er knyttet til projektet i en referencegruppe.

2. ”Micro shocks” er den canadiske filosof Brian Massumis begreb for små sanselige forstyrrelser, som vores intellekt ikke opfanger: ”Something as simple as a shift in attention, even a blink, is a kind of micro-shock that forces us to re-establish focus, rejig our potential actions, refresh our relational field – re-chunk. We’re constantly re-generating experience out of these interruptions, big and small.” (Massumi 2015:129).
3. Se også *Ants in the Archive: Cataloguing Mogens Otto Nielsen’s Archive* (ph.d.-afhandling), hvor jeg undersøger forholdet mellem arkivets orden og kortlægning/katalogisering af kunstkiver (Madsen 2015).
4. I denne forstand er ”mening” hos Gumbrecht ikke en positiv størrelse, men en overgribende praksis, hvor en fortolker leder efter forskelle og valg: ”[...] [T]he awareness of a choice that has been taken place (or the awareness of possible alternatives to what has been chosen) [...]” (2004:105).
5. Postkolonialistisk kritik ville sandsynligvis også gå i rette med Knausgårds beskrivelse af oplysningstidens kortlægninger som et projekt med det eneste formål at indsamle viden.
6. Ifølge Ingold er netværkets punkt-spring eller ”leap-frogging” et symptom for en moderne uro og utålmodighed (Ingold 2007:102). Bevægelsen fra punkt til punkt er symptomatisk for en forestilling om verden, hvor væsentlige ting kan isoleres og fortolkes i små, adskilte bidder.
7. Mikkel Bogh bruger også prisme-sammenligningen i sin intimitetshistorie i kataloget til *Tæt på. Intimiteter i kunsten* fra 2016 (Bogh 2016:267).

LITTERATUR

- Bencard, Adam 2014. ”Presence in the museum. On metonymies, discontinuity and history without stories”. *Museums and Society* 12:1, 29–43.
- Benjamin, Walter 1980. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (3. Auflage). Frankfurt: Suhrkamp.
- Bergson, Henri 1929. *Matter and Memory, overs. fra Matière et Mémoire* (1896) af Nancy Margaret Paul & Scott Palmer. London. New York: The Macmillan Company.
- Bishop, Claire 2014. *Radical Museology – or, What’s ”Contemporary” in Museums of Contemporary Art?* 2. udg. London: Koenig Books.
- Bjerregaard, Peter 2015. ”Dissolving objects. Museums, atmosphere and the creation of presence.” *Emotion, Space and Society*, 74–81.
- Bogh, Mikkel 2016. *Tæt på. Intimiteter i kunsten, 1730–1930*. København: Statens Museum for Kunst.
- Böhme, Gernot 2003. ”Space as bodily presence and space as medium for representations.” I Mikael Hård, Andreas Lösch & Dirk Verdicchio (red.), *Trans-forming Space. The Topological Turn in Technology Studie*, <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html> (downloaded 16 november. 2016)
- Corner, James 1999. ”The agency of mapping. Speculation, critique and invention.” I Denis Cosgrove (red.). *Mappings*. London: Reaktion Books, 213–252.
- Cosgrove, Denis 2005. ”Mapping/Cartography.” I Davis Atkinson *et al.* (red.). *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*. London/New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 24–33.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari 1987. *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, transl. from *Mille Plateaux* by Brian Massumi. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, Georges 2003. ”History and image.

- Has the 'epistemological transformation' taken place?" I Michael F. Zimmermann (red.). *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*. Williamstown: Clark Studies in the Visual Arts.
- Eiler Rasmussen, Steen 1975. *Om at opleve arkitektur*. København: G.E.C. Gads Forlag.
- Eriksson, Yvonne 2009. *Bildens tysta budskap. Interaktion mellan bild och text*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Groys, Boris 2009. *Logik der Sammlung. Am Ende des Musealens Zeitalters. Essays*. München: Carl Hanser Verlag.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Heidegger, Martin 2010. *Being and Time*, overs. fra *Sein und Zeit* af Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press.
- Ingold, Tim 2011. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. New York: Routledge.
- Ingold, Tim 2007. *Lines. A brief history*. New York: Routledge.
- Knausgård, Karl Ove, 2009. *Min kamp. Andre bok*. Oslo: Forlaget Oktober AS.
- Lim, Liza 2009. "Staging an aesthetics of presence." *Search. Journal for new music and culture* 6, 1–5.
- Latour, Bruno et al. 2010. "Entering a risky territory. Space in the age of digital navigation." *Environment and Planning D: Society and Space* 28, 581–599.
- Madsen, Theis Vallø 2015. *Ants in the Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen's Mail Art Archive* (upubliceret ph.d.-afhandling). Aarhus: Kunsten Museum for moderne kunst og Aarhus Universitet.
- Massumi, Brian 2015. *Politics of Affect*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 1994. *Cézannes tvivl*, overs. af Uffe Harder. Hellerup: Edition Brøndal.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002. *Phenomenology of Perception*, overs. af Colin Smith. London/New York: Routledge.
- Mitchell, William J.T. 2004. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Munch, Anders V. 2017. "Om at opleve – og italesætte – arkitektur. Arkitektursynet i omtaler af Faaborg Museum." Under udgivelse. KADK.
- Pallasmaa, Juhani 2012. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. 3. udg. Chichester: Wiley.
- Runia, Eelco 2006. "Presence." *History and Theory* 45, 1–29.
- Söderqvist, Thomas, Adam Bencard & Camilla Mordhorst 2009. "Between meaning culture and presence effects. Contemporary biomedical objects as challenge to museums." *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 431–438.
- Sontag, Susan 2005. *On Photography*. New York: RosettaBooks LLC.
- Spoerri, Daniel, Robert Filliou, Emmett Williams, Dieter Roth, Dieter & Roland Topor 1995. *An Anecdoted Topography of Chance*. London: Atlas Press.
- Troelsen, Anders 2012. "Nærvær og atmosfære. To æstetiske begreber." I Birgit Eriksson et al. (red.). *Æstetisering – forbindelser og forskelle. Festschrift til Morten Kyndrup*. Aarhus: Forlaget Klim, 244–255.
- Whitehead, Christopher 2012. *Interpreting Art in Museums and Galleries*. London/New York: Routledge.

Theis Vallø Madsen, ph.d., postdoc
theis@faaborgmuseum.dk

Faaborg Museum
Grønnegade 75
DK-5600 Faaborg, Danmark

Syddansk Universitet
Campusvej 55
DK-5230 Odense M, Danmark