TIL MINDE OM BYEN

Den refleksive udstillingstypologi i Memento Metropolis – en udstilling om længslen efter det Ny

Line Hjorth

Som princip er det museumsgenstande forundt at have en meget lang levetid. Det gælder hvad enten de eksisterer som eksponerede, skattede objekter i museets offentligt tilgængelige udstillingsrum eller om de lever en mere tilbagetrukket tilværelse på hylderne i magasinet. I kraft af deres ofte høje alder formår de at fortælle om andre tider og livsmåder og gøre sammenhænge anskuelige, som ellers ville være skjulte for et nutidigt blik. Anderledes forholder det sig med de udstillinger, som på en gang udgør rammerne for museumsgenstandene og gestaltes af disse. Udstillinger eksisterer over kortere eller længere tidsperioder, ændres måske i form eller viger helt til fordel for andre udstillinger, tilrettelagt efter andre videnskabelige eller nyere æstetiske principper. De lader sig dokumentere og arkivere som billede, tekst eller model og transformeres på denne måde over i andre medier, men som fysisk sanselig konstruktion og som et medium med særegne karakteristika, går de tabt. Set ud fra et museologisk æstetisk synspunkt er der imidlertid gode grunde til at prøve at forstå udstillingerne som en slags 'objekter', der i lighed med andre museumsgenstande, kan trækkes ud af udstillingshistoriens magasin med det mål for øje at frembringe ny erkendelse om museets idé og væsen.

Gennem de sidste 10-15 år er flere udstillinger begyndt at reflektere over disse forhold, og der er efterhånden dannet et empirisk grundlag for at definere, hvad man kan kalde en "refleksiv udstillingstypologi". I 1993 viste Nationalmuseet i København *Museum Europa*, en udstilling om det europæiske muse-

umsvæsen gennem 600 år. Museumstemaet blev indgående belyst ved hjælp af mere end 1 300 genstande lånt fra kunstmuseer, Nationalmuseets egne samlinger og fra andre kulturhistoriske, medicinhistoriske, etnografiske og zoologiske museer. Desuden indgik en række samtidskunstneres værker, der reflek-

136 terede over museets væsen. I dette museum i museet og i en form, der ligestillede kunstnerisk tolkning med tingenes egne fortællinger, skildrede udstillingens kuratorer Annesofie Becker og Willie Flindt, hvordan hver tidsepoke har set på verden og videnskaben med forskellige øjne, og at de stadigt skiftende blik, som har formet tidens museer, også afspejler, hvordan vi har indrettet verden¹.

Museum Europa eksemplificerede ”den refleksive typologi” i sin idealform. Betegnelsen har jeg fundet dækkende for en tendens, der i sin form reflekterer over udstillingens egne kommunikative og æstetiske potentialer og peger på museets idé, oprindelse og historie som et autonomt felt i den moderne kultur. Refleksive udstillinger iscenesætter museets eget arkiv af måder at ordne og præsentere ting på. De er markant bevidste om mediets egenart og afviger fra idéen om at være anonymt, objektivt vedhæng til et forudgående stykke forskningsarbejde. Derimod er de æstetisk funderet formidling, som bringer udstillingsmediet på linie med film, fotografi, teater og litteratur. I stil med disse medier benytter de et varieret register af former, som også giver plads for, at udstillinger kan være polemiske, kritiske og gøre op med stereotyper virkelighedsrepræsentationer.

Kriterierne for typologien er opstillet på baggrund af iagttagelser af udstillinger foretaget herhjemme og i udlandet i 1990’erne i forbindelse med udarbejdelse af min kandidatafhandling ved Moderne kultur og kulturformidling på Københavns Universitet. Endvidere gav en stilling som informations- og udstillingsmedarbejder ved *Memento Metropolis – en udstilling om længslen efter det Ny*, et nært kendskab til de arbejdsprocesser og overvejelser, der lå forud for den færdige udstilling. Udstillingen blev skabt af Museum Eu-

ropas kuratorer som del af Kulturbry 96, og var et af det københavnske kulturbryårs flag-skibe.

I ’ELEKTRISK STATION’

I storbymiljøerne i sidste halvdel af 1800-tallet, frem imod år 1900, genereredes nye tanke-måder og kunstneriske retninger, som skulle komme til at præge resten af århundredet helt op til vor tid. Storbyerne var centre for kulturel og intellektuel udveksling, fortættede knudepunkter for tradition og fornyelse, ekstremernes mødested, som for eftertiden har knyttet storby og modernisme sammen i et uadskilleligt greb. Det var denne moderne storby, *Memento Metropolis – en udstilling om længslen efter det Ny* ville erindre. Ved hjælp af kulturhistoriske tableauer over storbylivet, patenterede videnskabelige opfindelser, gamle evighedsmaskiner og 21 samtidskunstneres værker, ville den genkalde erindringer om det urbane rum, der skabte forudsætningerne for den moderne tids forandringer i kunst, teknologi, videnskab og hverdagsliv. Byen var derfor ikke en hel, genkendelig eller faktisk geografisk by, men byen i fragment, spor og antydning.

Ifølge kuratorerne, der også var ophavs-mænd til selve udstillingsidéen, ville *Memento Metropolis* fortælle om: ”... to idéer, der har præget kunsten, filosofien og videnskaben i den samme periode, som værket var i drift, nemlig idéen om det Nye og idéen om Afslutningen. Udstillingen stiller det følgende spørgsmål: Hvordan husker vi livet i de store europæiske byer, som er rundet af det 19. århundrede, her ved overgangen til det 21. århundrede? Hvordan var det at leve i en tid, som på den ene side var lidenskabeligt besat af idéen om det Ny, der skulle gøre verden

*Beholder I (1993),
Beholder II (1993),
Beholder III (1991)
af den danske
billedkunstner
Torben Ebbesen.*

bedre og skønnere, og på den anden side var præget af en rodfæstet nihilisme blottet for fremskridtsforventning, men til gengæld opfyldt af undergangsvisioner?” (udstillingsprospekt, indledning).

I regi af Kulturbymuseet blev Memento Metropolis vist i Turbinehallerne i det indre København. Fra 1892 sikrede elværket, der oprindeligt hed 'Elektrisk Station', den nye storby en central elforsyning. I hele sin gedigne og smukt udførte konstruktion udstrålede bygningen, at den havde rødder i en peri-

ode, som troede på fremskridtet og havde en optimisme i fuldt behold. Bårer i jern, som stod tilbage fra dengang værket var i brug, mindede dog også publikum om, at udviklingen og fremskridtet havde en pris, og at de kræfter, der lå til grund for det ny, ikke altid lod sig kontrollere. Det nedlagte elværk, der i midten af 1990'erne fik navnet Turbinehallerne, dannede således en relevant ramme omkring en udstilling, der ville gestalte erindringen om det 20. århundredes storby og de både positive og negative værdier, der skab-

138 te den. Med sine enorme sale og mindre rum forbundet af trapper, nicher og kældergange og med en tredive tons tung rullekran, som svævede højt oppe under loftet, samt ure, kontakter og elektriske kontrolpaneler, fremstod hele værket med en stærk historisk aura. På mange niveauer var mødet med bygningen i sig selv en storslået fortælling i sten, kakler og jern om den moderne tid, der længtes efter det ny og en stor udfordring for kuratorer, billedkunstnere og publikum. Forløbet blev hverken kronologisk eller historisk enstrengt, men kom snarere til at følge elværkets labyrintiske arkitektur, som bandt de mange kunstværker og tableauer sammen til et autonomt udstillingsværk.

I rammen af elværket forenedes kunstneriske udtryksformer med et kulturhistorisk funderet emne og med genstande af både historisk, kulturhistorisk og naturvidenskabelig karakter, som lagde forskellige vinkler på temaet. At gå igennem udstillingen var samtidigt en vandring gennem forskellige udstillingsmåder fra barok encyklopædisk ophobning til panorama, diorama, taksonomi og moderne galleriagtige ophængninger af kunstværker. I en markant kurateret og lysdesignet mise-en-scène fremstod billeder og genstande med stærk visuel effekt. Tingene blev fremhævet som usædvanlige, smukke, uhyggelige eller på anden vis iøjefaldende, og som et gennemgående træk måtte beskueren selv afsøge dem mening og sammenhæng.

MEMENTO METROPOLIS – EN REFLEKSIV UDSSTILLING

Følgende belyses *Memento Metropolis* ud fra de kriterier, der tilsammen udgør den refleksive udstillingstypologi. Med accenten lagt på udstillingsformen bliver Memento Metropo-

lis dermed selv gjort til genstand for erindring. Temaet om storbyen som dynamo for moderniteten og som vogter af civilisatoriske værdier træder i baggrunden, selv om de hver især var aspekter af den komplekse udstilling.² "Form" skal i denne sammenhæng ikke opfattes som en tilfældig indpakning af udstillingens "indhold", men derimod som det særlige sprog, der åbnede for nye måder at anskue byen på. Selv om form og indhold betinger hinanden og ikke kan skilles, er en opdeling i talen om udstillingen nødvendig, og det er formålet at vise, *hvordan* Memento Metropolis formidlede idéen om den moderne storby. Udstillingen var en udstillingssproglig fornyer, der udfordrede museets traditionelle objektive formidlerrolle og vores forestilling om, hvad en udstilling kan eller bør kunne. I sin form pegede den fremad mod en tendens, der bliver stadigt mere synlig internationalt såvel som i nordisk museumssammenhæng. Da de mange værker og tableauer netop skulle ses som erindringer, udgjorde den et moderne memorieteater om storbyen som bevægelse, idé og tilstand og fremhævede museologisk refleksivt, hvad der fra de helt tidlige museer har været en af museets fundamentale idéer: at bringe i erindring, at minde om.

Den refleksive typologi er at se som et system af forskellige kriterier, der hver især kan varieres i et utal af former. Hvis variation er den ene elementære forudsætning for typologien, er den åbne position, som tingene indtager i udstillingen, en anden. Med et begreb fra museologen Krzysztof Pomian optræder disse som *semioforer*, ting, der forbinder adskilte sfærer, synligt og usynligt, nært og fjernt, konkret og imaginært. De er åbne tegn, der henviser til noget andet end sig selv og kalder på fortolkning. Når en ting mister sin nytteværdi og bliver til museumsgenstand, får den

I et Antikvariatbibliotek kunne man bytte en medbragt bog til en af bibliotekets 50.000 bøger. Bogbytningen foregik efter vægt og kondenserede udvekslingen, mødet og vilkårligheden som grundlæggende urbane værdier og fungerede på denne måde som udstillingstematisk koncentrat. Bogsamlingen var udvalgt af antikvarboghandleren i Politikens Antikvariat i København, der gennem sit valg kom til at stå som grundlægger af et bibliotek indeholdende de bøger han mente burde ingå i metropolens 'verdensbibliotek'.

i kraft af sin evne til at kommunikere *noget for nogen*, en ny værdi. Frem for at ting fremstår belærende eller som entydigt bevismateriale, er det denne åbne tegnstatus, der karakteriserer den refleksive udstillings objekter. Som bindeled mellem beskueren og det imaginære fremstår de flertydige og lader sig altså ikke reducere til didaktisk, historisk bevismateriale. De enkelte kriteriers variationspotentiale og genstandens åbenhed grunder i en accept af tingens egetliv, og de udgør grundlæggende forudsætninger, som den re-

fleksive udstilling gør til sin strategi. Men uanset hvor åben og anti-autoritativ en genre end forekommer at være, rummer den teoretiske typologisering altid en risiko for at forsimple. Risikoen må imidlertid betragtes som genreteoriens vilkår. Til gengæld kan kriterierne bruges som orienteringspunkter i et ujævnt terræn af udstillingsformer med de fem kriterier som analytiske redskaber til at pejle sig ind på typologien; de angiver gradforskelle og danner tilsammen en idealmode af den refleksive typologi.

140 FEM KRITERIER FOR EN TYPOLOGI

Første kriterium vedgår udstillingens *æstetik*. Refleksive udstillinger iscenesætter ofte genstande og værker på en måde, som overrasker, forundrer eller på anden vis vækker til eftertanke eller beundring. Derved adskiller de sig fra repræsentative udstillinger, der stræber efter at fremstille det typiske. I overensstemmelse med et moderne kunstværks autonomi, dets væren i sig selv, frem for dets henvisende, implicerende karakter, er værkbegrebet i refleksiv sammenhæng kendetegnet ved en autonomi, der adskiller det fra hævdivundne ordenssystemer, f.eks. kronologi og historie, taksonomi eller evolutionært hierarki. Den overraskende form lægger op til, at man som museumsgæst selv skaber forbindelser mellem de udstillede genstande ved hjælp af en associativ tankegang, der i senrenæssancens wunderkamre var en almindelig accepteret metode til at erkende samlingens idé. At så meget er op til beskueren gør, at refleksive udstillinger ofte beskyldes for at være elitære. Spørgsmålet er dog, om ikke det modsiges af udstillingens åbenhed og eksponering af genstande, fordi disse også kan ses uden tanke på bagvedliggende udstillingsprincipper. Formen er ofte skabt i en *mise-en-scène*, et udtryk fra filmterminologien, der inkluderer sider af mediet, som overlapper med teatret: lysdekoration, kostumer og figurernes fremtræden, samt den enkelte kameraindstillings dekorationer, skuespil, billedkomposition etc., der udgør billedudtrykkets helhed. Også refleksive udstillinger er sat i scene, ofte ved hjælp af lys- og lyddesign og med en nøjsans for den samlede visuelle effekt.

I filmisk *mise-en-scène* kræves instruktørens overblik og kontrol over alle aspekter inden for billedets ramme. På grund af sine flek-

sible grundelementer lægger den refleksive udstilling ligeledes op til et markant, styrende greb, som gerne foretages af en kurator, hvis personlige stil og præferencer bliver gennemtrængende for hele udstillingens fremtræden. Kuratorbegrebet henviser i sin etymologiske betydning til forvalterrollen (lat. *cura*, omsorg, omhu), en opgave, der traditionelt set var museumsinspektørens. I en museologisk refleksiv kontekst indebærer kuratorbegrebet derimod en subjektivt iscenesættende funktion, der kan sammenlignes med forfatterens. Typologiens andet kriterium er således, at *kuratoren optræder som auteur*.³

Tredje kriterium er *museologisk refleksion*, som henviser til, at udstillingerne på en citerende måde låner fra museumshistoriens reservoir af udstillingsmåder. Det inkluderer for det første det moderne offentlige museums mange iscenesættende former, fra en tidlig konservatorkunst og zoologiske habitatdioramaer til frilandsmuseer, øko-museologi og etnografiske opstillinger af fremmede kulturer i en naturalistisk setting eller pædagogiske "moser", som de er kendt fra det danske Nationalmuseums populære Brede-udstillinger.⁴ Senrenæssancens wunderkamre, studio-loer og raritetskabinetter giver i kraft af deres forkærlighed for det kuriøse eller gådefulde tillige næring til typologiens museologiske appropriationer, der iscenesættes som udstillingsobjekter i sig selv.

Fjerde kriterium, *det dioramiske perspektiv*, beskriver udstillingens kontekstuel orienterede form. Begrebet refererer til, at ting iscenesættes i en naturalistisk opstilling, som også kendes fra det zoologiske diorama, hvor udstoppede dyr vises i et naturligt habitat. Den kontekstuelle form er en videnskabelig tilgang, men adskiller sig eksempelvis fra taksonomien ved at indfange forskellige aspekter

af en kompleks situation. Den svenske kulturgeograf Torsten Hägerstrand beskriver det dioramiske perspektiv som et, der "viser hen imod kæder af overlappende eller beslægtede områder, hvor fænomener af forskellig art eksisterer samtidigt". Det zoologiske diorama, som blev introduceret af den svenske jæger, konservator og forfatter Gustav Kolthoff i slutningen af 1800-tallet, bestod tilsvarende af dyr, planter og insekter, som lever inden for samme område. Kolthoffs idé reflekteres således i Hägerstrands tværvideenskabelige tanke-måde, der også anvendes på forhold uden for museet.⁵ Styrken er, at alt som findes inden for et afgrænset udsnit af verden, opfattes som noget, der har en rolle at spille, og at det finkornede dioramiske blik fokuserer på mødesteder, processer og helheder frem for systemer af f.eks. adskilte regioner eller sammenhobede, taksonomiske størrelser.

Refleksive udstillinger appellerer gerne til flere sanser samtidigt, men da blikket styrer oplevelsen, tager det femte kriterium, *optisk pluralisme*, navn herefter. Pluralismen vedgår både brugen af forskellige medieformer, tableau, film, dias, musik, lys osv. og refererer samtidigt til, at temaet indkredses ved hjælp af forskellige disciplinære tilgange, kunst, kulturhistorie og naturvidenskab. For hver af disse tilgange kan benyttes flere medier, fotografi, tableau, computerteknologi, musik etc., der igen lader sig beskrive ud fra forskellige genrer. Sammenstillingen af tider, medier, kunstneriske udtryk og genrer skaber frem for enkle definitive udsagn, serier af oplysninger og et sæt af optikker, hvorigennem et tema lader sig betragte.

MOSAİK AF TING OG BILLEDER

Litteraturforskeren Malcolm Bradbury har

med tanke på byen i megen moderne litteratur fremhævet (1976), at *the city has not remained one thing; and the forms have not either*. I lighed med de moderne forfattere, der i deres værker opløser byen som fysisk størrelse og transformerer den til nye mønstre via det enkelte menneskes sanser og erindring, kan Memento Metropolis anskues som en udstilling, der sprænger idéen om storbyen som et fysisk, håndgribeligt fænomen. Det sker i kraft af udstillingens form, som udfordrer den norm, at kulturhistoriske museumsudstillinger skal være overskuelig, pædagogisk formidling videregivet i et objektivt, entydigt formsprog. Med en heterogen struktur blev byen således metafor og form mere end afgrænset tid og faktisk geografisk sted, som også byen i megen moderne litteratur nærmest er blevet analog med form.

Ingen vejviser førte publikum gennem elværket, hvor også ting og billeder overvejende talte deres eget sprog, og den åbne, labyrintiske struktur, der overlod meget til beskueren, giver anledning til at se Memento Metropolis som en inspiration fra senrenæssansens eller barokkens wunderkamre. Disse var ofte iscenesat som et symbolsk mikrokosmos, der afspejlede et makrokosmos opbygget efter planetguderne og de fire elementer. I en noget løsere version refererede udstillingens mikrokosmos af ting og billeder til storbyens overordnede makrounivers. De gamle kunstkamre bestod især af unikke, kuriøse genstande, der krævede, at beskueren associerede relationer frem mellem tingene, og ofte var det kun samlingens ejer, som kendte til genstandenes indre forbindelser og idé. Samlingerne var "tings-mosaikker", som kunstkammerforvalteren eller naturforskeren havde sammenstillet, og mønstrene af ting var skabt med den hensigt at bringe ny erkendelse om

142 virkeligheden til verden. På denne måde afspejlede samlingen den fortolkningsproces, der var en forudsætning for at opnå en større forståelse af verden.

De sparsomme udstillingstekster, den teatraliske scenografi og lyssætningen, som fremhævede ting og arkitektur, gav Memento Metropolis et tilsvarende gådefuldt præg, som kaldte på beskuerens fortolkning. En farvestrålende balkon med plasticstole placeret nedenfor, et par barnesko med bykort i sålerne, store glaskasser med udtørrede måger opsat i kalligrafiske mønstre i en tom trappeopgang eller en hal med slidte møbler var en del af det kodede sprog.⁶ Den erkendelsesfunderede interesse, idéen om udstillingen som et mønster, der åbner til virkeligheden, samt et polyhistorisk blik, er på denne måde fælles for de tidlige museer og de nye reflektive udstillinger. Kunstværker og tableauer lod sig dog også blot betragte for deres egenartede skønhed, gru eller mærkværdighed, lige som man flere gange fik fornemmelsen af, at rummets grænser blev sprængt. F.eks. når et stort bibliotek rejste sig på et jernstillads under en loftshvælvning, krukker med figur som gigantiske porcelænsfatninger dukkede frem på et panel med ure, håndtag og måleapparater eller når man i en halvmørk kældergang stødte på bybilleder fra Berlin i lysende transparens, opsat så de lignede butiksvinduer.⁷

INSPIRATIONEN

FRA DEN TIDLIGE MASSEKULTUR

Disse barokke præg i Memento Metropolis var et dominerende træk, men langt fra det eneste stilfragment, som prægede udstillingen. En anden museologisk grundform, det moderne panorama, som det blev kendt på offentlige pladser og markeder fra midten af

1800-tallet, prægede hele det første udstillingsrum, selve Turbinehallen. Panoramaerne er eksempler på noget af den tidligste moderne massekultur, tidens ultimative visuelle illusion skabt som en kombination af rum, lys, malerteknik og virkelighedstro sætstykker. De kostbare lærreder og scenografier var offentlige etableringer for underholdning. De var store kulissegangbilleder i et 360 graders vue, som f.eks. viste spektakulære udsigter over berømte byer eller gav publikum et på alle måder bjergtagende vue ud over smukke landskaber, dramatiske krigsscener eller viste andre aktuelle emner, gerne af nationalromantisk karakter. Samtidigt gav rundbillederne et bredt publikum indsigt i motiver og verdener, der før havde været utilgængelige, uden at de af den grund var ment som nøgtern folkeoplysning.

Turbinehallen udfoldede et helt panorama, der i et rundskuende vue blotlagde sin rustikke storladne arkitektur og en del af udstillingens urbane erindringsbilleder. Men modsat de gamle panoramaer, hvor man fra en midterplatform orienterede sig ved hjælp af synet, inviterede elværket den besøgende til aktivt at bevæge sig og indtage hallerne på egne præmisser. Og hvor man i 1800-talspanoramaerne benyttede kunstige sætstykker og modeller for at skabe den fuldendte illusion, var elværkets rum og industrielle levn autentiske: løftekran, generator, kontrolbord, måleinstrumenter og et stort håndtag, hvorfra man engang kunne tænde og slukke for byens lys.

Panoramaformen var også repræsenteret i en anden version. Indgangsbilledet var en 35 m² stor kopi efter den franske maler Théodore Géricaults *Medusas Flåde*, udført af malerne Guillemet og Ronjat. Billedet forestiller ofrene på en nødstedt tømmerflåde og blev oprindeligt malet som en anklage mod den

Jean-Baptiste-Antoine Guillemet og Etienne-Antoine Eugène Ronjats Le Radeau de la Méduse (1860), kopi efter Théodore Géricault (original 1819). Musée de Picardie, Amiens.

franske stat, da den i 1816 forbrød sig imod det ny demokratis løfte om lige ret for alle. En fransk fregat forliste på en rejse til kolonierne i Senegal, og de af lavest sociale rang blev sat over på en tømmerflåde, der i dagevis drev omkring på havet med død, sindssyge og kannibalisme til følge. Skibskatastrofen blev sin tids mediesensation, og Géricaults billede blev første gang udstillet i 1819 på salonen i Paris, hvor det vakte kritikernes foragt og publikums begejstring. Endvidere blev det vist frem i showkongen William Bullocks kombinerede udstillingslokaler, voksmuseum og moderne kuriositetskabinet

i London fra juni til december 1820, hvor 40 000 mennesker så det.⁸ Maleriet var ikke noget almindeligt rundt panorama, men Bullock udnyttede publikums panoramavante blik og lancerede det på samme storstilede måde som panoramamotiverne af kendte slag og landskaber.

Denne oplysning blev ikke givet i udstillingen, men anskuet i relation til den reflekssive typologis brug af museologiske formfragmenter kunne billedet opfattes også som en kommentar til udstillingsmediets generelle underholdningsværdi og relation til gøglet. Det fremhævede den forbindelse og indbyr-

144 des påvirkning, der har været mellem moderne massekulturelle fænomener, verdensudstillinger, panoramaer, varemagasiner, butikspassager, forlystelsesparker og museum fra midten af 1800-tallet; forbindelser, der også eksisterer i en nutidig museums- og massekultur. I kraft af sit motiv og den stærke naturtro portrættering af ofrene på tømmerflåden, farvet af kunstnerens egne personlige idéer og generøse malerstil, forstærkede *Medusas Flåde* det i forvejen imponerende indtryk man fik af Turbinehallens enorme rumfang og særlige atmosfære. Det havde den meget praktiske effekt, at beskueren helt spontant slog øjnene op og måske beredte sig på en udstilling, der vitterligt krævede åbenhed fra først til sidst.

Forbindelsen mellem billedet og storbytemaet var imidlertid mindre indlysende. Selv hvis man oplevede *Medusas Flåde* som symbol eller varsel om den gru, der skulle komme til at præge det 20. århundrede (en pointe, der blev antydnet i billedets genstandstekst), krævede det flere filosofiske og historiske mellemregninger at nå fra Géricaults politiske dokumentarisme til metropolen og længslen efter det Ny. Som en slags billedsprogligt udråbstegn henledte maleriet derfor især opmærksomheden på udstillingens form og karakter af uforudsigelighed.⁹

Elværkets labyrint og mange overraskelser, autentiske levn fra fortiden, kunst og tableauer, giver yderligere belæg for at betragte dele af Memento Metropolis i forhold til de tidlige massemedier og til gøglet. I de underjordiske gange, hvoraf nogle strakte sig helt ud under gaderne, stødte man f.eks. på en bestialsk lydmaskine, som gav elektroniske skrig fra sig, hvis man gik den for nær. "The Marshall Installation" var skabt af kunstnerne Morten Skriver og Christian Skeel i samarbejde med Danmarks Tekniske Universitet og bestod af

lydforstærkere af mærket Marshall, som først fungerede i det øjeblik, beskueren trådte ind i rummet mellem disse. Det startede med en dyb knurrende lyd, der varslede et øredøven-skrig, hvis lyden nåede sit maksimale niveau. Værkets idé var inspireret af en indsigt fra moderne teoretisk fysik om, hvordan vi bevidst eller ubevidst påvirker et rum ved vor blotte tilstedeværelse. Skrigene, der gav genklang i de halvmørke gange, gav dog også fornemmelse af at være havnet i et mystisk hus, understøttet af stærke lysglimt, som brød ud igennem mellemrum, nicher og sprækker. En serie omvisninger var i lighed med almindelige turistprægede byvandring tilrettelagt ud fra forskellige temaer med inciterende titler som "Musikken støjen vanviddet – storbyen", "Tegn på Liv – Tingenes Fortællinger", "Det chokerende nye – om det moderne i kunsten og på gaden" m.fl. Dette tivoliserende aspekt er imidlertid kun et af mange. Grundlæggende udstrålede Memento Metropolis en alvor og stramhed, udtrykt i værker eller tableauer eller i de tekster, der ledsagede disse.

VERDENSUDSTILLINGEN OG SAMLINGEN SOM INSPIRATION

Som en sidste inspiration, der her skal nævnes i relation til Memento Metropolis' spil med et museologisk arkiv af udstillingsmåder, er verdensudstillingen. De store udstillinger var i sig selv scener for det nyeste ny inden for industri, handel, kunst, medier og teknologi, men var samtidigt steder, hvor nye udstillingsformer blev afprøvet og etableret. De var skabt ud fra en idé om at samle hele verden under et fælles tag og rummede enorme ophobninger af både smukke og praktisk tekniske ting og opfindelser, samt staffage og

dekorationer, iscenesættelser af eksotiske brokker fra alverdens kulturer, historiske epoker og stilarter. Udstillingerne trak opmærksomhed til byen og promoverede den både som værtsby og verdensby. At Memento Metropolis var del af et europæisk kulturbyår, der gjorde kunst og kultur til redskab for et politisk projekt, gør det relevant også at se udstillingen i lyset af verdensudstillingernes lignende overordnede politiske og økonomiske formål. Udstillingen i Turbinehallerne blev til uden for museernes institutionelle rammer, men var til gengæld underlagt et politisk megaprojekts formål, normer og organisation.¹⁰

Memento Metropolis genskabte ikke wonderkammeret, panoramaet og dioramaet i oprindelig form, men lod dem indgå som museologiske klangbunde. Udstillingen var heller ikke verdensudstilling i miniature, men nævnes i denne forbindelse, fordi de store udstillinger omkring år 1900 materialiserede en længsel efter det Ny. "Længslen efter det Ny", udstillingens undertitel, kan således forstås som en længsel efter en historisk tid, hvor kunst, videnskab og samfundsliv ændrede sig på mange niveauer. Endvidere manifesterede længslen sig i udstillingen som en refleksion over modernitetens fremaddrift. I Turbinehallerne kom det, der er nyt i vor tid, bl.a. til syne i udstillingsdelen 'Opfindelsernes Katedral'. Katedralen var tænkt som et tematisk kondensat af længslen efter det ny og var måske det udstillingsafsnit, der tydeligst inkarnerede undertitlen. Her undersøgtes idéen om det absolut ny i form af skelsættende teknisk-videnskabelige opfindelser (bl.a. en model af Ørstedesattelitten, energibesparende Grundfosspumper og komponenter af nanoteknologi) vist i kombination med gamle evighedsmaskiner og nye kunstværker. Det nye i Memento Metropolis var dog især af

udstillingsmæssig art, udtrykt i variationer over kriterierne for den reflektive typologi.

DIORAMISK PERSPEKTIV

Selv om udstillingen var fragmentarisk opbygget, tilstræbte den ikke desto mindre i et dioramisk perspektiv at indlemme mange synsvinkler på bytemaet. Den viste, hvordan vidt forskellige fænomener eksisterer og påvirker hinanden og afspejlede urbanitetens kompleksitet inden for et begrænset område. Dette *dioramiske* perspektiv, (jf. Torsten Hägerstrand, se side 141), kom f.eks. til syne som nedslag eller snit gennem byens mange lag af levet liv. Memento Metropolis' reflektive storbyportræt lagde flere steder vægt på de sider af bylivet, man ofte overser. F.eks. viste tableauet *Samleren* dele af et faktisk eksisterende museum, privatmanden Johannes Peter Kattrups "Museum for Fundne Ting".¹¹ Museets samlinger består af tabte ting, som Kattrup har samlet op i byens gader og minutløst systematiseret efter arkæologiske forskrifter, datomærkning, registrering og sortering efter linier, former, farver og bevægelser. I nærheden var filmværket 'Terrain Vague' projekteret op på en femten meter høj endevæg.¹² Frem for *Samlerens* gadeniveau bestod værket, der kørte nonstop, af optagelser fra storbyens udkanter. I dette ubestemmelige terræn af motorvejsudfletninger, klondykeagtige havnevarterer og udefinerbare områder præget af opbrud og forfald, vandrede et bymenneske i skikkelse af den danske digter Henrik Nordbrandt. Værket viste de sider frem af en by, som hverken er traditionelle by- eller landzoner, men øde pletter, der ikke er indtegnet på noget bykort. Andre steder blev byen meget klart gestaltet som et centrum, enten for nye idéer i videnskaben og kunsten som i *Opfin-*

146 *delsernes Katedral*, andre steder som magtens, krigens og katastrofens rum, eller byen blev skildret som naturlig organisme eller sted for babylonsk virvar.

Det dioramiske perspektiv fandtes endvidere i en udgave, der lå nærmere det oprindelige dioramas form. Således varierede flere værker habitatdioramaets hybrid af realisme og fiktion, fratrullet det traditionelle dioramas naturalisme og staffage. De udforskede dioramaet som en museal grundform med genremæssige variationer fra moderne kunstaværk, dokumentar og traditionelt interiør til kuriøst privatmuseum. Tre tableauer indrettet under elværkets gulv viste scener af bylivets bevægelser og strømme. *Bynomadens bolig* var en minimalistisk indrettet lejlighed, som i størrelsesforholdet 1:1 var flyttet ind fra Nørrebro i København og genopbygget i Turbinehallen af museumsconservatorer. I 10 år dannede lejligheden base for en virkelig bynomade. Boligen stod i udstillingen som et spor af det liv, der leves i det offentlige rum og minimerer privaten til transit for tøjskifte, søvn og notatskrivning. Tableauet lånte træk fra Artur Hazelius' "stuga"/interiør-princip, og på grund af sin intime sfære fremkaldte det, ligesom oplevelsen af de gamle tableauer, en fornemmelse af at være trådt lidt for nær ukendte privatpersoners liv. Endvidere repræsenterede blotlæggelsen af lejligheden under elværkets gulv en museologisk metode i form af et stykke arkæologisk udgravningsarbejde i storbyens undergrund.

KUNSTEN OG KROPPEN ISCENESAT

Auteur-kuraterede udstillinger beskyldes ofte for at påtvinge kunsten bestemte betydninger eller for at sætte for snævre tematiske rammer, som ændrer eller fastlåser kunstens åben-

hed. Undertemaet "længslen efter det Ny" er imidlertid så bredt, at den meste moderne kunst ville finde plads under den hat. Titlen *Memento Metropolis*, et mix af latin og græsk, som betyder noget nær "husk/i erindring om storbyen", giver ligeledes plads for en i teorien uendelig repræsentation af erindringens associative, imaginære art. Værkerne var valgt af kuratorerne med den subjektivitet, der heller ikke er den gængse censurerede kunstudstilling fremmed, og som også sætter præg på kunstmuseers samlinger. Videoptagelser fra mavesækken, hår vundet omkring en syrulle eller en fitnessmaskine ledte måske ikke, som flere andre værker, umiddelbart tanken på by.¹³ Som objekter, alle bundet til menneskekroppen, der i almindelig forstand stort set ellers var fraværende i udstillingen, mindede de imidlertid om, hvordan kroppen i byen hele tiden sættes i situationer, der er unikke for netop dette rum: tætheden med andre kroppe, bevægelsen, tempoet, iscenesættelsen, beskuel- sen fra og af andre kroppe etc.

Ifølge udstillingsprospektet ville man "holde blikket rettet imod de elementer, der ikke regnes for at have nogen historie – følelserne, samvittigheden, drifterne". Men også mod kroppen som rum for en længsel, blev knyttet til storbyen og det moderne. Lå den pointe ikke lige for, så var oplevelsen af fysisk at bevæge sig gennem bygningen en kontinuerlig konfrontation med indretninger, der hele tiden kaldte kroppen frem ved at udelade den: En kunstner, der havde forladt sit atelier et sted i Sarajevo, bynomaden, der havde forladt sin bolig, samt et gigantisk kunstaværk af den nu afdøde tyske kunstner Martin Kippenberger. Værket, *The Happy End of Franz Kafkas 'America'* (1994), var opstillet i den tidligere omformerhal og var Kippenbergers visuelle afslutning på Franz Kafkas ufuldendte

*Edin Numankadic's
War Trails (1996),
bygget op ved hjælp
af elementer fra et
krigshærget
Sarajevo.*

roman 'Amerika'. Det bizarre møbelcirkus bestod af borde og stole i enhver tænkelig afskygning. Værket var skabt som en ironi over jobsamtalsituationen som kamplads og over et samfund, hvor alle områder er gennemsyret af konkurrence, undertrykkelse og reklamestrategi. I dette samfund er den højeste værdi personlig succes, betinget af den enkeltes evne til at 'spille en rolle', opnå noget og få det anerkendt af en autoritet – at have et arbejde. Værket kunne ses fra den balkon, som løb hele vejen rundt og højt oppe i omformerhallen. Således var der rig mulighed for undervejs på rundturen enten at tænke sin egen krop ned i de mærkelige møbler eller forestille sig, hvem der mon kunne tænkes at tage plads i stolene, som hver især selv synes at personificere

forskellige mennesketyper og -kroppe.

Endeligt var der konfrontationen med egen krop, når man vandrede gennem elværket. Det skabte fornemmelsen af, at udstillingsgæstens rolle på flere måder ligner byboens: Blikkets møde med arkitektur, ting og billeder og med andre udstillingsgæsters, følelsen af at se og selv blive beskuet.

I tråd med retninger inden for installationskunsten arbejdede mange af kunstnerne i Turbinehallerne med rumlige, sceniske opstillinger og med forholdet mellem udstillingsrummet og virkeligheden uden for udstillingen. To tableauer om Sarajevo skærpede dioramaformen som dokumentaristisk repræsentation af virkeligheden. Den bosniske billedkunstner Edin Numancadic gav i værket *War Trails* en per-

148 sonlig fortolkning af Sarajevos belejring fra 1992–1996. I et lille rum under elværket havde han genopbygget sit sønderskudte atelier med rester fra den ødelagte by: en tom FN-nødhjælpssække, patronhylstre, et brød og en pakke cigaretter, farver, pensler og billeder og på væggene citater af den tyske filosof Walther Benjamin og den østrigske forfatter Robert Musil. I *War Trails* blev dioramaet dokumentarisk og tragisk aktuelt, men værket var også et mere generelt udsagn om eksistens under krigen og om eksistensens skrøbelighed og vilkårlighed i det hele taget. Et andet sted var et tidligere vagtmesterkontor omdannet til en slags mindestue med familiefotos og brochurer fra den tidligere olympiadeby, alt kontrasteret af et farverigt bykort over de serbiske troppers stillinger og en ”overlevelsesguide” for turister under belejringen. Som i et kinesisk æskesystem, et museum i udstillingen, kunne man gå ind i dette minderum, hvor en båndet stemme læste op fra gamle guidebøger og skønlitterære værker fra Bosnien. På denne måde gled dioramaformen fra at være distanceret iagttagelse til at være en omslutende fremstilling, som inddrog alle sanser.

Flere kunstnere arbejdede målrettet med rummet og gav således ekko af realitetsbevidste kunstretninger fra 1960’erne, Pop Art, Environmental Art, Happenings, Minimal Art, Land Art og Neo-Dada, der ville ophæve grænsen mellem kunst og liv og udvide kunstbegrebet til at omfatte hele vor dagligdag. Rest-æstetikken dirigerede blikket hen på trivielle, betydningsløse ting og steder og frisatte øjets slavebundethed fra det, der sædvanligvis regnes for vigtigt og værdifuldt. Tingene lod sig imidlertid ikke reducere til skrabt realisme. For iscenesættes det hverdagsagtige, ophøjes også dette til noget unikt. Kunsten lader sig næppe gradbøje, men ved

at ophøje skrot og undselige materialer fremstod værkerne i Turbinehallerne med en klar kunstnerisk aura.

Kunsten om forfaldet, det perifere eller på anden måde flossede byliv må ses som ’svar’ på den katastrofiske vision, som var en af udstillingsprospektets grundtanker: ”...hvis forskellen imellem by og land ophæves, når den ene storby kolliderer med den næste og kun efterlader vage og udefinerede grænseområder imellem sig, så er storbyen ganske enkelt ophørt med at eksistere. Uanset alle apokalyptiske tankefigurer. Sker det, så er den urbane civilisation også ophørt med at eksistere. Så har den ingen steder hjemme, bortset fra i erindringen” (prospekt, s. 3, indledning). Uanset, om man tilslutter sig tankegangen eller ej, forklarer det, hvorfor udstillingen var udformet som et memento. Fordi man fremstillede vor tids byer som truede størrelser, under opløsning (af pludselige katastrofer eller af egen ekspansion), fik erindringen karakter af beskyttelse, ligesom man udtrykte en længsel efter en tid, der ville det ny. Til gengæld blev prospektets katastrofiske vision modsagt af kunstværker og tableauer, fordi de gav et langt mere differentieret blik på byens muligheder også i fremtiden. Memento Metropolis rummede med sin optiske pluralisme og associative spor mange blik på, hvad en by er. Ikke mindst i kraft af et fornyende udstillingssprog og med de mange nye kunstværker skabt specifikt til udstillingen og elværket, tilbageviste Memento Metropolis, at byen har udspillet sin rolle som det sted, hvor nye tanker, idéer, og kunstværker bliver til.

LÆNGSEL EFTER MUSEET

Der kan være flere grunde til, at reflektive udstillinger insisterer på at være æstetiske, kom-

munikative størrelser i sig selv, og at de trækker på museums- og udstillingshistoriske kategorier og former. Betragtet inden for museets egne cirkler er de udstillingsprogets avantgardister, der udfordrer museets traditionelle objektive formidlerrolle. Den reflektive typologi er i den henseende en slags opponent til traditionen og en museologisk sprogfornyer.

At museet medtænker sig selv som idé (eller at udstillinger uden for museumsinstitutionens rammer gør det) og eksponerer sit eget reservoir af former må ses i forhold til den udvikling, museumsudstillingen har undergået fra at være permanent samling til også at være skiftende særudstilling og led i museets markedsføringsstrategi. Det har medført, at udstillinger kan ses som medier på linie med film, fotografi og TV. Sat fri af rollen som kronologisk, "sandfærdig" historiefortæller har de fået flere registre at spille på, men er også blevet del af en fortløbende proces, hvor de hele tiden må generere nye opsigtsvækkende udtryk. Iscenesættelsen af ting og billeder og udstillingsrummets inddragelse som fortællende medspiller, involverer beskueren på en ny aktiv måde, frem for at lade ham være kontemplativ modtager. Det paradoksale ved lignestillingen af udstillingsmediet med andre medier er, at det tilsyneladende har fremkaldt et behov og en insisteren på museets egen historie og fysiske egenart. Den viser sig som en længsel efter museets "væsen". I de reflektive udstillinger er der således en tendens til at understrege museets eller samlingens oprindelige art som *tingenes* sted, som sted for erkendelse gennem udstillingsmediets sanselige, tredimensionale karakter. Mediet gav og giver mulighed for at fremvise ting i et flersidigt perspektiv, der ikke i et definitivt jerngreb fastlægger en betydning, men lader beskueren selv tolke, associere og undersøge.

Memento Metropolis i Turbinehallerne må i sin sammensatte form og med sit reflektive, flerperspektiviske blik ses som et meget markant udtryk for denne bevægelse: At udstillingen som æstetisk bevidst og fleksibelt medium samtidigt vender tilbage til grundlæggende værdier ved museet og det at udstille.

Til gengæld sker fornyelsen desværre ofte på bekostning af fyldigere oplysninger om ting og værker, hvilket i flere tilfælde viser sig at være reflektive udstillingers svage punkt. Man kunne spørge, om noget ville gå tabt eller være ændret, hvis man i tilknytning til Memento Metropolis havde præsenteret tekster, som belyste de mange emner, den kastede frem i lyset, storbyen i kunst og forskning, fremskridtstro og nihilisme, modernitet, civilisation etc. Ikke nødvendigvis i tilknytning til hvert enkelt værk eller tableau, som i hele deres fremtræden opfordrede til en visuel koncentration, og ikke for at være 'brugervenlig' i den betydning af ordet, som indebærer reducere af oplysninger, men for at lægge det materiale frem, som dannede grundlag for eller relaterede sig til udstillingen. At lægge tekstmateriale frem er også at erkende, at ting og billeder taler et særligt sprog, og at dette sprog, grundet sin egenart, har grænser. Havde man været mere generøs med at formidle tekster, som relaterede sig til udstillingstemaet, ville man havde tilføjet den endnu en vinkel ved hjælp af det særlige materiale, som er det skrevne sprog.

SUMMARY

In memory of the city. The reflective type of exhibition exemplified in Memento Metropolis – an exhibition about the longing for the New.

During the last 10–15 years an increasing number of exhibitions have engendered an empirical grounding

150 for what can be characterized as a "reflexive exhibition type". This typology denotes a tendency for exhibitions to reflect the communicative and aesthetic potentials of the exhibition medium and point to the idea, genesis and history of the museum as an independent field of modern culture. In a clearly indicated *mise-en-scène* style, often mixing the areas of art, cultural history and science, reflexive exhibitions tend to stage a museological archive of principles and ways of systematizing and presenting objects. They are clearly aware of the peculiarity of the exhibition medium and diverge from the idea of the medium as an anonymous, objective appendage to a preceding research process. Instead, they are aesthetically based pieces of communication that render the exhibition medium comparable to that of movies, photography, theatre and literature. Like these media they use a varied register of forms and allowing the creation of critical or polemic exhibitions or exhibitions which oppose stereotypical representations of reality.

The article "In memory of the city" states five given criteria for the typology and demonstrates them with the example of Memento Metropolis – an exhibition about the longing for the New. On the basis of observations made throughout the 1990s both in Scandinavia and abroad the author describes five criteria: *mise-en-scène*, the curator acting as *auteur*, museological reflection, dioramical perspective and optical pluralism.

Memento Metropolis was shown in 1996 as one of the events staged to mark Copenhagen being appointed European Cultural Capital. Set up in what is today known as "Turbinehallerne", a former power plant dating from 1892 situated in the very heart of the city, the building exactly expressed the theme of the exhibition and created a relevant historical architectural frame for it. Juxtaposing artworks, panoramas and tableaux of modern city life, the representation of the urban memories was meant to shed light on a way of thinking that has marked the world until today: The "Longing for the New" propelled science, art and philosophy into a steady flow of new experiments. Memento Metropo-

lis offered its viewer many ways into its complex theme. Things spoke very much for themselves through materials, expression and special positioning in cellars, halls and on the tiled balconies. Crooked birds' skeletons forming scriptlike patterns, one million years stored in ten black portfolios, a modern version of the classical library where books could be exchanged according to weight, a gigantic copy of the French painter Théodore Géricault's "Le Radeau de la Meduse" (original 1818/19) could all be seen in the exhibition.

Following the criterion of museological reflection the article traces the many different inspirations and aesthetic fragments which appear in the halls and cellars of the power plant; baroque "wunderkammer", early visual mass culture (panorama, diorama, delusion, buffoonery), and the complex of the Great Exhibitions. More than explaining the content of the twenty or so new artworks and historically inspired tableaux in relation to the theme of the metropolis and the longing for the new, the aim of the text is to show how "form" is not a fortuitous wrapping of "content" but the specific language which opens up new ways of looking at the idea of the modern city. Memento Metropolis renewed the language of exhibitions and challenged the traditional objective status of the museum and our ideas about the limits of the medium. The artworks and tableaux were intended to be regarded as memories and transformed the building into a modern "memory theatre" dealing with the life, movements and idea of the city. In this way the exhibition emphasized, in a museological reflexive style, what has been a fundamental part of the museum from its very beginning: to incorporate into our memory, to remember for us.

NOTER

1. Museum Europa blev vist på Nationalmuseet i 1993 og i 1994 i Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik i Bonn. Memento Metropolis – en udstilling om længslen efter det Ny blev vist i Turbinehallerne i København i 1996, året

- efter i Antwerpen og i 1998 i Stockholm. Som bekræftelse på, at den refleksive typologi fortsat er aktuel, kan det nævnes, at der i dette efterår atter realiseres refleksive udstillingsprojekter i regi af den dansk-svenske fond Kulturbro. Foruden en stor nordisk/baltisk manifestation på Nationalmuseet kurateret af den tyske kurator Marie Louise von Plessen, vender den amerikanske multikunstner Robert Wilson tilbage til Øresundsregionen med et projekt, som kobler kunst og markedsføring. Robert Wilson skabte vinteren 2000 udstillingen *Anna didn't come home that night*, som var en totaliscenesættelse af det danske Kunstindustrimuseums samlinger. Filmmanden Peter Greenaways *Flying over Water* i Malmö Konsthall, 2000, demonstrerede den refleksive typologi i en markant cinematisk form, og Lunds Konsthall viser i efteråret Kulturbroudstillingen *Liv og Död* om de gamle universitetsmuseers samlinger, og reflekterer således i hele sit oplæg over museets idé.
2. Med 11. september som seneste eksempel på, hvordan metropolen gøres til angrebspunkt, er begge aspekter fortsat uhyggeligt relevante. Katastrofen har i sig selv affødt en række nye museums- og erindringsprojekter. Om dette se Barbara Kirshenblatt-Gimblett i *Samtid&Museer*, nr. 3–4, nov. 2001, årg. 25.
 3. Filminstruktøren og iscenesætteren Peter Greenaway benytter begrebet i en beskrivelse af sin egen tilgang til film- og udstillingsproduktion: "...You can – without fear of argument – use the word to describe the maker of a novel. I have a set of characteristics that, welded together, I suppose, can be recognized as a specific personal style – though they are not manipulated to be stylish...", s. 13 in Pascoe.
 4. Begrebet "mose" stammer fra Brede-udstillingen "Den hellige mose", 1968, hvor et tableau viste en højmosé med ofre og mosefund. Begrebet er senere blevet fast museumsjargon som udtryk for det naturalistiske, åbne tableau.
 5. Torsten Hägerstrand (1983) har bl.a. anvendt metoden på regional planlægning, studier om sundhedsudvikling, ældre borgere, kommunikationsteknologi, forholdet mellem teknologi og landskabsevolution og undersøgt, hvordan komplekse sociale, teknologiske og geografiske sammenhænge spiller ind på hinanden.
 6. Det var værkerne "As Long as You Are Here" (1996) af Mikael Thejll, "Landscape" (1996) af Kathy Prendergast, samt John Olsen og Lars Abrahamsens "Forgængelighedens kalligrafi I og II", 1996.
 7. Biblioteket var tableauet "Antikvariatbiblioteket", hvor man ved en bibliotekars hjælp kunne bytte en medbragt bog til en af bibliotekets 50.000 bøger og derved sætte nye spor i samlingen. Bogbytningen foregik efter vægt og kondenserede på denne måde et vores mulighed at påvirke byrummet ved aktivt at færdes og agere i dette. Biblioteket opsummerede udvekslingen, mødet og vilkårligheden som grundlæggende urbane værdier og fungerede i lighed med andre tableauformer som udstillingstematisk koncentration. Endvidere var biblioteket en parafrase over museet som sted for ophobning af viden og erindring og måske et hint om at betragte hele udstillingskonceptet som et tilsvarende arbitrært arkiv over den moderne storbys uforudsigelighed. Der er desuden tale om billedkunstneren Torben Ebbesens "Beholder I–V" (1991–96), samt den tyske kunstner Sabine Hornigs "Twins" (1996).
 8. Oettermann, 1980.
 9. Endeligt udgjorde kopien af *Medusas Flåde* i sig selv et 'fund', hvilket fører en yderligere refleksiv pointe til Memento Metropolis såvel som til billedets mange lag af fortællinger. I samarbejde med museumsinspektør Thorkild Kjærgaard lykkedes det udstillingskuratorerne Becker og Flindt at finde frem til denne tidlige kopi fra 1859/60 udført af de to malere Jean-Baptiste-Antoine

- Guillemet og Etienne Antoine Eugène Ronjat. I det franske provinsmuseum Musée de Picardie havde billedet ligget hengemt i ca. 60 år og blev først i 1996 vist frem for et publikum igen.
10. Professor Christian Wichmann Matthiessen har beskrevet kulturbuåret i København som redskab i en politisk proces: *The 1996-event is seen as a support to restructure the economy of Copenhagen from a postindustrial service economy to an economy based on advanced services with creativity, communication, culture and knowledge of high international quality. The great effort that Cultural City '96 represents is part of the positioning among European metropolises* (Mathiessen 1995:79 i Kindberg, Munkgård Pedersen og Poulsen). Som instrument til omstrukturering af byens økonomi og led i konkurrencen mellem europæiske storbyer udtaler overborgmester Jens Kramer Mikkelsen tilsvarende: *Kulturbyen er en anledning for os alle til at tage os mere sammen. Vi skal bruge begivenheden til at give byen et løft, til at styrke selvspejken og selvtiliden i København, og det er vigtigt at slå fast, at Kulturbu 96 ikke er noget mål i sig selv. Kulturbu 96 er kun startskuddet....Kulturbu 96 er nødvendig for Københavns genrejsning. Det er en af de hjørnestene, der skal bidrage til, at dynamikken for alvor vender tilbage. Andre vigtige hjørnestene er den faste forbindelse over Øresund, Ørestaden og store investeringer i byggeri, f.eks. ved havnefronten.* Berlingske Tidende jan. 1996.
 11. Museet er beliggende i Helsingør, og kan besøges efter aftale.
 12. Kunstværket var skabt af Dola Bonfils, Prami Larsen og Steen Møller Rasmussen.
 13. Der er tale om værkerne *Maveskulptur* (1993) af den australske performancekunstner Stelarc, bl.a. kendt for sine 'kropsophængninger', hvor han nøgen lader sig ophænge i fiskekroge på kunstmuseer eller over åben gade; den irske kunstner Kathy Prendergasts *The End and The Beginning*, tre generationers menneskehår (1996), samt tableauet *Kropsmaskine*, en motionsmaskine, som tilgodeser hele kroppens muskulatur. Kropsmaskinen fortalte om kroppens forandrede funktion fra fysisk arbejdsredskab til objekt for kunstig træning, kontrol og beskuelse.

LITERATURLISTE

- Becker, Annesofie og Flindt, Willie: *Memento Metropolis- en udstilling om længslen efter det Nye, Perspektiv*, 1996
- Bradbury, Malcolm og McFarlane, James: *Modernism*, Penguin Books, 1976
- Hjorth, Line: *Byen erindret – byen på ny, om Fritz Langs Metropolis og Memento Metropolis, to Kulturbu 96-arrangementer i Turbinehallerne*, KACTUS, Kunstakademiets Arkitektskole, Center for Tværfaglige Urbane Studier, 2001
- Hjorth, Line: *Den refleksive udstilling belyst ved en museologisk og udstillingshistorisk tilgang*, Kandidatafhandling v. Moderne kultur og kulturformidling, Institut for litteraturvidenskab, Københavns Universitet, 1999
- Hägerstrand, Torsten: "Presence and absence: A Look at Conceptual Choices and Bodily Necessities" in: *Regional Studies*, Vol. 18.5
- Kindberg, Dorte L., Munkgård Pedersen, Kristine og Poulsen, Tine: *Dublin 1991, Europæisk Kulturbu*, RUC, 1997–98
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massemediums*, Syndikat, Frankfurt 1997
- Pascoe, David: *Peter Greenaway, Museums and Moving Images*, Reaktion Books, London 1994
- Pomian, Krzysztof: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500–1800*, Polity Press, London 1990

*Line Hjorth er ph.d. studerende,
Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet.
e-mail: line.hjorth@jubiipost.dk*