UTSTÄLLNINGSKONST I FÖRÄNDRING

Lennart Palmqvist

Under 1900-talet har två viktiga förändringsprocesser utkristalliserats som gäller museiutställningar. En tydlig och av många kritiker observerad förändring är att tyngdpunkten på vetenskaplighet och objektivitet i utställningssammanhang alltmer fått vika för kravet på upplevelse och estetiserad underhållning.¹ Det andra – viktigaste – som hänt är dock, att utställandet utvecklats till något som liknar en egen konstform.

Konstmuseerna har i en utveckling som utgått från konstnärerna själva förvandlat utställningsmediet till en självständig kreativ process, där iscensättningen framstår som lika viktig eller t.o.m. viktigare än det som ställs ut. Från det tidiga 1900-talets avantgardekonst till det sena 1900-talets installationskonst kan man urskilja en röd tråd som sätter utställningsbesökaren i centrum. Denna utställningsform har i 1980-90-talens konstutställningar lett fram till ett nära samarbete mellan konstnär och utställningsproducent. Den senares nya roll markeras med lånordet *curator*. Utställningens curator liknar filmkonstens och teaterns aktive *auteur*.²

Museernas utställningsstrategi är i allmänhet baserad på en växelverkan mellan permanenta utställningar och tillfälliga utställningar. De fasta utställningarna har av tradition en mer bunden form med tyngdpunkt på information medan de tillfälliga kan introducera en djärvare och mer fantasifull teknik och har blivit de ofta tillfälligt anlitade curatorer-

nas särskilda arbetsfält. Mitt intresse gäller i det följande huvudsakligen *formspråket* i tillfälliga utställningar.

KONVENTIONER OM FORM OCH INNEHÅLL

Generellt sett kan man definiera en utställning som *en anordning av arrangerade ting i ett avgränsat rum för social interaktion*. Som resultat av den praktiska iscensättningen blir utställningen en artefakt som gestaltats med en bestämd intention, dvs. med ett mål eller en vilja att framkalla en effekt. En central fråga är att förstå denna intention eller – m.a.o. att analysera utställningens funktion.

Utställningens form utgår från en bestämd strategi för kommunikation. Tre museologiska modeller har styrt utställningsspråket i museerna under 1900-talet:

- 1) En *föremålscentrerad* reflexiv modell.
- 2) En *kunskapsförmedlande* transitiv modell.
- 3) En *brukarrelaterad* inklusiv modell.

Den föremålscentrerade modellen

I sin typologiskt registrerande tradition, där mötet mellan besökare och föremål idealt ger möjlighet till reflexion för personer med tillräckliga förkunskaper, har modellen ett drag av objektivitet. Denna modell syftar till att, genom beskrivning med hjälp av arkiv- och föremålsmaterial, ge en neutral förklaring till vilka faktorer som givit upphov till en bestämd verklighet. I denna kommunikationsmodell läggs tonvikten på mötet mellan besökaren och föremålen. Den elementära enheten i presentationen är inramningen i montern eller salen. Kommunikationsakten konstitueras mellan utställaren och besökaren. Utställaren står för kunskapen, medan besökaren är mottagaren av ett utvalt innehåll. Denna än idag gärna tillämpade modell är historiskt bunden till 1800-talets ideal som bygger på fyra etablerade konventioner: *den kronologiska ordningen, objektiviteten, den nationella avgränsningen samt bildningsmålet*.³

I *den kronologiska ordningen* underordnades allting den historiska utvecklingen och föreställningen om att en historiskt representativ samling måste skapas. Om det förflutna inte samlas in, kan inte tidens destruktiva inflytande hejdas. Denna princip är inte så lätt att förmedla i utställningsmediet, eftersom den är statisk. Lösningen blir den kronologiska ordningen. Genom att ställa upp föremålen kronologiskt utläser besökaren automatiskt en utvecklingshistoria. Med det moderna blir all vetenskap i viss mening historievetenskap, vi söker förståelsen av nutiden i det förflutna, i medvetande om att nutiden endast är en liten punkt mellan det förflutna och framtiden. Föremålen i den kulturhistoriska utställningen struktureras i förhållande till människans historia, används som illustrationer till civilisationshistorien. Föremålen

ställs ut så att de på ett överordnat sätt kan berätta om människan i det förflutna. Därför spelar den beledsagande texten i den kulturhistoriska utställningen en viktig roll.

Objektiviteten. I det moderna blir människan central. Människan är både subjekt och objekt för vetandet. Människan studerar sig själv, vilket innebär att hon blir varse sin egen bestämmande närvaro i den vetenskapliga processen. Den kulturhistoriska utställningen skriver in sig i vetenskapen genom att det är människans utvecklingshistoria som skall framställas. Den strävar efter objektivitet. Det visar sig i försöken att dölja den mänskliga tolkningen i utställningen. Det framgår inte *vem* det är som står bakom den enskilda utställningen. Utställaren är osynlig. I texterna talas det enbart å vetenskapens vägnar, även där är det tolkande subjektet frånvarande. Varje utställning har dock en demonisk 'inre curator' som sätter gränser för vad som är möjligt att samla in och att visa, förtydliga och tolka (!). Curatorn är en uttolkare, har ett syfte med sin tolkning. Utställningsspråket har en retorisk dimension som ofta sätter kommunikationen mellan betraktaren och det utställda ur spel. Samtidigt måste man komma ihåg att det fanns en djupt rotad tradition i moderniteten att fördöma historien, museerna, biblioteken, arkiven. Rousseau beundrade förstörelsen av biblioteket i Alexandria. Goethes Faust ville ut ur biblioteket och slippa skyldigheten att läsa dess böcker. Flera teoretiker och konstnärer beskriver museerna som kyrkogårdar, curatorerna som gravplundrare.⁴

Den nationella avgränsningen. Den kulturhistoriska utställningen ansluter till 1800-talets nationella strömningar genom att vara nationellt avgränsad. Det är den enskilda nationens utveckling som visas. Nationens ut-

veckling kan indelas i mindre regionala eller lokala områden, men det lokala skildras utifrån ett nationellt perspektiv. Även internationella aspekter kan föras in, men alltid som jämförelse till det nationella. Det moderna idealet av ett universellt och transparent museum som representerar den universella kulturen och historien är ännu inte förverkligad. Ett förkroppsligande av uppfattningen om en historisk medvetenhet som erkänner historiskt bestämda skillnader är emellertid en ren ideologisk konstruktion, som formulerades redan av Hegel och beskrevs av André Malraux i hans text om det imaginära museet.

Bildningsmålet. Enligt 1800-talsromantikens uppfostringsideal bör nationen bestå av bildade medborgare. Den konst- och kulturhistoriska utställningen är en del av detta bildningsprogram. Eftersom det enskilda föremålet kan tolkas på många olika sätt tillfogas en text eller sätts det in i ett tydligt visuellt sammanhang som anger hur det bör tolkas. 1700-talets samlingar var avsedda för studier och stod därför i vetenskapens tjänst. Här skulle forskarna mötas för att utbyta åsikter. På 1800-talet skapas utställningen som en pedagogisk framställning av nationens utvecklingshistoria. Skillnaden mellan samling och utställning uppstår. Samlingen är till för forskarna, utställningen för folket. I utställningen skall forskningens resultat presenteras på ett språk som folk förstår.

Den kunskapsförmedlande modellen

Modellen innebär en utställning med fokus på den symboliska betydelsen av handlingar eller föremål och förutsätter en *subjektrelaterad* historisk kontext. Den blev alltmer vanlig från 1960-talet och fram till mitten 1990-talet. Framträdande museologer, som Peter van Mensch, kallar denna form för idéutställ-

ning. I dagens kulturhistoriska och historiska utställningar försöker man i denna museologiska modell återskapa en s.k. virtuell verklighet. Med databaserad information går man från objektcentrerat exponerande till berättande presentation. Publiken är van vid TV och dataskärmar och accepterar simulerade fenomen som ersättning för "the real thing". Information om ett fenomen ersätter rutinmässigt upplevelsen av detsamma. Självfallet går en del av museernas unika förmedling av *föremålen som bärare av mening och värde* förlorad i denna hantering. Museernas ursprungliga idé bygger trots allt på insamlandet, bevarandet och exponerandet av äkta föremål. Den verkliga *närvaron* av föremålen i ett museum överträffar de visuella intryck som skapas av media. *Avbilder* kan varken imitera eller ersätta verkligheten utan enbart omvandla den. Museiföremålets betydelse grundar sig på deras materialitet, hållbarhet över tid, synlighet och konkreta uttryck. Granskar man de nyckelbegrepp som lyfts fram i denna förändrade utställningsstrategi från museernas sida stöter man ideligen på termer som 'upplevelse', 'upptäckt', 'hands-on', 'minds-on', 'heart-on' och 'interaktiv'. De skall samtliga skapa föreställningen om att en dialog äger rum mellan den aktive museibesökaren, som kallas "brukaren", och museiutställningen. Museerna har övergått till att producera väl formgivna utställningar som framkallar och belönar frågor, men kunskapsbördan faller tung på besökaren. Denne uppfattas inte längre som en mottagare av färdigbearbetad kunskap utan som en aktiv och sökande varelse. I dessa s.k. idéstyrda utställningsprojekt har vetenskapligheten ofta ersatts av en starkare fokus på upplevelseinriktade iscensättningar utan alltför besvärande krav på autenticitet eller äkta föremål – så t.ex. den *Svenska His-*

6 *torien, Framtidstro*, och Armémuseums vaxkabINETTLIKNANDE basutställning. Redan i *Land du välsignade* från 1973, producerad av Riksutställningar och Nordiska museet i samarbete, finns försök till gränsöverskridande iscensättningar i ett mer dramatiserat formspråk dock till priset av att berättarens (producenternas) perspektiv ännu blir tillrättaliggande och påträngande. Även Nordiska museets egen jubileumsutställning *Svenskens 100 år. Känn dig själv* från samma år var tematiskt och formmässigt fokuserad på upplevelser. Arbetets museum i Norrköping har under 1990-talet visat flera exempel på detta.

Den brukarrelaterade utställningen

Modellen överlåter rekonstruerandet av historiska händelser till besökaren och låter kommunikationsmedlet utgöras av de autentiska föremålen eller representationer av dessa. I denna museologiska modell betraktas *utställningen som ett medium* för kommunikation mellan föremål och besökare. Man utgår från fyra variabler som kan varieras på olika sätt, nämligen: föremålen, utställningsrummet, besökaren, iscensättningen (där den underliggande texten finns!).

Museer lägger ned ett mycket stort arbete på att försäkra sig om att föremålen i deras samlingar är äkta, inte förfälskningar. Föremålssamlingar är de medel man har för att skapa ingångar till en faktisk verklighet. Förhållandet mellan objektens kvantitet och kvalitet är en grundläggande problematik för museernas samlingar. De enskilda tingens kvalitet kan bidra till att skapa föreställningar om att människor kan kommunicera med varandra över tiden. De autentiska föremålen förmedlar en intensitet som konstituerar verklig närvaro. Problemet är att avsikten med kommunikationen inte är att skapa en avbild av

verkligheten utan att kommunicera. Kommunikation handlar inte om att skapa relationer till verkligheten, utan om att skapa relationer till andra människor. Museet blir ett medium för att bekräfta existensen av verkliga individer utan att offra objektiviteten i framställningen av deras sociala verklighet. En sådan objektivitet upprätthålls genom ett val av föremål vars 'objektiva' existens bekräftar att kommunikationen äger rum.

Ett exempel är den i hög grad framsynta, originella utställningen *Sjätte sinnet* av Eva Persson från 1991, som med ett synligt konstnärligt inslag och ovanligt befriad från pekpinna satte besökaren i centrum. Eva Persson fullföljer där en medveten linje från den skulpturala *Maskinmakt* från 1977. Bägge utställningarna kan karakteriseras som kulturhistoriska installationer med starka konstnärliga inslag (Cecilia Edefalk och Lars Kleen).⁵

FÖREMÅLSMUSEET

Traditionellt har museerna delats upp i två kategorier: konstmuseer och "vetenskapliga" museer, (arkeologiska, kulturhistoriska, naturvetenskapliga, tekniska etc). En egendomlig uppdelning eftersom även konstmuseer arbetar sina samlingar vetenskapligt och förmedlar historisk kunskap genom sina utställningar. En klassificering av utställningar efter museernas inriktning håller heller inte längre för analys. Under de tre senaste decennierna har en utjämning av skillnaderna i utställningsspråk ägt rum mellan de båda kategorierna. Åtskilliga utställningar av de tre huvudmodellerna med ett uttalat didaktiskt syfte kan även fungera estetiskt eller underhållande för publiken. Konstutställningar, som tidigare inte lika tydligt haft vetenskapliga ambitioner, refererar idag allt oftare till samhälls-

frågor eller till historia. Ingen utställning har längre enbart estetiskt, sociologiskt, semiotiskt, historiskt eller kommersiellt budskap.

Var och en som besökt ett naturhistoriskt museum under 1990-talet har kunnat se hur utställningar tvingats genomgå en metamorfos för att bemöta besökarens olust inför de äldre konservativa samlingarnas exponeringar av uppstoppade djur. Dessa har avlägsnats och ersatts av interaktiva datorbåsar som erbjuder besökaren en uppsjö av biologisk och ekologisk information. De kompletterande monterarna är ofta fyllda med plastmodeller, bilder och andra surrogat för de autentiska föremålen som nu hamnat i magasin och arkiv (t.ex. utställningen *Människan* i Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm). Detta är delvis ett resultat av att museerna blivit mer lyhörda för publikens krav och förväntningar. Uppstoppade pälsdjur kan uppfattas negativt – konservatorerna är nog med att framhålla att de djur som nu konserveras är de som lämnas in efter en olyckshändelse eller en naturligt uppkommen skada.

Även etnografiska museer förändrar sina utställningar och ersätter äkta föremål för att dessa inte skall angripas av skadeinsekter och annan förstörelse, men också för att inte feltolka föremålens kulturella ursprungsbetydelse. Detta fenomen är tydligt såväl hos *Smithsonian* i Washington som i *Museum of Man-kind* i London och *Musée de l'Homme* i Paris. Istället satsar man mycket på en estetisk upplevelse i en utstuderat gestaltad miljö. Men den spektakulära konsten från t.ex. Afrika visas dock fortfarande upp på nydesignade exklusiva konstcentra. *The Center for African Art* i New York är ett exempel bland många på en estetiserande modevåg i Västvärlden. Louvrens nya avdelning för icke-europeisk konst är ett annat exempel där all kontext städats

bort. Vill besökarna ha förklarande information hänvisas de till datorskärmarna i ett angränsande rum.

UPPLEVELSEMUSEET

Tyngdpunkten som i den traditionella reflexiva och transitiva museiutställningen låg på avsändaren/utställningen flyttas nu i den inklusiva utställningen till mottagaren. Denna fokus på samarbete mellan curator/utställning och brukare/besökare kommer från en icke-auktoritär vision av populariserande museipädagogik och från samtidssynen på vetenskap. Framtidens besökare skiljer sig säkert i viktiga avseenden från gårdagens. Västvärldens nye medelklassfavorit, den s.k. kunskapsarbetaren, är en individ som själv skapar och definierar sitt arbete, men också sina egna utvecklingsbehov och sitt eget lärande. En konsekvens av det nya kunskapsamhället blir att nya krav kommer att ställas på museerna i sättet att tillgängliggöra de kunskapsbaser som där byggts upp. Enligt framtidsforskarna bör alla tjänster, inklusive museibesök, innehålla upplevelser som skapar mervärde för kunden/besökaren. Underhållning är enligt marknadsföringsexperten Philip Kotler en starkt expanderande sektor.⁶ Människor kommer att vilja bli underhållna vad de än gör, vare sig de arbetar, handlar, konsumerar eller går på museer. Behovet av upplevelser ökar hela tiden. Museerna tvingas utveckla nya strategier för att demokratisera och aktivera upplevelsen av utställningarna. Museets balans mellan de centrala funktionerna insamling/forskning, bevarande och spridning av kunskap vilar på föreställningen om föremålens speciella status, deras status som kulturarv. Detta innebär bland annat att utvecklandet av multimedia knappast hotar museets traditionella ut-

ställningsformer. Risken borde vara liten för att museer blir synonyma med Internet och multimedia. Hemsidor och framställningar av CD-romskivor, som visar museernas samlingar, kan aldrig bli annat än marginella tillägg. Detta gäller enligt min uppfattning museernas kommersiella aktiviteter över huvud taget. Dessa ligger i utkanten av vad många anser vara museernas primära funktion, att utgöra platser för minne och bildning, *lieux de mémoire*, för att låna ett uttryck från den franska Annales-skolan. De är begränsade, små kontrollerbara platser, som tillåter betraktaren att föreställa sig världen utanför museets väggar som fantastisk och gränslös. Museet är i detta avseende inte så mycket en plats för representation av historia som en socialt accepterad plats för rumslig representation av ett historiskt självmedvetande.

Tekniska museer har ofta sökt modifiera den institutionella balansen genom att efterlikna Science Centers och belysa teknikens framsteg i en formmässigt inbjudande och engagerande förpackning. Besökarna blir positivt stämnda av att känna att innehållet angår dem.⁷ Intressanta exempel är de ombyggda tekniska museerna i Berlin, Prag och Wien.⁸

Historiska och kulturhistoriska museer har traditionellt strävat efter att återskapa det förflutna på ett sätt som kan ge dem en minnesbärande identitet. En identitet som i bästa fall syftar till att på ett demokratiskt sätt nå ut till hela publiken genom att låta besökarna dela ansvaret för det som visas. Museet blir en mötesplats med det förflutna och samtiden.

Från samhällets sida finns en förväntan om att museernas verksamhet går ut på att göra skilda uppfattningar av t.ex. historia och erfarenheter från det förflutna tillgängliga utan att föreskriva vilket alternativ som är det rätta. För att tillgodose sådana förväntningar och

krav från samhället satsar även historiska museer på upplevelser och interaktivitet. Även om utställningsverksamheten fortfarande bygger på att exponera materiella föremål och området för insamling vidgats till att omfatta samtiden, investerar nu många historiska museer allt mindre i samlingsverksamhet och alltmer i den tolkande presentationen.⁹ Vilken upplevelse hoppas man då uppnå? Det finns inget entydigt svar på den frågan. Föremål anses i allmänhet inte på samma sätt som språket kunna fixeras i ett grammatiskt eller semiotiskt system¹⁰ utan behöver kunskapsstöd från omgivande fakta när en viss betydelse skall framhävas. Föremålets tidigare existens i en materiell verklighet tillsammans med en tidigare meningsfull kontext måste återges. Historisk självreflektion är beroende av den dolda oreflekterade materialiteten i museets föremål. Bestämmande för vilka kombinationer av föremål som skall ingå i ett berättande perspektiv är en komplex bedömning som ofta utsätts för vetenskaplig kritik. Utställningsprojektet *Den svenska historien* är ett utmärkt exempel på detta. Dock har åtskilliga andra historiska eller arkeologiska utställningar kritiserats för att vara kontextlösa när utställarna valt att låta artefakterna dominera, t.ex. i *Guldet från Stäppen*, *Skyterna*, *Guldrummet* och den nya *Vikingautställningen* i Historiska museet, Stockholm. En allt vanligare utväg för att lösa denna konflikt har blivit att koncentrera utställningsgestaltningen på en upplevelse vars autenticitet inte bygger på de förevisade föremålen. Detta är paradoxalt eftersom föremålets status som del av en museisamling alltid är beroende av presentationen. Teatralisk iscensättning av 'återskapade' ögonblick av historia blir allt vanligare. Installationer används i samma syfte. Den nya basutställningen i Stockholms Ar-

mémuseum visar upp teatraliska iscensättningar som på ett uppseendeväckande sätt dominerar över de få autentiska föremålen. Denna mediefiering, visserligen gjord utifrån vissa pedagogiskt vägledande idéer, ersätter de traditionella prioriteringarna av fysiskt bevarande. Tillverkade repliker fyller en funktion där de inte skall betraktas för sin egen skull. Deras värde blir på samma sätt som i Science Centers tillfälligt och historielöst, men framförallt baserat på den status de kan tänkas ha inom ett kontextlöst värdesystem. En utställning, som på detta sätt görs med avsikten att formge en ny ordning för historiska minnen, föreslår samtidigt ett nytt kriterium för insamling eller rekonstruktion av historien. I själva verket dekonstrueras museets traditionella identitet och historiska ordning. Museets möjlighet att visa objektiva korrektiv till traditionell historieskrivning urholkas inifrån.

Innehållsmässigt har, som framgått, många faktorer påverkat tillfälliga utställningar efter andra världskriget – foto-, film- eller performancekonstens utvecklingstrender, nya teknologier, virtual reality, feministiska rörelser, postmodernism, globalisering etc. Allt detta har i viss mån påverkat museernas utställningsverksamhet både till form och innehåll.

Det som enligt min mening influerat utställningsproducenter att överge den s.k. objektiva vetenskapsmodellens krav på autenticitet och fullständighet kan dock framförallt härledas från tre i huvudsak *formmässigt* experimentella utmaningar under 1900-talet:

1) *Ny teknologi* ofta inspirerad av att den använts i utställningar utanför museerna: Science Centers, mässor, världsutställningar etc.

2) *Problematisering* av kulturhistoriska utställningar, s.k. idéutställningar.

3) Utställningar av *avantgarde-* och *installationskonst*.

DEN NYA TEKNOLOGIN

Nya material och teknologier vidgar blicken. Den återupptäckta modetermen är ”virtuell verklighet” eller med andra ord *en artificiellt framställd fenomenologisk upplevelse*. Virtuell verklighet är både verklig och virtuell. Det är en närvarande uppenbarelse som är objektivt frånvarande. Genom att varken vara illusion eller hallucination, framkallar *virtuell verklighet* en medveten upplevelse i en verklig aktivitet. Denna aktivitet befinner sig dock i centrum av en simulerad och hyperreell miljö.¹¹

Framtidsforskare beskriver ofta den nya teknikens fantastiska möjligheter. Den påstås innebära stugsittarens renässans med hemmet som upplevelsecentral, där man kan möta Michelangelo genom att promenera genom ett Cyberspace museum.¹² Men färden in i framtiden låter nog vänta på sig. Människors inboende känsla för verklighet kontra artificiella strukturer kan säkert fördröja att den tredimensionella hologramtekniken ersätter objektens fysiska närvaro.

Konstarter anses kunna skapa virtuella världar.¹³ Fiktiva situationer och miljöer i romaner eller filmer kan förefalla oss mer verkliga än tillvaron runt oss. Det är därför knappast förvånande när museiutställningar nu påverkas av de ”virtuella världar” som skapar succéer utanför de traditionella museerna i *Jurassic Park Museum* och *Disneyworld*. Genom att försöka omdirigera intresset från föremål använda som kunskapskälla, till föremål som skapar upplevelse försöker museerna kombinera två samtida kulturella trender. Värdesätter man känslomässig mening högre än kognitiv mening kan upplevelsen anses liktydig med empati. Sökandet efter kunskap får kanske stryka på foten. Dagens publik skiljer inte längre så skarpt mellan vad som är *känt* och

10 vad som *känns*, utan avfärdar snarare en konstruktion som kunskapsmässigt obegriplig om den inte går att omfatta med inlevelse. Avpersonifiering och avstånd som tidigare kännetecknade objektivitet och garanterade ett kunskapsvärde, uppfattar museibesökarna idag både som oönskade och alltför traditionella. Dessutom antas numera all teoretisk kunskap i sig vara värdeladdad och subjektiv vilket gör all kunskap bunden till emotionella överväganden.

Arketyper för den medialt konstruerade världen idag är *Walt Disney World* som med sina många utposter och efterföljare, *Fantasy-science*, *Cyberpunk* och *New Wave Science Fiction*, infiltrerat samhällsmiljön på ett sätt som museerna knappast kan negligera. Genom att kombinera teknisk kunskap med stora ekonomiska resurser har Disneyföretagen invaderat historien med en ny känsla av verklighet. Genom tematisering och scenografisk stilisering av personer, platser och föremål har Disney skapat ett klonat arkiv av kollektivt minne och tro, symboler och arketyper. Fros-seriet i realistiska detaljer är så intensivt att *absolut överklighet erbjuds som verklig närvaro*. *Hyperreality* och *simulacra* framkallar en insmickrande, överklig, känsla av nostalgi efter något som aldrig funnits. Den ger genom simulerad aktivitet en adrenalinchock inspirerad av en så fulländad fiktion att den är verkligare än livet. Den största nackdelen med denna form för upplevelsekonsumtion är att besökarnas förvandling från passiva till interaktiva statister av dem själva upplevs som behaglig och stimulerande, trots att de förs bort från verkligheten och hamnar utanför scenen – de blir *obscena* som Baudrillard uttrycker det.¹⁴ Det är inte möjligt att aktiveras och reflektera över en verklighet som aldrig har existerat. Temaparksverkligheten är nu inte den-

samma som verkligheten i forskarlaboratoriet. Den är oftast en mytisk konstruktion av avbilder och kitsch som varken kan eller bryr sig om att analysera vad som är korrekt eller har en historisk förankring. Världen som Disney presenterar överträffar vad det mest ambitiösa museum återskapar genom att erbjuda en atmosfär som totalt omsluter besökarna och lyfter ut dem ur deras ordinarie tid och rum in i en virtuell frizon, där livets vedermodor finns kvar men inte är betungande.

Inom kulturkritiken har *spektakelkulturen* alltsedan Adorno i ekonomisk mening uppfattats som ett slags värde som adderas till människors basbehov för överlevnad samtidigt som individen blir allt djupare alienerad från såväl andras som den egna verkligheten.

Temaparker är kommersiella företag primärt avsedda att vara vinstgivande. Spektaklets uppgift är att uppmuntra till konsumtion. I museerna närs en förhoppning om att tekniken skulle kunna bli en ersättning för det förlorade förnuftsideal som tidigare övervinttrat i vetenskapliga utställningar. Men om målet för de tongivande museerna fortfarande är att låta kulturen fungera som en väg tillbaka till verkligheten och den förlorade gemenskapen med andra människor, måste man tillåta förnyelsen att komma från konsten och inte från tekniken. Det innebär att ersätta spektakelkulturen med en spektakulär kritik av spektaklet.¹⁵

PROBLEMATISERING AV KULTUR-HISTORISKA UTSTÄLLNINGAR

Ett museum kan beskrivas som den nyckelinstitution som härskar över föremålsvärlden. Det moderna museets ambition idag att även samla in obetydliga, triviala vardagsföremål, som annars skulle gå under i verkligheten ut-

anför museet, är viktig för museernas relation till omvärlden. I motsats till de fantasivärldar som masskulturindustrin så framgångsrikt erbjuder i vår tid kan museerna låta besökarna reflektera över det triviala, normala och banala som kanske trots allt står närmare deras egen vardag. I vår tids kultur är det endast museerna som kan tillmötesgå en önskan att möta det ordinära. I de kulturhistoriska museernas samlingar ackumuleras dessutom föremål som kan verifiera *minnen* av historien eller hjälpa till att rekonstruera historien.¹⁶ Samtidigt är ett museum en plats för det offentliga samtalet. Centralt för hur ett föremål återsocialiseras, dvs. återfår en mening efter den förlust som det utsatts för när det förflyttats från sin ursprungliga miljö, är hur det behandlas och presenteras i museet.¹⁷ Grundläggande för museets etiska och politiska legitimitet som institution är dess offentligt tillgängliga utställning, som kan utgöra referensram för en universell diskurs.

Den goda, vetenskapligt ordnade utställningen utgår från det historiska faktum som skiljer museer från andra utbildningsinstitutioner – nämligen den centrala plats som tillmäts föremålen som *källor* till kunskap. Vanligen är utställningens kärna de autentiska föremålen som inte kan kopieras eftersom de då förlorar sin *aura* av tid. Besökaren känner att han lämnar nutiden och genom föremålens tidigare existens i en annan tid och miljö får 'kontakt' med historien.

Samtidigt förlänas föremålen sin *aura* genom museets verifikation av dem som varande äkta. Besökaren accepterar att föremålen är äkta därför att museet gjort urvalet och står för äktheten. För museet och dess tjänstemän är konflikten att de hämtar sin legitimitet ur vetenskapen, dvs. den vetenskapliga bearbetningen av föremålen som historiska källor.

Risken är att utställningen reduceras till att förmedla eller spegla den kunskap som utställarna själva fått genom den vetenskapliga bearbetningen. Detta kan förefalla självklart och logiskt, men förvandlar samtidigt föremålen till illustrationer av museimännens vetande. Besökaren är inte alltid intresserad av föremålens eventuella vetenskapligt tolkade innebörd utan kanske snarare föremålens *aura* av tid. Men det är samtidigt mycket svårt att värja sig mot att en artefakt som placeras i en utställning utsätts för en konstruktion genom att den medföljande kontexten byggs upp av en lång kedja av tolkningsförsök från arkeologer/etnologer/konservatorer/curatorer/utställningsproducenter eller scenografer. Detta innebär att det konkreta objektet får två dimensioner, en materiell som refererar till en ursprungskontext och en kognitiv, vetenskaplig, som representerar producentens synpunkter och förmedlas till besökaren via utställningskontexten. Kommunikationen iscensätts genom att producenten tar hjälp av en viss form som tillsammans med föremålen framkallar ett möte ansikte mot ansikte med besökaren.

Uppenbarligen är det detta man tagit fasta på i en rad omgestaltade permanenta museiutställningar i Paris, där föremålen exponeras i det närmaste helt befriade från den omdiskuterade kontexten i en klart uttalad estetiserande form.¹⁸

Med utställningsspråkets hjälp äger föremålens återsocialisering rum.¹⁹ Detta utställningsspråk som med inramningar, podier, montrar och belysning har funktionen att lyfta fram föremålens autenticitet, identitet och status, möjliggör ett personligt möte med föremålen. Genom denna "gestaltade" atmosfär skapas förutsättningar för en individuellt och subjektivt färgad reflexion inför föremål-

12 ens fysiskt konkreta minnesbärande magi.

En bekant och stor strid ägde rum i Paris när det nya Musée d'Orsay skulle fyllas med den enorma impressionistsamlingen. Problematiserad vetenskap eller upplevelse var den stora frågan som efter en bitter strid mellan curatorer och kulturpolitiker slutade i en kompromiss, men där man som besökare, tack vare den skickliga arkitekten Gae Aulenti, ändå får mer av upplevelse än av påtvingad vetenskap och kontext! Ett världsberömt museum som Galerie d'Orsay utövar naturligtvis inflytande även på andra än konstmuseer. Trenden bort från vetenskaplighet och mot upplevelse med brukaren i centrum sipp-
rar så småningom ned även till avlägset belägna kulturhistoriska museer, däribland i Danmark och Sverige.

I Nationalmuseet, Köpenhamn, visades 1993 en utställning där curatorerna genom en medveten problematisering av museiinstitutionen försökte frigöra sig från traditionens formtyranni. Utställningen *Museum Europa* granskade noggrant de skilda uppfattningar av vetenskaplig insikt och ordning som har dominerat det europeiska museet sedan 1500-talet. Den inleddes med senrenässansens konstkammare och slutade med en kritisk spegling av det nationalromantiska museet. Utställningen visade hur museernas urvals- och ordningsprinciper hade ändrat sig genom tiderna beroende på skilda perioders epistem, och vände sig mot tidigare framställningar av museiinstitutionernas historia som en lugn kontinuerlig utveckling mot en stadigt större vetenskaplig insikt och ordning. *Museum Europa* försökte visa, att urvalsprinciperna inte var neutrala eller givna, utan ett uttryck för en viss epoks världsuppfattning. Foucaults tankar om skilda 'epistem' (system enligt vilka människor ordnar sin

värld) låg till grund för utställningen.

Fyra synsätt på världen ledde till de skilda urvalsprinciper som kännetecknade museihistoriens epoker: *den nyfikna blicken* (1500–1650), *den speglande och klassificerande blicken* (1650–1800), *panoramablicken* (1800–1900) och till sist systemens sammanbrott i *den surrealistiska blicken* (1919–1937). I renässansens samlingar var avsikten att skapa ett mikrokosmos som visade världsordningen. I *Museum Europa* visades bland annat Gustav II Adolfs konstsåp, ett portabelt museum i miniatyr, en värdig föregångare till Duchamps *Boîte-en-valise*, en naturteater byggd av den danske vetenskapsmannen Ole Worms (1588–1612) samling och en rekonstruktion av kejsar Rudolf II av Habsburgs (1576–1612) världsteater, samtliga historiska exempel på *den nyfikna blicken*. Under denna epok vaknar även intresset för människan som fenomen. I utställningen representerades detta av en installation av konstnären Michael Kjell. En konstnärlig kommentar till det europeiska museiväsendets historia. Installationens ena halva var utformad som en anatomisk teater, den andra som en minnesteater. *Den speglande blicken* representerade perioden från början av 1600-talet fram till 1800-talet. Den framväxande vetenskapens konkurrerande taxonomier, naturaliesamlingarnas tid, i utställningen exemplifierat bl.a. av Linnés naturaliekabinett. *Den panoramiska blicken* sammanfaller med nationalromantikens historiesvärmeri. Det är den tid då alla specialmuseer byggs upp som tar fasta på det nationella och historiska. Utvecklingstanken som den framstod i 1800-talets etnografiska samlingar med vaxfigurer i exotiska dräkter fanns med i dioramaform. I *den surrealistiska blicken* slutar allt i kaos och hemlöshet. På utställningen visas detta genom

montrar nedlagda i golvet i provocerande sammanställningar av föremål.²⁰

Ytligt sett föreföll utställningen överlämna sig till besökarens fria rörelser mellan de olika 'blickarna'. Men det var en begränsad frihet eftersom den kronologiska ordningen var orubblig. *Museum Europa* var sina brister till trots en mycket genomarbetad och lyckad utställning både form- och innehållsmässigt. Den huvudansvariga curatören, Annesofie Becker, hade på ett fruktbart sätt samarbetat med konstnärer, arkitekter, etnografer och filosofer. Den konflikt mellan form och innehåll som trots detta drog ned slutintrycket fanns i utställningens egen kronologiska ordning. Utställningen om 'utställningsproblematiken' ansågs dock problematisk. Enligt den traditionella uppfattningen är det svårt att hävda utställningen som fenomen före 1800-talet. Enligt en vidare syn på utställningsbegreppet har samlingar ställts ut redan från antiken och renässansen.²¹

UTSTÄLLNINGAR AV AVANTGARDE- OCH INSTALLATIONSKONST

Konstmuseerna har på ett uppseendeväckande sätt lyckats tillfredsställa publikens behov av kulturell konsumtion och legitimerat konstens samhällsfunktion, och som belöning fått allt fler och större institutioner för att härbergera samlingar och spektakulära utställningar. Man kan med viss fog hävda att konstmuseerna funnit sin nisch i underhållningsindustrin, och att de i allt större utsträckning hävdar vikten av en kontinuerlig förnyelse av sina presentationsstrategier. Resultatet kan i vissa fall bli att de sviker sin kulturarvsförvaltande funktion och förlorar i trovärdighet. Curatorer och utställningsdesigners blir viktigare än traditionella intendenten med fack-

kunskap. Men i hanteringen av utställningsproblematiken kanske det ändå finns något att lära även för kulturhistoriska museer.

Avantgardets utställningsfilosofi

Konstmuseerna har haft en delvis annan utveckling under 1900-talet än de kultur- och naturhistoriska museerna. 1800-talskravet på vetenskaplighet i utställningssammanhang övergavs åtminstone delvis i många mindre museer och konsthallar redan under början av seklet som ett resultat av allt häftigare attacker från avantgardets konstnärer och konstpedagoger, modernister som Kandinsky, van Doesburg m.fl., futurister som Marinetti et al. med kravet att bränna museerna, konkretister, dadaister och surrealisterna etc. I attacken deltog konstpedagoger som Josef Hofman i Wien med den berömda *Beethovenutställningen* 1902, Alfred Lichtwark i Hamburg och F.H. Ehmcke i Köln, vars *Sonderbundaustellung* 1912 följde ett överordnat koncept utan att snegla på någon förment objektivitet eller vetenskaplighet.

Det skulle föra för långt att här mer detaljerat skildra den spännande process som påbörjades i Wien 1902 och som 80–90 år senare lett till ett utställningskoncept som till stora delar frigjorts från 1800-talets stela bildningsvisioner och uppenbarligen idag är på god väg att sprida sig till allt fler museer åtminstone vad gäller tillfälliga utställningar. Några exempel får räcka.

Beethovenutställningen och dess efterföljare

Utställningen i Wien 1902 är ett utmärkt exempel på nytänkande i förhållande till den traditionella utställningsspråket. De tre viktigaste protagonisterna för denna legendariska utställning av Wienersecessionen, Josef Hoffman, Koloman Moser och Alfred Rol-

14 ler, var konstnärer och samtidigt lärare vid konstantverkskolan. För första gången i utställningsväsendets historia underordnades konstverken utställningens helhetsidé. Denna idé fann ett centralt uttryck i Beethoven. Måleri och skulptur skulle stå "im Dienst der Raumidee." Utställningspaviljongens skapare Joseph Maria Olbrich har fått en plats i arkitekturhistorien genom sin geniala kub med över- och sidoljus, den indragna trappuppgången med en högt belägen vestibul invid rena, slutna framväggar och en dominerande kupol mellan fyra uppdragna pyloner. Vitt och guld var de dominerande färgerna, därtill geometriska ornament och växtornament och en skulptural dekor. På arkitraven ovan ingången stod att läsa:

Die Zeit ist Kunst, die Kunst ihre Freiheit.

Det inre sammanhanget förkroppsligades i ett centralt kultobjekt, Max Klingsers Beethoven-skulptur. Detta konstverk var såväl innehållsmässigt som formellt ett idealt uttryck för samtidens symbolistiska minneskonst. Genom perfekt bearbetning och dyrbara material anspelade man på de grekiska templens skulpturala bildprogram som var Wienersecessionens överordnade ideal.²² Samtidigt säkrade man genom en Beethovenutställning spektakelkaraktären för den konstitresserade publiken, eftersom sekelskiftets kulturfilosofiska spekulationer förvandlat Beethoven till en kultfigur. I de övriga utställningsrummen fanns sedan dels Gustav Klimts Beethovenfris, dels målningar och skulpturer av F. König och J.M. Auchentaller med framställningar av Beethoven som konstens Genius.

Vid invigningen dirigerade Gustav Mahler personligen en egen tolkning av Beethovens nionde symfoni. Viktigast av allt i denna händingliknande installationsutställning var trots allt Josef Hoffmans arkitektoniska ge-

staltning av rummen som hela tiden var sammanlänkade med idén om ett *Gesamtkunstwerk*. Hoffmans experimentella behandling av material, teknik och belysning pekade framåt och har, anser jag, banat väg för alla de efterföljare som vi kan spåra genom 1900-talets utställningshistoria.

Utan att beskriva alla dessa måste dock några milstolpar på vägen nämnas.

Futuristernas berömda vandringsutställning 1912 till Paris (Galerie Bernheim-Jeune), London (The Sackville Gallery) och Berlin (Galerie Der Sturm) 1912, där Fillipo Tommaso Marinetti var utställningskommisarie, medan Russolo, Carrá, Boccioni och Severini uttryckte sin avsky för alla etablerade institutioner och traditioner genom sina verk. Hängningen av verken var dock förvånande konservativ och konventionell. Det nya, revolutionerande och överordnade i själva utställningskonceptet var att sätta *betraktaren mitt i bilden*, att göra betraktaren till deltagare i den konstnärliga akten. Vandringsutställningen var inte bara höjdpunkten för den futuristiska rörelsen utan innebar också ett viktigt steg mot förverkligandet av *utställningen som självständigt konstverk*.²³ Samma år organiserades den första Skupina-utställningen i Prags stadshus där installationer som innehöll målningar, grafisk konst, skulpturer, arkitekturmodeller, keramik, glas och möbler exponerades på ett elegant och nytt sätt av Pavel Jának.²⁴

Den första internationella Dada-mässan i Berlin 1920 med Grosz, Hausman och Heartfield som utställningsansvariga var naturligtvis ett generalangrepp på de traditionella 'borgerliga' utställningarna. Publikt var det dock knappast någon succé. Däremot blev det subversiva och uttalat ideologiska utställningskonceptet med satirer och grotesker och ett

flitigt användande av skyltdockor som retoriska instrument ett väsentligt bidrag till utställningskonstens emancipation och framför allt en förebild för 1950- och 60-talens popkonstutställningar och happenings.²⁵ Avantgardets starka fokus på kommunikation, pluralism och överskridandet av gränser går som en röd tråd genom dadaisternas och surrealisternas utställningar under 1920- och 30-talen.²⁶ El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten* i Hannover 1927 med sitt museala koncept blir ett tidsanpassat bidrag till konstnärlig iscensättning och i många avseenden ett slags föregångare till 90-talets installationskonst.²⁷

"Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art"?²⁸ Marcel Duchamp har självfallet betytt mycket för att bidra till utställningskonstens frigörelse från den tvångsmässiga bindningen till det unika konstverket. Med sina provocativa *readymades* gjorde han museet till ett laboratorium för en gränsöverskridande konst där konstnärens roll som medium definieras. Men framförallt i sin utställning "de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy" i Paris 1941 utvecklade han idén om det bärbara museet, *Boîte-en-Valise*, samtidigt som han ifrågasatte verkbegreppet och reagerade på såväl produktions- som receptionsförhållandena för den moderna konsten. Duchamp var även utställningsintendent (*générateur-arbitre*) för den berömda surrealistutställningen i Paris 1938 organiserad av André Breton och Paul Eluard. Bakgrund till surrealisternas utställning var det för Paris omvälvande utställningsåret 1937.

Paris 1937

1900-talets stora världsutställningar blev ofta en förmedlande länk mellan nöjesindustrin och museernas utställningar. Där blandades maskinteknologi, konst, vapen, mode, affä-

rer och nöje till en visuellt omskakande upplevelse. Världsutställningarnas funktion betecknades visserligen av kritiker som Walter Benjamin som kapitalismens 'folkfestivaler' där massunderhållning blev 'big business', men förebådade även efterkrigstidens spektakelsamhälle.²⁹

Den stora Parisutställningen 1937, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* fick över 31 miljoner besökare och var inte enbart en utställning för konkurrerande ideologier som i de sovjetiska, spanska och tyska paviljongerna, utan fick även stor betydelse för nya trender inom utställningskonsten. Det var nu som en ny syn på etnologiska och etnografiska utställningar medverkade till ett såväl form- som innehållsmässigt paradigmskifte genom Paul Rivets och Georges Henri Rivières gemensamma arbete, vilket fick långtgående konsekvenser även i vårt land. Redan 1930 hade Rivière publicerat ett litet polemiskt mästestycke med titeln *De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée des beaux-arts*.³⁰ Rivière stod föga överraskande på vetenskapens och curatorernas sida mot den allmänna publiksmaken som influerats av konstnärernas förtydning för den estetiska dimensionen i föremål från främmande kulturer. Med gemensamma ansträngningar lyckades Rivet och Rivière få ansvaret för det nya Musée de l'Homme flyttat från Konstdepartementet till Utbildningsdepartementet och Muséum National d'Histoire Naturelle. Denna intressanta rockad har nyligen upprepats men i motsatt riktning! Den 7 oktober 1996 beslöt en regeringskommission att flytta de etnologiska och etnografiska samlingarna från det naturhistoriska museets administrativa kontroll tillbaka till Kulturministeriet som nu ersatt det gamla Ministère des Beaux-Arts.³¹ Andra

16 aspekter av Parisutställningen 1937 i utställningshänseende var den massiva satsningen på konst i sista minuten. När Léon Blum, den socialistiska folkfrontens premiärminister, inspekterade förberedelserna inför den stora utställningssatsningen upptäckte han ett gapande hål i programmet. Inget utrymme hade reserverats för det som omvärlden uppfattade som Frankrikes i särklass suveräna område, det samlade kulturarvet inom konsten. Detta rättades snabbt till. I en nyuppförd byggnad för Japans utställningspaviljong, *Palais de Tokyo*, på högra Seinestranden nära Palais de Chaillot öppnades en retrospektiv utställning av fransk konst som spände över två årtusenden, totalt över 1300 arbeten.³² I *Petit Palais* erbjöd staden Paris samtidigt en stor utställning med samtidskonst av konstnärer verkssamma i staden som komplement. Ingen av de båda utställningarna *Chefs-d'oeuvre de l'Art Français* eller *Maîtres de l'Art Indépendant* kunde uppfattas annat än som en stor manifestation av den franska konstens dominans och kollektiva storhet och eftersom storheten bestod i uppmuntrandet av oberoende individualitet framstod den så mycket mer som ideologiskt effektiv. Även de artister som var som mest aktuella hade ärvt den nationella traditionens frihet – att inte färgas av nationell tradition!

Surrealistutställningen 1938

Dessa universella strävanden präglade i ännu högre grad den internationella surrealistutställningen som öppnade i Paris i det privata *Galerie Beaux-Arts* 1938, endast några veckor efter världsutställningens stängning. Det kanske vore fel att påstå att surrealisterna med denna installationsmättade utställning ville kommentera eller polemisera mot de två tidigare konstutställningarna. Däremot kan

man hävda att innehållet hade en medveten icke-francofil, internationell inriktning. Och här kan man, menar jag, paradoxalt nog hitta en spännande koppling mellan Rivets och Rivières nya etnologiska museum och dess budskap av liberal kulturrelativism, som var riktat till den franska arbetarklassen, och surrealisternas respektlösa installationer av altaren och ikoner riktade till den sofistikerade överklassen, eller kanske snarare den uttråkade och dekadenta bourgeoisin. I likhet med *Musée de l'Homme* eskalerade hierarkin i surrealistutställningen snabbt från dem som skötte världsliga sysslor, t.ex. de som monterade utställningen (Le Gentil), till dem (Breton och Eluard) som utom synhåll ingrep för att garantera en lycklig utgång, ett utfall som gav ännu större kunskap och ännu större individualitet.

Musée de l'Homme med sina namnkunniga tillskyndare blev mönsterbildande för en rad vetenskapligt ordnade samlingar av etnografika och etnologi fram till 1960-talet. De stora konstutställningarna blev modeller för såväl satsningar på retrospektiva nationella samlingsutställningar av konst i en rad länder efter andra världskriget som på mönstringar av samtidskonst. Den mest framåtblickande och viktigaste av de fyra var dock den installationscentrerade *Surrealistutställningen*.

Skillnaden mellan den och tidigare utställningar av surrealisterna var emfasen på miljön som även innehöll en samling av föremål, flera stora och fristående. Detta skapade en teatralisk upplevelse för åskådaren. Greppet hade använts tidigare som ovan antytts, men nu var utställningsformen mer utvecklad. Redan i entrén möttes besökaren av Dalis *Regniga taxi*. Beträktaren såg:

a car bedecked outside with ivy, the headlights full on,

glaring with brilliant uselessness into the light of day. In the back seat a scantily clad female figure with a few pet snails crawling over her. Beside her is a sewing machine, and on the floor a mass of Pampas grass and other vegetation.³³

Lobbyn ledde in till 'surrealistgatan'. En utställningsyta som effektivt blandade det offentliga med det privata rummet genom de vimsigt utplacerade gatuskyltarna och en parad av kvinnliga 'simulacra mannekänger'. Denna mannekänggata bestod av 16 mycket personligt komponerade skyltdockor av bl.a. Jean Arp, Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali, Marcel Duchamp, André Masson, Juan Miró och Sonia Mossé.³⁴ Besökaren leddes sedan vidare genom den labyrinthiska utställningen till en stor central hall utformad av Marcel Duchamp. Med hjälp av 1200 begagnade kolsäckar i taket ("still able to shed a little black powder on the visitors")³⁵ skapade denne en speciell atmosfär, där golvet var täckt av löv och mossor som vid en punkt ledde fram till en lila bassäng inramad av ormbunkar och vass. Nära den stod en gigantisk dubbelsäng över vilken Massons målning *Ofelias död* hängde. En medvetet svag belysning tvingade besökarna att vackla omkring med facklor och gav utställningen närmast formen av en *happening*. Skillnaden mellan en installation och en *happening* är som bekant att den senare endast kan äga rum en gång och till sin karaktär är spontan och oförberedd, där närheten till förgängelse är dess attraktion.

Exposition Internationale du Surréalisme innebar ett utvidgat konstbegrepp som kom att gälla helheten i utställningen samtidigt som den ställde nya krav på besökaren. En ny definition av utställningen som medium inte helt olik den s.k. virtual reality-utställningen. Omdefinierad blir även konstnärens del-

aktighet i detta medium och förhållandet mellan besökare och utställning får en ny dimension. Besökaren blir aktör i en rumsligt skapande process. Helt visst visade denna utställning fram emot utställningsmediets emancipation från den tjänande funktionen till att uppfattas som ett självständigt verk. Surrealisterna skapade en specifik, personligt och anarkistiskt blandad samling av föremål, de berörde åskådarens undermedvetna och utmanade vardagslivets banaliteter. Utan tvivel kan man hävda att de fyra nu nämnda utställningarna alla på sitt sätt bidraget till att förnya och skapa debatt kring utställningskonsten på ett sätt som – kriget till trots – påverkade utvecklingen efter 1945 och faktiskt – ända till idag.

Lucio Fontana

En utställning som säkert är mindre känd än surrealistutställningen är den lilla anspråkslösa, men nyskapande, utställningen av Lucio Fontana *Ambiente spaziale a luce nera*, rumslig miljö i svart ljus, i Galleria del Naviglio i Milano 1949. När besökaren trädde in i det lilla rummet fann han sig innesluten i en svart låda, så mörk att svärtan tycktes pressa sig på från alla sidor. Ovanför besökarens huvud flöt flera stora abstrakta former omkring. Skulpturerna var framställda av papier-maché målade i en fosforescerande färg i former som påminde om dinosaurieben och belysta av ultraviolett ljus. Fontana som bland annat är känd för sin negativa hållning till konstens politiska dimension var i likhet med futuristerna teknologioptimist med stark framtidsstro. Han ville se konstens framtid som en syntes mellan arkitektur, skulptur och måleri, förstått som han var i barockens *Gesamtkunstwerk*. Men det helt grundläggande för Fontana var hans rumsbegrepp: rum uppstår inte i

18 ett objekts massa utan genom den omgivande volymen. Det framgår av hans *Manifesto Blanco*, och även av hans rumsmanifest från 1947, där han uttryckligen skriver att konstnärerna förebådar vetenskapens upptäckter. I sina många *Concetto spaziale* försökte han gestalta tomheten som en rumslik faktor och redan till den sjätte triennalen i Milano 1936 gjorde han ett svart förrum som besökaren måste passera för att komma in i det egentliga utställningsrummet. Grundkonceptet i *Ambiente nero* bestod i att konsten endast kunde väckas till liv genom betraktaren. Fontanas avsikt var att betraktarens medvetande skulle utvecklas så att gränsen mellan tid och rum utplånades, eller gränsen mellan verklighet och realitet, om man så vill.³⁶ Självfallet har många andra samtida eller senare verkssamma konstnärer arbetat med det gränslösa och rummets problematik, exempelvis Jackson Pollock, Jean Tinguely och Yves Klein.³⁷ Jag hävdar dock att Fontanas medvetna försök till förändring av form och betydelse för själva utställningsrummet, där utställningen blir till konstverk, är det koncept som betytt mest för utställningen som medium och som alltjämt lever vidare i nya skepnader, men med samma grundidé.

Yves Klein

En annan konstnär som förtjänar att nämnas som föregångare i sammanhanget är Yves Klein. Hans intresse gällde det immateriella ögonblicket i konsten och den utställning där detta materialiserades fullt ut var *Le Vide* (eller *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*) där han presenterade ett tomt, vitt gallerirum i Galerie Iris Clerc i Paris 1958. Publikt blev utställningen en succé. Enbart öppningsdagen kom 3000 besökare. Kritikerna

var mest negativa. I efterhand är det naturligtvis lättare att uppfatta utställningen som ett brott mot det konventionella och en för-
aning om början till en ny period inom utställningsväsendet. Med sin immaterialitet erbjöd Klein ett nytt synsätt, där värdet inte utgick från objekten, utan målet var att nå ett utvidgat medvetande om verkligheten. Klein provocerade fram ett slags kvardröjande samtid. Kunskapen om det förflutna eller framtiden intresserade honom inte. Typiskt är kanske att ett stort antal konstnärer mot slutet av 1950-talet upphörde med att visa några objekt i sina utställningar och ägnade sig åt aktioner istället. Jean Tinguely var en av de konstnärer som utställningen gjort starkast intryck på. Han kom senare att själv bli ett lysande exempel på en konstnär som påverkade utställningsspråket under 1960-talet. *Le Vide* var i många avseenden upptakten till en rörelse som kom att revolutionera utställningsväsendet – installationskonsten.

Denna rörelse inom konsten har både vidareutvecklat installationens grundidé och fungerat som ett *interface* för den historiska relationen mellan avantgardekonsstens olika utställningsformer och museerna. *Installation* är en term som kom i bruk på 1970-talet för *en anhopning av föremål och en miljö som konstruerades i ett galleri speciellt för en särskild utställning*. Denna definition ligger också nära idén att konceptet är verkets viktigaste aspekt. När en konstnär använder en konceptuell form, innebär det att alla planer och avgöranden har gjorts i förväg, och att utförandet är något sekundärt.³⁸

Gradvis har installationskonsten assimilerats av såväl konstmuseer som traditionella museer av alla slag. Gränserna suddas ut när föremålen inte längre behöver vara äkta. Det viktiga blir att finna balansen mellan en ut-

ställnings formala uttryck och dess innehållsliga budskap. Här har installationskonsten ovedersägligt lämnat viktiga bidrag. Termen *installation* används idag allt oftare utbytbart med utställning. Till detta kan väl läggas att installationskonst kan vara abstrakt eller avbildande, kontrollerad eller spontan. Föremål kan inkluderas eller saknas. En installation har vidare den likheten med en utställning att den sätts samman för att sedan tas isär. Det finns alltid ett ömsesidigt förhållande av något slag mellan betraktare och konstverk, konstverket och rummet, rummet och betraktaren. Betraktaren kan själv fylla i det som saknas. Detta upplevs som en ansvarsfull men behagligt positiv frihet. Denna frihet kontrasterar skarpt mot det traditionella utställningsspråkets färdigformulerade påståenden. För att uttrycka det enkelt: essensen i installationskonsten är *åskådarens deltagande*. Ett annat viktigt konstaterande är att konstverket/installationen utförs på platsen och sällan kan flyttas. Detta skapar ett närmare förhållande mellan artist/curator och publik. Från museets sida är detta en viktig aspekt, en unik upplevelse – som inte kan ersättas med bilder. Utan tvivel har detta kommit att locka utställningsbyggare även i andra museer än konstmuseer att börja experimentera på liknande sätt. Om upplevelse är målet med en utställning, är det föga märkligt att låta sig inspireras av en strömning som rönt sådan succé inom konstvärlden.

Dessa nya utställningstrender, utställningen som konstverk med besökaren i centrum och avståndstagandet från den vetenskapsbaserade pedagogiken leder entydigt till att det traditionella utställningsspråket utvecklas och omformas. Även mer prestigetyngda konst-, kultur- och naturhistoriska museers form-språk påverkas i sin förmedling av kunskap eller upplevelser i såväl permanenta som till-

fälliga utställningar både i Europa och USA, en påverkan som framträder i alla de tre museologiska utställningsmodellerna. I slutet av 1960-talet började ett antal konstnärscuratorer och utställare undersöka det som Marcel Broodthaers kallade 'museets fiktion' och som senare utvecklades av både Broodthaers och andra konstnärer/curatorer och utställningsproducenter.³⁹ Utställningsidén i Centre Pompidou hade redan från starten i början av 1970-talet tydligt påverkats av konstnärernas reflexioner över museets roll. Från denna tid kan man se hur de båda trenderna mot upplevelse och aktivering av besökaren samt bort från vetenskaplighet alltmer löper samman och kanoniserar av allt större institutioner.⁴⁰ På senare tid har museets status som en plats med en permanent samling utmanats såväl av storskaliga vandringsutställningar organiserade av internationellt arbetande curatorer, som omfattande installationer av individuella konstnärer. Varje sådan utställning eller installation görs med avsikt att skapa en ny ordning för historiska minnen, eller föreslå ett nytt kriterium för samlande genom att rekonstruera historien. Dessa vandringsutställningar och installationer kan betraktas som tillfälliga museer som öppet visar sina tidsbegränsningar.

SLUTSATS

Upplevelseindustrin bygger i mångt och mycket på den moderna människans behov av flykt från verkligheten vare sig det gäller fiktion eller den populära postmoderna varianten av turism – äventyrsresor. Museernas utställningar kan aldrig konkurrera med häftiga upplevelser. Museerna har däremot trumf på hand när det gäller autentiska föremål i sina utställningar. Det kan därför vara vansk-

20 ligt att lämna den konventionella institutionaliserade utställningsformen och ersätta vetenskapligt kontextualiserade autentiska föremål med naket exponerade objekt. Det blir en stum tingslighet som projiceras ut i rummet mot besökaren och blir till en svårtolkad *objektalitet* som överlämnas till en – i vissa fall – lätt förvirrad åskådare. All utställningsverksamhet som gör anspråk på att förmedla ett kunskapsinnehåll av intresse för kollektivet måste troligen ha en verbal dimension. Saknas språket uteblir kommunikationen. All produktion av kunskap måste i likhet med produktionen av tro byggas upp med hjälp av en kommunikationsmatris. Den estetiska utställningen, enbart baserad på föremål reduceras till en upplevelse, som bara för den invigde kan ha en berättande kvalitet.

Kompensation – föreställning

I en alltmer digitaliserad tillvaro, där flödet av kommunikation är elektroniskt konstruerat, är det knappast förvånande att människor känner sig förvirrade, osäkra och otrygga. Den tyske filosofen Joachim Ritter lanserade redan 1947, i skrift dock först 1974, den s.k. 'kompensationsteorin' enligt vilken den moderna människan närmast instinktivt söker sig bakåt bort från nuet – från konsumtionssamhällets besvärliga verklighet, till historien och tryggheten i det förflutna och gärna till den materialiserade historien som finns i museernas autentiska föremål.⁴¹ Eftersom allt blir till artefakter i den tekniska tidsålderns rationaliserade samhälle uppstår behovet att hålla fast den historiska härkomsttraditionen. Utställare och besökare kan i framtidens museer samverka för att museernas huvudfunktion blir en plats för självbetraktelse. En reaktion på ideologiernas död i det postindustriella samhället. Upplevelse och vetenskap

kommer i framtiden att ersätta ideologisk retorik. Det är därför viktigt att utställningsspråkets grammatik förmedlas på ett för besökaren korrekt sätt utan att denne för den skull behöver drabbas av ontologisk abstinens. Den kontextuella barlasten av onödigt utförliga texter och adderade tillbehör får inte i alltför hög grad tynga ned och skymma, ja rent av hindra, kontakten med de centrala originalföremålen som förmedlar en doft eller ett sus av det berömda vingslaget. Samtidigt kan den nya informationstekniken på ett effektivt sätt användas för att ersätta bristen på berättande utställningstext eller typologiska serier av föremål som kan förvaras i arkivsamlingar. Det perceptuella avståndet mellan besökare och utställda objekt engagerar och utmanar betraktaren eftersom det utställda föremålet har spår av tidigare kontexter. Detta historiska skifte i emfas från förvaring till utställande har redan resulterat i en dynamik som delvis förklarar museernas nuvarande utställningstrender. Ett besök i en museiutställning blir därmed en flykt *till* verkligheten! Tjusningen i museernas utställningar ligger fortfarande i möjligheten till kommunikation med det förflutna. Det som man vet eller tror sig veta har hänt eller existerat. Det är uppenbart att människor har behov av båda dessa möjligheter.

Avgörande för framgången med *utställningar som konstverk* blir att konstnärer helt eller delvis fungerade som curatorer, scenografer, kritiker och entreprenörer i de många utställningsevenemang som samlade modernismens dominerande personligheter. Konstnärer reflekterar över utställningskonventioner på ett nytt och kreativt sätt som gör museet till en plats för ett permanent, socialt accepterat, umgänge med tingen. Detta har till sist, under 1900-talets två sista decennier, banat väg för

en uppluckring av utställningsspråket även i kultur- och naturhistoriska museer. Man måste se utställningsrummet som en installation och tänka som en konstnär.

*En föremålsrelativiserad modell
för den brukarrelaterade utställningen*

Det finns en ofta påtalad svaghet i den tredje, inklusiva, museologiska utställningsmodellen. Besökaren/brukaren får inte möjlighet att ta del av samma kunskap som utställaren. Som den amerikanske filosofen Nelson Goodman påpekat lägger utställningsproducenten ned avsevärd tid och arbete på att studera föremålsens kontext innan han bestämmer sig för vilka föremål som skall ingå i en utställning. Hur skall man begära av besökaren att denne skall kunna kommunicera med föremålen och finna en mening i utställningen utan tillgång till denna nödvändiga förförståelse? Genom en teoretiskt utvidgad kommunikationsmodell, som jag kallar en museologisk *föremålsrelativiserad modell* tror jag att en förbättrad kommunikation kan uppnås. Det tycks mig som om åtskilliga diskurser om det historiska minnet och dess representation mycket ofta bortser från det komplementära samband som existerar mellan verkligheten och museerna. Museet är inte sekundärt till verklig historia, och det är inte enbart en spegling och dokumentation av det som verkligen händer utanför dess väggar enligt den historiska utvecklingens autonoma lagar. Motsatsen är sann, "verkligheten" är sekundär i förhållande till museet – det verkliga kan endast definieras i jämförelse med museets samlingar. Detta innebär att om vi förändrar museets samlingar så förändrar vi vår uppfattning av verkligheten själv, eftersom verkligheten i detta sammanhang kan definieras som summan av allt som ännu inte har samlats in. Därför kan his-

torien inte uppfattas som en fullständigt autonom process som äger rum utanför museets väggar. Vår bild av verkligheten är beroende av vår kunskap om museet. Vi kan använda museet för att bättre se verkligheten utan museets väggar. Det anser jag i själva verket vara museets primära funktion! Ett exempel som tydligt visar att relationen mellan verkligheten och museet är ömsesidig kan vi se i konstmuseet. Konstnärer vet att de i första hand arbetar för museernas samlingar och det påverkar i hög grad deras skapande hur mycket de än protesterar mot museernas konsekrationsmakt.

En av modernismens centrala tankegångar var tilltron till människans egna möjligheter att med hjälp av konsten nå insikter, som kan förklara tillvarons mysterier och stilla vardagens ångest. Grovt förenklat uppfattades museet som en modell för politisk offentlighet. Museets uppgift var att institutionalisera en minnesfunktion för människans reception av det historiska minnet. Problemet är trots allt, att museibegreppet inte låter sig utvidgas hur långt som helst. I modernismens modell fanns inte utrymme för frågan om vilken institution vi som kulturproducenter skapar när museet inte längre är en plats för det historiska minnet. Till vilken modell hör museet när det blir en plats för spektakelproduktion? Vilka blir då konsekvenserna? En är uppenbar: museets förmåga att samla in historia och konstruera minne kan inte längre stå i centrum för verksamheten. Varför inte? Helt enkelt därför att kulturindustriproduktion per definition innebär förstörelse av minnet. I det ögonblick som museet allierar sig med spektakelkulturen blir museet en plats för förintelse av den historiska erfarenheten. Det betyder att minnets struktur förändras och tar plats och struktur i underhållningsindustrin.

22 Museet som plats för den historiska konstruktionen av minne har upphävt av det nya konceptet underhållning och spektakelproduktion. Den absoluta upplösningen av det substantiella minnesbegreppet, det absoluta eliminerandet av subjektet och förstörelsen av identiteten är det digitala museet.

Jag tror det är viktigt att museerna återerövrar de sociala rum där mötet med det förflutnas samlade kunskap kan äga rum. För – som Maurice Halbwachs så vist har utrett – kan vårt kollektiva minne endast samlas in, konstrueras och visas i en social kontext. Enkelt uttryckt: för att minnas har man behov av andra.⁴² Även Hannah Arendt hävdade, i *La Condition humaine*, att den gemensamma världen försvinner när den blott ses ur en aspekt; den existerar endast i en mångfald perspektiv. Museerna är platser för ett levande minne som med en förlösande kraft auktoriserar närmandet till historien och stimulerar till reflexion över samtid och framtid. Museet är också ett fantastiskt, poetiskt laboratorium för alla former av mänsklig aktivitet. En *atelier de l'esprit humaine* som redan abbé Gregoire formulerade det för att rädda museerna från den franska revolutionens vandalism. Museerna kan lyfta in oss i en gemensam sfär och erbjuder ännu ett slags trygghet och ett försiktigt löfte om förnyelse som vi gärna önskar oss i en hoppfull förtröstan på estetisk upplevelse av komplexitet och mångfald, moralisk bredd och kognitiv betydelse.

Enligt min mening lever vi i en tid av ständig musealisering av alla sociala strukturer. Jag ser museet som en plats för installation av minnet om dess delar tillåts förbindas med varandra. En öppen ram, en ingång, ett rum som lever av förväntningar och förändringar som blir till en scen och bildar ett kretslopp där vi kan reflektera över tillvarons mysterier och vår egen historia.

NOTER

1. Se t.ex. den roande artikeln 'Supermarket science. Consumers and 'the public' understanding of science', av Sharon MacDonald, i: Sharon-MacDonald, ed., *Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London & New York 1998. 118–138. För en analys av ett svenskt museisammanhang, se Anders Häggströms utmärkta avhandling *Levda rum och beskrivna platser*, Umeå 2000, särskilt 106–136; 169–177, som avslöjande illustrerar övergången från museal vetenskaplighet till iscensättningar av spektakel för Jämtlands läns museum.
2. Så har t.ex. den välkända tyska utställningscuratorn Marie-Louise von Plessen, sedan många år signerat sina utställningar, som hon kallar *das Autorenmuseum*. Med begreppet betonar hon utställningsskaparens avgörande inflytande på såväl form som innehåll. Någon s.k. objektivitet bekymrar inte von Plessen. Se t.ex. 'Duell der Sinne und der Dinge. Das Autorenmuseum.' *Das historische Museum*, Gottfried Korff (ed.) Frankfurt am Main 1990. Jfr 'Om utställningsord', i *Nordisk Museologi 1997/1*, och Heinrich-Pollak, *From curator to exhibition 'auteur'*, i Greenberg et al., *Thinking about exhibitions* (1996).
3. Delvis formulerade av Camilla Mordhorst & Kitte Wagner Nielsen, som lägger till ytterligare en konvention, *antropocentrismen*, i den utmärkta lilla skriften *Formens Semantik*, Odense 2000. Förebådd av uppsatsen med samma titel i *Nordisk Museologi 1997/1*. Jfr Hilde Gaards analys *Utställningen som dokumentationsform* i *Nordisk Museologi 1991/1*.
4. I många texter av modernismens avantgarde finns en djupt rotad misstro mot museernas historiebevarande funktion, som ansågs hindra oss att leva i nutiden, se t.ex. Kasimir Malevich, 'On the museum' i *Essays on Art*, New York 1971, vol.1. Valérys ovan nämnda tankegångar

- upprepas bl.a. av André Malraux och den amerikanske minimalisten Robert Smithson. Den senare anklagar museerna för att mörda och begrava konst som tas från sin naturliga miljö, den neutraliseras och lobotomiserar, *The Writing of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, New York 1979, 132.
5. I boken *Utställningsform. I kroppen på en utställare. 1967–1993* (Carlssons 1994) utvecklar Eva Persson sin utställningssyn och berättar som sina utställningar. Jfr hennes uppsatser 'Producenten, konstnären och formgivaren' (Nordisk Museologi 1995/1) och 'Hellre en nybadad syndare...' (Nordisk Museologi 1996/1).
 6. Philip Kotler, 'Mapping the Future marketplace', *Rethinking the future*, R. Gibson (ed.) London 1996, 197–209.
 7. För relationen Science centers och museer, se Jim Bennet, 'Beyond understanding. Curatorship and access in Science Museums'. *Museums of Modern Science*, Svante Lindqvist (ed.) Stockholm 2000, 55–60, och Tim Caulton, *Hands-on Exhibitions. Managing Interactive Museums and Science Centers* Routledge 1998.
 8. Ett umärkt exempel på en sådan tolkande presentation är den Bismarck-utställning som Marie-Louise von Plessen presenterade tillsammans med utställningsarkitekten Boris Podreca i Berlin 1990. Den finns föredömligt presenterad i utställningskatalogen *Bismarck – Preussen, Deutschland und Europa. Ausstellungsdokumentation*. Berlin. Deutsches Historisches Museum, 1990.
 9. Se Katja Lindqvists artikel 'Iscensättnings verklighet', i *Nordisk Museologi* 1997:1.
 10. Se t.ex. ett försök som gjorts av Eilean Hooper-Greenhill, 'Communication and Communities. Changing paradigms in museum pedagogy', *Museums of Modern Science*, S. Lindqvist (ed.) Stockholm 2000, 179–188. Se hellre A. & M. Mattelart's *Theories of Communication*, London 1998, eller Katherine Hayles, *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*, Chicago 1999.
 11. Centrala texter om nya perceptionsmöjligheter i en ny teknisk tidsålder är bl.a. James Ballards båda böcker *The drowned World* och *The crystal world* från 1962 och 1966; Greg Egan, *Quarantine*, 1992; William Gibson, *Neuromancer* 1984; William Gibson & Bruce Sterling, *The Difference Engine*, 1991. En oöverträffad klassiker är Stephen Kerns grundläggande *The Culture of Time and Space 1880–1918*, 1983.
 12. Se t.ex. R. Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines. When computers exceed human intelligence*. New York 1999.
 13. Susanne Langer, *Feeling and Form*. New York 1953.
 14. I artikeln 'Disneyworld Company', *Liberation*, 4. mars 1996.
 15. Ett uppmärksammat diskussionsinlägg om spektakelsamhället gjordes av situationistströrelsens galjonsfigur Guy Debord (1931–1994) redan i slutet av 60-talet, *La Société du spectacle*, Paris 1967. Samma år gav Raoul Vaneigem ut den mer grundläggande studien av spektakelsamhället, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard. Debord återkom i en senare uppföljare *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris 1988. Se även Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris 1970, och Paul Virilio, *Les Paysages d'événements*. En ypperlig feministisk kritik som utgår från Debord levererar Sadie Plant i studien, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, London 1992.
 16. I den magistrala franska minnesencyklopedin *Les Lieux de mémoire*, I–VII, Paris 1984–92, utgiven av minnesforskaren Pierre Nora, skiljer denne mellan historia och minne: minnet är livet – historia är rekonstruktion Minnet är känslolbundet, medan historien kräver analys och kritiskt tänkande. Jfr Tzvetan Todorovs tankeväckande essä *Les Abus de la mémoire*, Paris 1995, om

- historikerns dilemma när det gäller att välja ut de fakta som han anser vara mest signifikativa om än ej absolut sanna.
17. Jfr M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 16. uppl. Tübingen 1986, #23, 104–107, där Heidegger talar om museiföremål som "världslösa" eftersom de finns kvar, medan de världar de existerat i är försvunna.
 18. Jag tänker här på det nyinstallerade *Musée des arts et métiers*, med anor från franska revolutionen, det nya (1997) *Musée de la musique* i La Villette av arkitekten Franck Hammoutène och vissa delar det omgestaltade *Muséum National d'Histoire Naturelle*. Det är enligt min mening helt klart att denna trend utgått från *École du Louvre*, som alltså anger tonen bl.a. i nyinstallationen av antropologiska föremål i avdelningen *Les arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques*, som öppnade i april 2000 under namnet *Musée du quai Branly* av curatören Jacques Kéchache.
 19. Detta kritiserades på ett briljant sätt redan av Paul Valéry i essän *Le problème des musées* 1923, där han uppfattar museet som en egendomligt organiserad ordning där varje föremål genom sin blotta närvaro dödar alla andra runt omkring.
 20. För bilder och en fylligare presentation, se Mordhorst & Wagner Nielsen ovan not 3. Utställningen var ett huvudtema i Nordisk museologi 1993/2.
 21. Se L. Palmqvist, *Uställningsrum*. Stockholm, under utgivning
 22. För en mer omfattande analys av Beethovenfiguren och Klingers teorier, se Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion, Bedeutung*. Salzburg 1977, 17–25.
 23. Litteraturen om futuristerna är lika omfattande som förvirrande. Klargörande belägg i detta sammanhang utgör dock Franco Russoli, 'Ausbreitung und Kulturerbe der Futuristischen Kunst', *Wir setzen den Betrachter mitten in Bild*, Utställningskatalog Düsseldorf 1974. En lysande genomgång av 20-tals konceptet av utställningen som konstverk i centraleuropa finns i Krisztina Passuths värdefulla sammanfattning, *Les avant-gardes de l'Europe central 1907–1927*. Paris 1988.
 24. Se Pavel Janák: 1882–1956. *Arkitektur und Kunstgewerbe*. Utställningskatalog Technische Universität, Wien 1984. Den tjeckiska Skupinagruppen ställde ut sex gånger i Prag och även i München och Köln.
 25. T.ex. Allan Kaprov, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Whitman. Kaprov tyckte visserligen inte om begreppet 'happening' men erkänner inflytandet från Dada: A. Kaprow, *Assemblage, Environment and Happenings*, New York 1966, 159.
 26. För fler exempel och utförligare dokumentation, se t.ex. Bruce Altschuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York 1994; Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of Gallery Space*. Santa Monica 1986 (1976).
 27. För en utförlig diskussion om El Lissitzkys *Abstraktes Kabinett* se S. Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dörner*, New York 1958, 98–108. Jfr Camilla Gjendem, *Kunstmuseets utstillingspraxis. Om formidlingsdebatter og presentationsmåter*, i Nordisk Museologi 2000/2.
 28. Michel Sanouillet, *Marcel Duchamp: Duchamp du signe, écrits*, Paris 1975, 105. Jfr Ulf Lindes uppsats om Duchamp i *Spejare*, 1960.
 29. Se t.ex. *Das Passagen-Werk*, Rolf Tiedeman, ed. Frankfurt an Main 1982, 267 (G16 5–7).
 30. *Cahiers de Belgique* 2, (November 1930), 310–314.
 31. Namnet på museet ändrades samtidigt till *Musée des Civilisations et des Arts Premiers* och protester-na lät inte vänta på sig. En hastigt formerad motståndskommité formulerade en kritik som i mycket återspeglar det Rivière skrev om det estetiska utställningen redan 1930: *Samlingarna från den etnologiska avdelningen som innehåller över 300 000 föremål, skall nu överlämnas till kulturdepartementet och skiljs sålunda från den vetenskapliga*

- funktionen. Det nya museet reducerar artefakterna till enbart den estetiska dimensionen, och avlägsnar dem således från deras historiska och kulturella kontext. Ursprunget och människans biologiska skillnader kommer inte längre att framstå som en förklaringsram för utvecklingen av deras civilisationer, kulturer och konst.' Déclaration de la Comité de Défense du Musée de l'Homme, October 1996, <http://anthropologie.unige.ch/cdmh/>.
32. Som en direkt följd av världsutställningen flyttades samtidskonsten 1938 från *Musée des Artistes Vivants* dvs. Musée du Luxembourg till det nya Palais de Tokyo nu under namnet *Musée National d'Art Moderne* under ledning av den berömda konsthistorikern Jean Cassou, vilket också innebar ett nytt synsätt på museets roll som ett 'tempel' för s.k. modern konst från postimpressionisterna fram till 1900-talets avantgardekunst. År 2002 har Palais de Tokyo återfått sin funktion som centrum för samtidskonstens avantgarde sedan det drygt 30-åriga Centre Pompidou stelnat till såväl form som innehåll.
 33. 'Surrealist Art: Strange Exhibits in Paris,' London *Times*, January 21, 1938, 11.
 34. En fotodokumentation av skyltdockorna finns bl.a. i Man Ray, *Les Mannequins*, Paris 1966. För diskussioner kring utställningens form, se Georges Hugnet, 'L'exposition surréaliste internationale de 1938,' *Preuves*, no 91, (September 1958).
 35. *André Masson*, New York 1976, (Museum of Modern Art), 145.
 36. För en utförligare beskrivning av *Ambiente nero*, se Jole De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Milano 1994, 134–137; se även utställningskatalogen *Lucio Fontana, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Paris 1987–1988.
 37. Däremot anser jag den berömda och omskrivna Londonutställningen "This is Tomorrow" på Whitechapel Gallery, 1956, mer vara en popart-happening, med visst anspråk på att vara ett *Gesamtkunstwerk* med framtidstro än explicit nyskapande. För en annan åsikt, se R. Banham, *This is tomorrow today – The Independent group and British Pop Art*, New York 1987.
 38. Sol Le Witt, 'Paragraphs on Conceptual Art,' *Artforum* 5,10 (1967), 79.
 39. Stedelijk museum 1962: *Dylaby*, En dynamisk labyrint där besökarna integrerades och inbjöds medverka. Dylaby fick, som bekant, en direkt fortsättning på Moderna museet i Stockholm 1966 med utställningen *Hon* på initiativ av Pontus Hultén. Joseph Beuys *Festum Fluxorum Fluxus* 1963 i Wuppertal är ett annat exempel. Det finns många fler. På 90-talet (92) visade Fred Wilson med sin berömda installation *Mining the Museum* på Maryland Historical Society i Baltimore att installationsformen i sig gör det möjligt att omdefiniera vårt förhållningssätt till utställningar över huvud taget. Trots att Wilson enbart använde sig av befintliga föremål och gallerier kunde han göra en häpnadsväckande effektiv analys av stadens rasistiska förflutna.
 40. Nicolas Serota ger i sin läsvärda Walter Neurath-föreläsning, publicerad som *Experience or interpretation. The Dilemma of museums of Modern art* (London 2000) fler välfunna exempel på hur museer tvingats ändra sin utställningspolitik efter konstnärers och curatorers kritik.
 41. Ritters estetikföreläsningar från 1947 i Münster publicerades först 1963 som 'Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft' och 'Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft' omtrycktes 1974 i *Subjektivität*. Frankfurt am Main. För en sammanfattning av Ritters filosofi om den moderna världen, se Odo Marquand, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981 och ibid. *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn 1989, 64–81.
 42. Halbwachs skriver: 'On ne se souvient qu'à condition de se placer au point de vue d'un ou plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plu-

sieurs courants de pensée', *La Mémoire collective*, Paris 1950, 63. Med andra ord: man minns inte ensam! För en utmärkt introduktion till Halbwachs, se Mary Douglas förord till den engelska utgåvan, *The Collective Memory*, New York 1980 eller Patric H. Huttons intressanta artikel, 'Maurice Halbwachs as historian of collective memory', *History as an Art of Memory*, Vermont 1993.

SUMMARY

The museum exhibition, a medium in a state of change. The aim of the article is to present an overview of the museum exhibition as a medium in the 20th century with the emphasis on its form. Three museological models for the exhibition's visual communication have emerged, viz. a *reflexive model* centering on the neutral presentation of objects and pictures; a *transitive model* centering on the transfer of knowledge represented in the object; an *inclusive model* focusing on the reception of the visitors. Over time all the models have changed, influenced by *new technology* often introduced at world fairs and by the entertainment industry which have both used the electronic media revolution to offer the audience a parallel virtual dreamworld; by *the questioning of established truths* in science, history and art effected by the paradigmatic shift from positivism to a hermeneutic and relativistic approach that has shaken the very foundation of official cultural institutions; and by the exhibitions of *avantgarde and installation art*. The author pays special attention to the transforming power of the art exhibitions. He discerns a connecting line from the 1902 Beethoven exhibition in Vienna to the Futurist exhibitions in the 1910s, the Dada and Surrealist exhibitions of the 1920s and '30s revolting aggressively against the conventions set by bourgeoisie institutions. The ideas were expressed in radically new exhibitions created by key personalities such as Pavel Janák and Marcel Duchamp. It is shown how they influenced contemporary museums, not only museums of art but also museums of history, ethnology

and science, especially those which embraced the transitive and inclusive models of communication. Such people as Georges Henri Rivière in France, Alexander Dorner in Germany, and – later – Franco Russoli in Italy were important intermediaries. After WW2 pop-art and installation artists continued the exploration of the exhibition as a medium. The pioneering significance of Lucio Fontana and Yves Klein is specifically pointed out. Thus the history of the temporary art exhibitions should be seen as representing consecutive steps in the liberation of the museum exhibition from being merely the precipitate disperser of rapidly outdated truths to becoming the stage for subjective reports on the state of the world and the continuous re-interpretation of our memories of the past. Once the view of the museum exhibition as an art form in its own right has become accepted so has the role of the curator as an artist. However, the author argues, it is once again necessary, in fact a museological duty, to refocus on the reflexive model as it emphasizes the essential mission of the museum as custodian of authentic objects and their aura and as the transmitter of a carefully researched historical memory without concealing its complexity, as an antidote to the simplifications of the entertainment industry. A museum visitor must be offered the instruments that will allow him/her to construct a better understanding of the world outside the walls of the museum. He argues forcefully against the alliance between museums and commercial entertainers: the museum must recapture its central role as a common ground for our encounter with past human experiences, i.e. that which is the foundation for our sense of historical belonging and understanding.

Lennart Palmqvist är klassisk arkeolog och leder den akademiska undervisningen i museivetenskap och kulturarkunskap samt är kursföreläsare för curator- och projektledarutbildningar vid Stockholms universitet.

Adr. Historiska institutionen vid Stockholms universitet, 106 91 Stockholm

E-post: lennart.palmqvist@historia.su.se