KUNSTMUSEETS UTSTILLINGSPRAKSIS OM FORMIDLINGSDEBATTER OG PRESENTASJONSMÅTER

Camilla Gjendem

Og hvem våger å vekke de magiske
gjenstander opp fra deres kontemplative og
klimatiserte tornerosesøvn for å ta dem i bruk
i nye spill – etterat mesteren har forlatt dem?

Jan Brockmann (1987)

Vi opplever nå på nytt en fokusering på museumsutstillingen innenfor de «museale» fagkretser. Det blir arrangert utstillings-seminarer og utstillingskurser på løpende bånd innad, og til en viss grad blir museumsutstillingen gjenstand for debatt i media utad. Det hender også at kunstkritikeren i sin anmeldelse skriver noen ord om hvordan utstillingen er arrangert og regissert, og tillegger det vekt for opplevelsen av kunstuttrykket. Denne fokuseringen på museumsutstillingene og på museenes utadrettede virksomhet forøvrig er på ingen måte ny. Det ser ut som om de samme spørsmålstillinger jevnlig dukker opp, uten at de nødvendigvis nedfeller seg i utstillingspraksisen ved museene.

Kunst- og museumsformidling var et politisk satsningsområde i Norge allerede på 1970-tallet. Det ble i disse årene produsert flere stortingsmeldinger og handlingsplaner som omfattet formidlingsproblematikken.¹ Disse kom i kjølvannet av en debatt innad i museumsforbundet om den såkalte *museumskrisen*. Krisen ble sett på som et museumspedagogisk problem. Dette var på ingen måte et særnorsk fenomen, debatten gikk parallelt i de nordiske land og på kontinentet forøvrig. Den internasjonale og den nasjonale formidlingsdebatten ble på mange måter en idé-

debatt som rommet flere viktige prinsipielle museumspolitiske spørsmål.

Museenes utstillingsaktivitet er museenes ansikt utad. Det er gjennom tiltakene for publikum vi kan se hvilke målsettinger de enkelte museene har på formidlingssiden. Utstillingen er grunnet på en spesiell utstillingsfilosofi som kommer til syne gjennom presentasjonsmetoden. Kunstutstillingen vil derfor ta seg forskjellig ut alt etter hvem som produserer den. Det er en sammenheng mellom kunstsyn og kunstmuseets presentasjonsmåter. Som kunstbegrepet er foranderlig, vil også kunstutstil-

70 lingen være det. Valget av presentasjonsmåte vil alltid være underlagt en ideologi, derfor er den objektive og verdifrie utstillingen et skinn.

Det er dette som var bakgrunnen for min hovedfagsavhandling om *Kunstmuseets utstillingspraksis* ved Universitetet i Bergen 1990. Formålet var å peke på hovedtendenser i utstillingspraksisen fra kunstmuseenes opprettelse, samt å presentere den tyske kunsthistoriker og museumsfilosof Alexander Dorners utstillingsmetode i Landesmuseum i Hannover i 1920- og 1930-årenes Tyskland. Mange av Dorners idéer ble senere omtalt i den internasjonale museumsdebatten, og viser aktualiteten i hans formidlingsteorier. Denne artikkelen vil derfor omhandle Alexander Dorners utstillingspraksis, en debatt om kunstmuseet og formidlingspraksisen ved kunstmuseene i de siste 20 årene, og henvise til alternative utstillingsmåter som har vært prøvd ut ved kunstmuseer i utlandet i samme tidsperiode.²

ALEXANDER DORNERS UTSTILLINGSPRAKSIS

Det finnes andre måter å presentere kunst på enn den vi finner på Nasjonalgalleriet i Oslo og i de andre tradisjonelle galleriene i Norge. Som eksempel på noe av det som har vært gjennomført av andre typer presentasjonsmåter, skal vi gjennomgå den tyske kunsthistoriker og museumsmannen Alexander Dorners utstillingspraksis. Gjennom sin stilling som direktør ved Landesmuseum i Hannover i årene 1923-1936 fikk han anledning til å prøve ut sine idéer i praksis. Dorners arbeid var preget av Weimarrepublikkens optimisme og sans for eksperimentering og nytenk-

ning. Vi vet at denne perioden i Tysklands historie fikk en særlig betydning for alle typer av kunstneriske uttrykksformer. Bauhaus med lederen Walter Gropius kan sies å være både en pådriver til og et resultat av dette klimaet. Både Dorner og Gropius var opptatt av integreringen av kunst og teknologi. Vi finner dette formulert hos Dorner i boka *Überwindung der «Kunst»* fra 1947, og som en av hovedtesene i «Bauhaus-manifestet» fra 1923.³

Kontakten mellom Dorner og Bauhaus resulterte i et konkret samarbeid i utformingen av *det abstrakte kabinettet* i et av utstillingsrommene i Landesmuseum. Dette rommet var forbeholdt den abstrakte samtidskunsten, samtidig som det her ble eksperimentert med en finurlig utstillings-teknologi. Kabinettet, både de utstilte verkene og de tekniske finessene ble ødelagt av nazistene i 1936. Samme år reiste Dorner fra Tyskland, og endte som så mange andre «kulturflyktninger» i USA. Alfred H. Barr jr. (Museum of Modern Art, N.Y.) karakteriserte denne situasjonen slik: «Deutschlands Verlust war unser Gewinn».⁴

Kunstmuseets målsetting

Før vi går over til å beskrive den konkrete utformingen av Dorners museumsfilosofi, skal vi kort referere til en debatt om kunstmuseets målsetting som foregikk i Frankfurteravisene i 1931 mellom Alexander Dorner og Georg Swarzenski, tidligere generaldirektør for Frankfurtermuseene, og en mektig museumsmann forøvrig.

Dorner var av den oppfatning at et kunstmuseums oppgave ikke i første rekke var å samle og å bevare kunstverker, men heller å intensivere forståelsen for kunstverkets relasjon til vår egen tid.⁵ Kunst-

museet skulle dessuten være en didaktisk institusjon, der ledsagende tekster var en viktig del av presentasjonen. Dorner gikk sterkt i mot den alminnelige oppfatningen om å la kunstverket «tale for seg selv», fordi dette var etter hans mening et altfor passivt system.

Dorner ble imøtegått av Swarzenski som var av den oppfatning at et informativt materiale i utstillingslokalene tvert i mot kunne være til hinder for forståelsen av kunstverkene. Kunstverkene skulle tale til publikums sinn og fantasi. Derfor var et kunstmuseums oppgave å legge forholdene til rette for en estetisk nytelse og en kunstnerisk opplevelse.

Dorner hevdet at Swarzenskis og hans meningsfellers syn på kunst og kunstmuseet var romantisk, mens han selv gjorde seg til talsmann for en historisk (sosiologisk) betraktningsmåte. Debatten beskriver to forskjellige oppfatninger om kunst og kunstmuseets målsetting. Den ene ser det som sin oppgave å sette kunstverkene i relasjon til vår egen tid, mens den andre mener det er å gi publikum en estetisk nytelse og en kunstnerisk opplevelse som er det viktigste.

Som en litt forenklet oppsummering kan vi si at mens Dorner ser på kunstverket som et historisk objekt, ser Swarzenski på kunstverket som et estetisk objekt. Dette er to ytterpunkter i synet på kunst som også er rådende i dag. Cauman hevder at det er Swarzenskis romantiske og estetiske oppfatning som har flest tilhengere.

«Atmosfærerom»

Landesmuseum i Hannover ble bygget i 1901, og inntil Dorner overtok som direktør i 1923, var bildene montert etter «gulv-til-tak»-prinsippet.⁶

Dorner innredet alle utstillingsrommene i museet i såkalte *atmosfærerom*. Hensikten med denne utstillingsformen var å gi innblikk i de forskjellige kunsthistoriske epokers synssett. Scenografiske effekter som form og farge var aktive virkemidler som skulle sette betrakteren inn i den «stemning» som Dorner mente var karakteristisk for fasen. Med andre ord ble det forsøkt gjennom utstillingen å gi innlevelse i den «tidsånden» som preget epoken. Til forskjell fra «epokerommene»,⁷ som allerede var benyttet av flere museer, var atmosfærerommet i langt større grad *iscenesatt*. Begge romtypene skulle gi en fremstilling av en spesifikk stil, men epokerommes objekter virket først og fremst som dekorative enkeltelementer som skulle betraktes sammen med andre enkeltelementer. Slik ble virkningen av epokerommet mer til beskuelse enn til innlevelse, mens atmosfærerommet inviterte til *innlevelse og deltagelse*.⁸

I stedet for i en tradisjonell kronologisk rekkefølge, ble utstillingsrommene innbyrdes ordnet i sammenhengende kunstfaser, med naturlige overgangssekvenser som skulle understreke helheten i den kunsthistoriske utviklingen. Gjennom installasjonsmetoden var det Dorners hensikt at betrakteren skulle få innblikk i de forskjellige epokers idéinnhold. Utstillingseffektene i atmosfærerommet skulle sette følelser og sinnsbevegelser i sving slik at en til slutt skulle bli i stand til å *se med den spesifikke epokens øyne*.

De enkelte rom

Tak og vegger i *middelalder-rommene* var holdt i tunge og stemningsvarme fargetoner. Dette var gjort i samsvar med teoriene om at middelalderkirkene ikke hadde hvi-

72 te eller lyse vegger. Rommet ble på denne måten «trukket tilbake», mens gjenstandene trådte fram. Det ble spesielt fokusert på krusifikset og alteret. I *Raum der Goldenen Tafel* var hensikten å føre betrakteren inn i stemning av senmiddelalderisk mystisisme gjennom farger og innredning. Gulvet var helt svart og veggene var dyp-røde.

I streng kontrast til middelalder-rommene var *renessanse-rommene* holdt i klare hvite og gråe toner. Renessansemalerienes vektlegging på perspektivet hadde nøye sammenheng med periodens geometriske oppfatning av virkeligheten (jfr. det avgrensede rommet, kulen og halvkulen). De klare, lyse veggene og billedrammene skulle gi assosiasjoner til vindusrammer (jfr. renessansens «vindu ut mot verden»-aspekt) I en av renessanse-salene for skulpturer og relieffer, var gjenstandene plassert opp mot vegger i lyst grått og hvitt. Dette skulle i følge Dorner tydeliggjøre gjenstandenes midtstilling mellom sengotikkens lyse farger og quattrocentos klare farger.

I *barokk-rommene* hadde maleriene gyldne rammer og var plassert på dyprøde vegger. Tak- og veggstrukturen avgrenset ikke rommet lenger så tydelig. Malerier og rom «fløt sammen» og ga dermed større inntrykk av *enhet* enn f.eks. renessanse-rommet gjorde. Den pure og rene protestantiske kunsten i Holland, som i tid falt sammen med det ellers pompøse barokkmaleriet, ble derimot vist i et strengt kontrasterende miljø. Her var fargebakgrunnen gråhvitt, og var ment å skulle uttrykke harmo-

ni med maleriernes huslige scener og den atmosfæriske behandlingen av rom og lys.

I *rokoko-rommene* ble også enhetsprinsippet mellom rom og bilde gjentatt med fargetonene som virkemiddel. En lys gul farge, en slags blanding av gull og hvitt, var ment å danne en «symfonisk samklang» med de utstilte bildene.

Denne absolutte sammensmeltingen av rom, form og bevegelse som Dorner mente hadde sitt høydepunkt og karakteriserte kunstepokene barokk og rokokko, opphørte i *den romantiske epoken*. Denne oppløsningen ble ettertrykkelig betont i de rommene hvor den romantiske kunsten var utstilt, på den måten at kunstverkene ble bevisst og hensiktsmessig isolert.

I *Raum der Nazarener* var gulv og sofa (Dorner mente det var viktig med hvilegrupper i utstillingsrommene) svartfarget. De karakteristiske bildene i store formater hadde hvite rammer. Veggene hadde en blågrønn farge. Billedopphengingen ble «avbrutt» av epokens porselenshvite marmorskulpturer som var plassert i nisjer i veggene. Rommets farger og utstillingsmetode skulle slik uttrykke den klassisistiske romantikkens ånd. Disse hvite elementene, løst fra de dunkle veggene og gulvet, skulle bringe den nye, frie og svevende karakteren i den romantiske kunsten til gyldighet.

I arbeidet med å fremstille den fremskridende abstrakte kunsten i et galleri som skulle synliggjøre denne nye virkeligheten, søkte Dorner kontakt med kunstnere innenfor Bauhaus og De-Stijl-grupperingene. Det ble i hovedsak El Lissitzky som

74 sammen med Dorner utformet *Det abstrakte kabinettet*. Lissitzky tok utgangspunkt i de utstilte kunstverkenes bevegelse og dynamikk; idealet var å gjengi «den nye virkelighetens skapende pulsslag». I motsetning til f.eks. renessanse-galleriets statiske «indre ro og verdighet» skulle det abstrakte kabinettet kunne forandre identitet alt etter hvilke kunstverk som skulle stilles ut, derfor ble rommet konstruert etter dynamiske prinsipper: Skyvbare plater og bestemte farger og sammensetninger i bakgrunn og vegger var effekter som skapte dette inntrykket.

Verker av Picasso, Leger, Mondrian, Gabo osv. ble plassert på vegger med hvite, svarte og grå vertikale metallstriper. Skimmeret som metallstripene forårsaket gjorde at ettersom betrakteren beveget seg, forandret fargene seg fra hvitt til grått og fra grått til svart. Et bilde av Lissitzky er brukt for å vise hvordan bilde selv også blir forandret etter fargebakgrunn og betrakterens plassering.

Hver vegg fikk forskjellige kombinasjonsmønstre som forsterket inntrykket av bevegelse. Et speil som var plassert bak en skulptur av Archipenko, gjorde at betrakteren kunne se både forsiden og baksiden av skulpturen samtidig, dessuten ga speilet illusjon av en forlenget vegg. Bildene ble hengt svært tett, men ved hjelp av skyvbare plater kunne betrakteren til en viss grad velge plasseringen av bilde. Han kunne isolere det eller se flere verker samtidig. Nye bilder kunne dessuten stadig bli avslørt ved forskyvninger.

Selv om Dorner var opptatt av at betrakteren så snart som mulig skulle trå inn i kunstepokens spesielle «stemning og tidsånd», og at forskjellige utstillingseffekter ble brukt til å påvirke dette, var han nøye

med at ikke virkemidlene i seg selv dro oppmerksomheten bort i fra hovedsaken, nemlig kunstverkene. Han var oppmerksom på scenografiens hårfine balansegang mellom spillfakteri og nyttig virkemiddel. *All oppmerksomhet ble rettet mot kunstverket*. Derfor ble alle effekter som kunne virke forstyrrende inn på konsentrasjonen redusert. Gulvene i alle rommene var f.eks. dekt med svart linoleum, med unntak av rokokko-rommene hvor de var lysegrå. Av samme årsaker var sittebekvemlighetene enkle i formen og trukket med svart lær. Forheng som ble brukt for å adskille de enkelte hovedavdelingene ble holdt i samme farge som veggene osv.

Paradoksalt nok var det Dorners overbevisning at denne aktiviserte utstillingsmetoden tillot kunstverkene «å tale for seg selv» i større utstrekning enn i andre systemer der dette var hensikten. Her kom kunstverkene likevel ikke til sin rett fordi de var plassert i et passivt system med en uddifferensiert, nøytral bakgrunn. Dorner hevdet at en tilsiktet nøytral bakgrunn ikke alltid fungerte slik. Tvert i mot kunne den være en forstyrrende faktor i den visuelle forståelsen.

Et arkitektonisk problem som forble uløst inntil Dorner fortsatte sin virksomhet i USA, var *vinduene*. Vinduer ut mot vår egen tid og virkelighet brakte forvirring inn i opplevelsen av forgangen tid. Ugjennomsiktige hvite forheng ble hengt foran disse, men de tjente i første rekke som lysregulering.

Som det siste rommet i den evolusjonære utstillingsrekken var det i *Samtidsrommet* hensikten å presentere det nyeste i utviklingen av vestlig visuell kultur. Dorner hadde lenge hatt planer om et utstillingsrom for samtidens visuelle

Hannover, Landesmuseum, Raum der Gegenwart, 1931. Utformet av Laszlo Moholy-Nagy og Alexander Dorner. Illustrasjon fra Cauman (1960:112)

uttrykk, og «Werkbund-utstillingen» i Paris i 1930 satte fortgang i disse planene. Ansvarlige for Paris-utstillingen var Gropius, Moholy-Nagy, Breuer og Bayer. En del av materiale ble sendt direkte fra Paris til Hannover.

Utformingen av rommet ble planlagt i samarbeid med Moholy-Nagy og von Luderer, som også var tilsluttet Bauhaus. Det skulle være en utstrakt bruk av fotografier og film. Slik ble det for første gang fastslått at dette hadde sin klare plass

76 innenfor den moderne kunsten. Ved å trykke på en knapp kunne en velge mellom kortfilmer med vekslende tema – dokumentarfilmer og abstrakte filmer. To vegger var dekt med svære fotografier som viste utviklingen av industriell design fra Werkbund til Bauhaus, samt fotografier av moderne arkitektur fra Sullivan, Wright og Wiener Sezessions-Schule til Gropius, Mies van der Rohe, Breuer m.fl. Alt var ledsaget av informative tekster i stor skrift. I et av hjørnene var det plassert en stor bok med illustrasjoner, i midten av rommet var Moholy-Nagys lysmaskin; ved å trykke på en knapp strømmet det ut et utall av abstrakte fargekomposisjoner.

Samtidsrommet skulle gjøre betrakteren enda mer delaktig enn i det abstrakte kabinettet. Rommet skulle gi og være et bilde på den moderne, industrialiserte sivilisasjonen. Det ble derfor ikke vist kunstverk i tradisjonell forstand, men objekter som i de tradisjonelle museene spilte en underordnet rolle eller ingen i det hele tatt. Film, fotografier, modeller og tekniske installasjoner var tidligere ikke blitt estetisk betraktet, men sett på som profane nyttegenstander. I «Raum der Gegenwart» ble denne sekundære rollen opphevet.⁹

Tekster og kataloger

Dorner så på kunstmuseet som en didaktisk institusjon. Det var viktig å legge forholdene til rette for et stort og uensartet publikum. Som en del av formidlingen var derfor forklarende tekster tilgjengelig i utstillingsrommene. Det skrevne ord var et hjelpemiddel for betrakteren for å få en dypere og utvidet forståelse av de forskjellige epoker og kulturer. Tekstene var imidlertid diskret plassert ved døråpningene. Det optiske inntrykket av utstillingen ble

dermed ikke forstyrret. Samtidig påvirket og forsterket tekstene det visuelle inntrykket. Det eneste av tekster som befant seg på utstillingsveggene var «etiketter» med tittel på kunstverket. Disse var i farget papir, i overensstemmelse med veggfargen og plassert i øynehøyde.

En tredelt trykt katalog ga oversikt over kunsthistorien fra ca. 800 f.Kr. til samtiden. Denne var basert på Riegels kunstfilosofi¹⁰ som forklarte den moderne kunstbevegelsen utfra tidligere perioders kunstuttrykk. Alle forandringer i kunsten innebærer et fremskritt eller et nødvendig steg i den universelle utvikling. Han mener at det kunstneriske uttrykket i en periode er resultat av en bestemt kunstvilje («kunstwollen») i den samme perioden. Riegels «kunstwollen» er utgått fra Hegels overordnede begrep «Weltgeist». Teoriene ble prøvd gjennom hans analyse av Konstantinrelieffene. Kunstviljen utvikler seg parallelt innenfor alle kunstarter, samtidig som en epokes kunstvilje tilsvarer den samme epokens filosofi og livsanskuelse. En kan avlese de forskjellige historiske epoker som etapper i utviklingen av «det menneskelige seende». Slik er enhver kunstytring uttrykk for en verdensanskuelse, og det er dermed ikke mulig lengre å snakke om «forfall» i kunsten, eller gi uttrykk for at en epoke i kunsthistorien har mindre verdi enn en annen – slik det på denne tiden var vanlig å betrakte f.eks. senantikken. Stilutviklingen ble forklart med endringer i en periodes måte å se på – *synssettet* – og hadde ingenting å gjøre med f.eks. en økende innsikt og ferdighet hos kunstneren. Utviklingen representerer fremskritt, den kunsthistoriske utvikling gjennomløper stadier hvor den tidligere kunstepoke er en nødvendig for-

løper for den neste. Dermed er den eldre kunsten en forutsetning for nyskapning, den moderne kunstbevegelsen har sin forutsetning i den historiske.

Katalogen ble senere supplert med utførlige hefter som var rikt illustrert med fargebilder. Disse ble plassert ved hver sittegruppe, som det var mange av i museet. Heftene behandlet det sosiale, politiske og det økonomiske tilsnittet i hvert kulturtrinn, dessuten omhandlet de den samtidige musikk, litteratur, arkitektur osv. Det ble slik lagt vekt på den kontekstuelle sammenhengen kunstverket befant seg i. I f.eks. det abstrakte kabinettet var det plassert en «kasse» med illustrerte tekster om «Die Wirkung der Abstrakten Kunst auf die Grundzüge des täglichen Lebens»: trykk, reklame, motemagasiner og arkitekturtidsskrifter. På slutten av heftene sto følgende oppfordring:

Betrachten Sie diese Kunst nicht als im Wettbewerb mit der Kunst unseres Zeitalters stehend; sie wurde unter völlige anderen Bedingungen geschaffen, aber sie geht in ihrer Konzeptionen weiter als die Kunst der vorgehenden Epoche. Bedenken Sie das bitte und betrachten Sie dann die Ausstellung.

I tillegg til utdypende tekster og kataloger innbefattet Dorners formidlingsmetode også bruk av audiovisuelle hjelpemidler. Det var bl.a. plassert en platespiller og høytalere i utstillingsrommene, som muliggjorde «omvisninger» til enhver tid publikum måtte ønske det.

Originaler og reproduksjoner

Å innrede et museum utelukkende med én periodes kunstuttrykk var formålsløst fordi dette ga ingen forståelse av sammenheng:

Der evolutionäre Zusammenhang der Geschichte ist die einzige aktive Kraft, die die Richtung auf einen immer weiter fortschreitenden Typ der Kunst fortsetzen kann.¹¹

En supplerende bruk av reproduksjoner gjorde etter Dorners syn det mulig å se kunst- og kulturhistorien i sammenheng. Dette var bedre enn en ukomplett samling av originaler. Ved å benytte faksimiler ble dessuten Dorners utstillingsidéer praktisk gjennomførbare ved de fleste museer.

Dorner mente at å benytte seg av reproduksjoner ikke var noen ny idé, da kulturen med «originaler» bare var et utslag av det 19. århundres forestilling om kunstneren som en overmenneskelig personlighet. Dette spilte ingen stor rolle for romantikken. Antikken, middelalderen, renessansen og barokken var i første rekke interessert i innholdet, ikonografien. Å eie kopier var akseptert, og det at lærlinger og andre medarbeidere hadde stått for selve utførelsen av mesterens idé var helt naturlig. Dorner hevder at idéen om det originale kunstverket i romantikken avløste de tidligere hellige relikviens betydning, og at det i første rekke var kunsthandlere, samlerne og museumsdirektørene som så nidskjært så seg tjent med å opprettholde dette utover i vårt eget århundre.

Dorners kontroversielle syn gikk selvfølgelig ikke upåaktet hen. Det medførte bl.a. en stor debatt i kunstdidsskriftet «Der Kreis» i 1929/1930, utgitt i Hamburg. Erwin Panofsky skrev her en lang artikkel med følgende avslutning:

Wenn die Maschine die Fähigkeit der menschlichen Hand erreichen wird, bedeutet dies das Ende der Kunst.¹²

78 Den direkte foranledningen til debatten var en utstilling Dorner arrangerte under tittelen *Original und Faksimile* i 1929. Her var originaler og faksimiler utstilt i glass og ramme side om side, bl.a. Renoir, Lorrain og Cézanne. Det viste seg at selv eksperter tok feil av hva som var originaler og hva som ikke var det.

I våre dager har denne diskusjonen avtatt, men det betyr ikke at den ikke er aktuell. Minna Heimbürger påpeker at å benytte fotografisk materiale som et supplement i utstillingen vil være nyttig pedagogisk, og dessuten være en stimulans for senere å oppsøke originalverkene. Hun viser til at det tidligere har vært benyttet kopier ved flere kunstmuseer i Europa uten at dette medførte de forventede «ramaskrik» fra kunsthaglige kretser. Hun ser også et paradoks i «reproduksjonenes motstanderes» flittige bruk av lysbilder og andre typer billedgjengivelser i sin egen undervisning og forskning, som dessuten ofte ikke holder på langt nær den kvalitetsmessige standard som det er mulig å oppnå med våre dagers teknikk.¹³

Kunstens overvinnelse

Dorner er en av de få som vitenskaplig har forsøkt å tydeliggjøre sammenhengen mellom kunstsyn og museumspraksis. Et innblikk i og en oversikt over Dorners kunstteorier får vi i avhandlingen *Überwindung der «Kunst»*.¹⁴ Dorners idéer kan oppsummeres i følgende punkter:¹⁵

1. *Zeit muss in der Kunstgeschichte ernst genommen werden.* Kunst er tidsbundet, og kunststilene må som andre vitenskaplige hypoteser bli sett i den historiske sammenhengen. Hver fase har en forutgående og en påfølgende fase. Derfor må kunst

ses i sin historiske sammenheng, og bli forstått utfra denne, ikke som en ende eller begynnelse, men som en fase i den offentlige vekst.

2. *Kunst ist ein Produkt der Menschen.* Kunstshistorie karakteriseres som evolusjonær psykologi, fordi kunst gjengir menneskelige forestillinger, – dets forsøk på å se, tyde og forstå de materielle og sosiale sammenhenger. Slik blir kunst, kunstshistorie, kunstmuseer og kunstkjennskap særlig verdifull, da dette gjør det menneskelige «seende» mer utviklet og er en berikelse av det menneskelige liv. Kunstnere, kunsthistorikere og museumsfolk er ansvarlige for sine felt. De forandrer sine omgivelser, og er selv foranderlige i takt med disse, men de er ingen «stattholdere» for mystiske og overnaturlige krefter.

3. *Romantischer Individualismus ist veraltet.* Den romantiske kunsten, som opprinnelig sprang ut av den protestantiske bevegelsen, forkastet den klassiske autoritære ensartethet. Den la vekt på det individuelle uttrykk i den grad at det ikke lenger fantes en entydig standard eller en enkel almen-gyldig retning. Dorner mente at denne form for individualisme inneholdt et asosialt aspekt som resulterte i at kunsten også ble asosial. Innenfor kunsthistorien har romantikken ført til en overfladisk historieundersøkelse og detaljstudier innenfor forskjellige stiler og kunstverk. Dette mener Dorner må skyldes en holdning om at kunsten fører sitt eget liv, uten forbindelser til den eksisterende viten. En hadde slik beveget seg fra klassisismens «absoluta» til en liberalisme som grenset til agnostisisme.

4. *Kunst ist eine Art der Erkenntnis.* Kunst er kjennskap til verden. Et kunstverk er en organisert, visuell fremstilling av våre tanker, følelser og emosjoner, konsentrert og destillert, som uttrykker samfunnets sikt mot verden. *Stilen* må som den vitenskapelige hypotese bli behandlet med respekt, som et menneskeskapt produkt utgått fra en spesifikk tid, et spesifikk sted, tro og en viss type seende. Den er et aspekt ved den menneskelige utvikling og på ingen måte en tilfeldig og målløs guddommelig åpenbaring.

Dorner var skeptisk til kunsthistorikerne og museumsfagfolkenes ensidige fokusering på enkeltstudier og enkeltområder. Han etterlyste en diskusjon om basisen for den tradisjonelle kunstvitenskapen, og provoserte nok mange ved å betrakte kunstvitenskap som sosialvitenskap.

5. *Die neue Kunst ist Aktion.* Dorner hilste den etter-romantiske kunsten velkommen fordi den var dynamisk og hadde *forandringens* element i seg. Slik interpreterte den etter-romantiske kunsten den moderne vitenskapens dynamikk. Kunsten i denne perioden både benyttet seg av og utviklet teknikken. I denne forbindelse blir Bauhaus brukt som eksempel på kunstneriske uttrykk som benytter seg av visuell teknikk og visuelle former framstilt gjennom industriell og maskinell prosess. *Design* blir betraktet som en berikelse av *hverdagslivet*. Kunsthistorikere og kunstmuseer får slik en *livsforbedrende funksjon*.

6. *Die neue Kunst ist Freiheit.* Den nye kunsten sprengte billeddrammene i bokstavlig forstand. Billeddrammene som hittil hadde stengt kunstuttrykket inne i et begrenset rom ble nå forkastet. Dette

skjedde gjennom en indre nødvendighet, ikke alene gjennom den abstrakte kunstens stilistiske utvikling. I denne prosessen opphørte kunsten å være «kunst» og kunstneren opphørte å være «kunstner».

Filmen, som ikke var belastet med tradisjonen, fikk nå ubegrensede muligheter. Den mangfoldiggjorde våre muligheter for å se. Bauhaus-designeren og hans etterfølger i dag har gjort det akademiske maleriet mindre viktig. Målsettingen nå var ikke først og fremst å uttrykke seg selv, men å være delaktig i den daglige utviklingen. Designerens produkt blir stilt overfor et sosialt ansvar, og blir dermed i seg selv en sosial kraft. Ansvarer ligger i å hele tiden forbedre vår hverdag, vår sivilisasjon. Dorner hevdet at bare gjennom denne forpliktelsen oppnådde man frihet. Frihet var å bryte seg ut av barrieren av ensomhet og isolasjon.

«Hvorfra vi kommer og hvor vi går»

I Dorners åpningstale ved «Museet for østfrisisk kunst» i Emden, november 1934, får vi innblikk i hva han anser å være kunstmuseets oppgave. Der sier han at det moderne kunstmuseets mål er å være en kilde til erkjennelse og en drivkraft i hverdagen. Det må ikke fortsette å være en dannelsesinstitusjon i tradisjonell forstand, fordi dette er i dag en overlevning og en flukt fra den daglige virkelighet. Den tradisjonelle dannelsesinstitusjonen overleverte bare kunnskap om enkeltgjensstander og gjorde ingen forsøk på å gi en helhetlig forståelse. Disse enkeltinntrykkene medførte bare kaos, som bildene i et kaleidoskop. Det moderne museet må strebe etter å gi en helhetlig forståelse av virkeligheten. Det er nettopp gjennom

80 den moderne kunsthistorien vi kan få et klart bilde av «hvorfra vi kommer og hvor vi går».

Det tradisjonelle kunstmuseet preges av en statisk karakter, mener han. Dette skyldes bl.a. at det har prøvd å forene to forskjellige strømninger fra barokken og romantikken med deres forskjellige kunstoppfatning og utstillingskarakter. Det barokke billedgalleriet og skulpturgalleriet er blitt sammenstilt med romantikkens forsøk på opplysning gjennom «epoke-rom». Dette har fått den uheldige virkning av en utstillingspolitikk og presentasjonsmåte som er «hverken fugl eller fisk».

Hovedproblemet er at det ikke deltar i samtidens hverdagsliv. Det har derfor ingen påvirkningskraft selv, og stiller seg utenfor den moderne bevegelsens «kraftfelt». Dorner legger stor vekt på denne «kraften». Det er denne kraften det nye museet må være i besittelse av: *Diese Kraft aber würde der neue Typus Museum bekommen*.¹⁶

Det nye kunstmuseet må opphøre å være «et tempel for humanistiske relikvier» som det tradisjonelle idealistiske utgangspunktet har gjort det til, og i stedet for slik å stille seg på sidelinjen heller «komme seg ut på banen». Det må bli et *aktivt museum*, være samtids- og samfunnsengasjert i mye større grad enn tidligere. At dette er praktisk gjennomførbart har han selv vist gjennom sin egen utstillingspraksis.

Museene behøver ikke være store palasser, derimot praktiske, funksjonelle bygninger som er fleksible både i konstruksjon og innhold. Det som er vel så viktig som bygningskroppen, er at ledelsen av museet har en skapende fantasi. Den tidligere *moralske kraften* som kunstmuseet bar

preg av må gjenerobres. Det må stilles krav til konservatoren om å kunne mer enn å lage smakfulle utstillinger. Han må være pionér for å kunne fremstille «den nye virkeligheten». Dette arbeidet må skje i utstrakt samarbeid med kunstnerne. Han må ikke være avventende og vente til f.eks. en trend har blitt veletablert før den blir tatt opp av museet.

Museet skulle være et utprøvningssted for de eksisterende kunstteorier, og skulle i hele sin framtoning uttrykke en kunstfilosofi. Slik mente Dorner å reorganisere museet til *et instrument for forståelse*. Det «kunstpolitiske» målet var å befri kunsten fra dens isolering. Kunst- og åndsvitenskapene skulle – i tråd med Bauhaus – integreres med den tekniske vitenskapen og den industrielle utvikling. Han markerte slik et skille mellom det statiske symbolet for evighet og guddommelighet «Kunst», og kunst som en mangesidig livsforbedrende og korrigerende kraft. På samme måte som kunstbegrepet var elastisk, måtte kunstmuseet også være det.

Dorner må sies å være en av de mest interessante museumspedagogene i vårt århundre. For *pedagogen* Dorner var det viktig å tilrettelegge forholdene for museumspublikummet best mulig. Den utadrettede siden ved museet fikk dermed høy prioritet. Som *kunsthistoriker og forsker* var hans forsøk på å gjennomføre en kunstteoretisk idé i praksis stort sett vellykket. Dermed skal en ikke se bort i fra at sider ved Dorners teoretiske utgangspunkt kan være problematiske og diskutabile. Noe som mange vil reagere på og benekte muligheten av at det lar seg gjennomføre i praksis, er vel Dorners målsetting om å få betrakteren i stand til å leve seg inn i tidligere tiders synssett. Som tidligere nevnt ordnet

han utstillingen i «atmosfærerom» med den hensikt å skape det best mulige utgangspunkt for innlevelse. Selv med en slik tilrettelegging vil de fleste hevde at det å skulle fornemme tidligere epokers «tidsånd» er en fiksjon, en umulighet rett og slett. Dette vil mange hevde krever en objektiv og verdifri tilnærming, noe som vi med rette kan si er umulig å oppnå. En oppfatning av at historien vil aldri kunne være objektiv i den forstand at en ser bort i fra sine egne fordommer og innstilling. Dette var nok heller ikke Dorners utgangspunkt og oppfatning. Han var helt sikkert klar over at subjektet, vår erfaring, hele tiden vil være en medspiller i situasjonen. Det Dorner ville oppnå var en dypere forståelse og innsikt hos den enkelte betrakter. Gjennom «atmosfærerommene» ville han legge forholdene mest mulig til rette for om mulig å oppnå en større grad av delaktighet enn de tradisjonelle kunstmuseene gjorde. Dette var ikke viktig bare i museumsutstillingene, men også i kunsthistorieskrivningen:

Sollten wir nicht zu einer tieferen und intensiveren Wertung historischer Kunstwerke kommen, die nur diejenigen Denkmäler bewahrt, die eine solche Umbildungskraft repräsentieren? Und sollten wir nicht historische Denkmäler als Werte in diesem Sinne sammeln, darstellen und verwerten?¹⁷

Dorner står åpenbart i en hegeliensk tradisjon der vektleggingen på «tidsånden» (Zeitgeist) har stor betydning. Dette kan vi se både gjennom hans teoretiske forutsetninger og i hans konkrete utstillingsarrangementer. «Verdensånden» (Weltgeist) ytrer seg i de forskjellige historiske epokene som «tidsånd». Tidsånden er slik en bestemt tidsepokes fremtoning, det

som samler og forener en tidsepoke.¹⁸ Dorner betraktet derfor kunstverket i dets samtidige, kontekstuelle sammenheng, og konkretiserte dette i sin utstillingspraksis.

Hegels syn på at historien er målrettet, preger også Dorners grunnsyn i stor grad. Han er *modernist* i den forstand at han ser på kunstens utvikling der det nye til enhver tid er uttrykk for tidsånden og representerer et mer fremskredent stadium enn det forrige. Det er vel derfor det også er så viktig for han å presisere at den modernistiske kunsten må sees på som et resultat av den historiske kunsten. Den historiske kunsten er rett og slett en nødvendighet, en forutsetning for det nye. Samtidens forskjellige uttrykk er et resultat av en selvforandringstrang, som den evolusjonære trangten til å forandre på de tidligere, nedarvete forestillingene. Samtiden er slik en videreutvikling av fortiden.

Dorners iver for å se det kunstneriske uttrykket i sammenheng med den nye teknologiske vitenskapen og den industrielle utvikling blir konkretisert i *Raum der Gegenwart*. Rommet var ment å skulle være et bilde på den moderne, industrialiserte sivilisasjonen. Slik kunne den moderne «tidsånd» komme til syne og avspeile den moderne virkelighetens verdier. En kan vel si at Dorner her tilkjennegir et vel optimistisk syn på den teknologiske utviklingen og troen på fremskrittet som noe entydig positivt. Det er her den problematiske divergensen mellom teknologisk fremskritt og etisk fremskritt kommer inn.

KUNSTMUSEET I DAG

«Undervisning eller oppvisning»

I 1977 ble det på Århus kunstmuseum holdt en utstilling som ble kalt *Museum og Samfund*. Ansvarlig for utstillingen var museologigruppen ved Kunsthistorisk institutt, Århus universitet. Her ble museenes historie og utstillingspraksis debattert, og det ble konkludert med *at en ny praksis var nødvendig*.¹⁹

En av kommentarene var at estetikken spilte en altfor dominerende rolle i utstillingssalene. Det ble påpekt at kunstverkenes henger trofast i rad og rekke til *fremvisning* i stillferdige og anonyme omgivelser, arrangert som «estetiske lekkrier» for et kresent øye. Ingen tekster eller fotografier formidler kunstverket til den publikummer som «forstår seg på en Lundstrøm som en museums mann forstår seg på en bilmotor». Gruppen avslutter med å si at på denne måten henvender kunstmuseene seg stadig til borgerskapet, på borgerskapets premisser.

I artikkelen *Konstmuseer, pedagogik, arkitektur. En kritisk granskning* anklager Christian Chambert, Thomas Heinemann og Anna Lena Lindberg Moderna Museet i Stockholm for å ha profilert seg i retning av en «borgerlig finkultur». ²⁰ Alt er symmetrisk og statisk ordnet, bildene henger hovedsaklig i alfabetisk rekkefølge. Det blir spurt om ikke heller bildene kan utstilles etter tematiske og pedagogiske prinsipper. Det er først og fremst de «store» kunstnerne det blir fokusert på, og artikkelforfatterne spør om hvor skillet går mellom Moderna Museets utstillingsprinsipper og genikulten vi finner i den gamle Rembrandtsalen på Nationalmuseet i Stockholm.

Kunsten har mange uttrykk og dimensjoner som ikke reflekteres i museenes borgerlige kunstbegrep og utstillingspraksis. Konsekvensen blir derfor at den eldre kunsten fremtrer uten sin historiske dimensjon, og den moderne progressive kunsten passiviseres i museal estetik. Kunstopplevelsen blir derved redusert til et fullstendig privatisert og subjektivt konsumprodukt som bare blir virkeliggjort gjennom et estetisk øyeblikksinntrykk. Slik fastholder kunstmuseets utstillinger i dag, t.o.m. etter flere forsøk på nyopphengninger og «luftige» utstillinger, det forrige århundrets kunstbegrep. Men i motsetning til det forrige århundrede er kunstmuseenes borgerlige kunstbegrep i dag substansløst og savner resonans i samfunnets realiteter. Det blir derfor etterlyst en ny estetik som tar hensyn til kunstens helhetsuttrykk. I utstillingssammenheng vil dette si å presentere kunsten som «en dokumentær syntese av kunstverk, kunstner og publikum». ²¹

Alle de siterte artikkelforfatterne overfor hevder altså at kunstmuseet henvender seg til borgerskapet, og at kunstmuseenes «borgerlige kunstbegrep» er substansløst. Saken er vel den at å hevde at kunstmuseene i det hele tatt opprettholder dette begrepet er substansløst. Vi kan vel si at «det borgerlige kunstbegrep» er litt for tendensiøst å bruke, da det rett og slett ikke eksisterer i dag. Det er andre og mer nyanserte grupper som har overtatt denne posisjonen. Den marxistiske kunstteorien har ikke så mange tilhengere nå som tidligere fordi den har vist for mange svakheter. ²² Derfor vil nok denne kritikken for oss i dag virke noe overdrevet, og ikke være så teoretisk holdbar og velbegrunnet. Hvis vi imidlertid ser kritikken i lys av

1960- og 1970-tallets glødende iver for å renske opp i vedtatte verdier og normer, har den sin berettigelse. Selv om en del av årsaksforklaringene kan være diskutabile og ikke holdbare, peker den på svakheter ved kunstmuseets formidlingsproblematikk som på ingen måte er løst enda.

Hver epokes kunstuttrykk kan gjennom dokumentasjon levendegjøres og aktualiseres. Den viktigste oppgaven til et kunstmuseum er derfor gjennom sine enestående samlinger, å illustrere den historisk-estetiske utviklingen. Dette er glemt i de tradisjonelle kunstmuseene.

De sosiale vilkår for kunstopplevelsen; publikumsundersøkelser

Er det så belegg for å si at det finnes ulike grupperinger av kunstbetraktere? Går det i det hele tatt andre enn de mest kunstinteresserte på kunstutstillinger?

Marc Maure²³ viser til en tradisjonell oppfatning om at det er to hovedgrupper av publikum: De som har kunnskaper om kunst, og de som ikke har det. Det viser seg at det er blant de som har kunnskaper om og erfaringer med kunst vi oftest finner oppfatningen om at øynene opplever direkte uavhengig av forkunnskaper. Gjennom sine egne publikumsundersøkelser på kunstmuseer i Norge konkluderer Maure med at publikum kommer og vil komme for både å lære og for å oppleve. Det er derfor et stort behov for informasjon både om kunsten og kunstneren. Behovet for systematiske publikumsundersøkelser blir aktualisert gjennom debatten om mål og midler i museenes utadrettede virksomhet. Det vil falle utenfor denne artikkelens ramme å gå nærmere inn på de metodiske problemene og den reelle nytten av disse undersøkelsene. Men å

kartlegge *tendenser* har vært nødvendig for å påvirke museenes videre utforming.

Maure hevder at når museenes kontaktflate øker må en finne frem til måter museet kan fylle sin oppgave som kulturformidler i samfunnet. En må stille seg spørsmålet om hvordan en kan gjøre et museumsbesøk mer interessant og berikende, og dessuten hvordan en kan få et tallrikt og mer variert publikum. Å undersøke publikums sammensetning, interesser, atferd og behov er en forutsetning for en fruktbar museumspolitikk. Forskjellige typer av undersøkelser kan være det ideelle middel for dette.

Resultatene av de norske publikumsundersøkelsene²⁴ sammenfaller på flere punkter med de internasjonale resultatene. Det er i kunstmuseene en overrepresentasjon av folk i høyere sosiale grupper med høyere utdanning, mens det i andre typer museer er mer varierte publikumsgrupper. På spørsmål om behov for ulike typer av pedagogiske hjelpemidler ønsket de fleste å kunne tilegne seg mer kunnskap enn de ble tilbudt under besøket. Det blir i analysen av undersøkelsen understreket at de som lager utstillingene og de som betrakter dem ofte tilhører den samme gruppen. Slik vil det derfor innenfor denne gruppen foregå en stadig bekreftelse av verdier.

Den av 1970-tallets mest aktive museumskritikere som har tatt opp de sosiale vilkår for kunstopplevelsen til debatt er den franske sosiologen og antropologen Pierre Bourdieu.²⁵ Gjennom publikasjonen *L'amour de l'art* som Bourdieu gjorde sammen med Alain Darbel, får vi vite at de største museumsbesøkende gruppene stod i omvendt forhold til deres relative størrelse i befolkningen som helhet. Undersøkelsene fant sted i 21 franske

84 museer og i ca. 15 andre museer ellers i Europa. Som forventet kunne det slås fast at kunstmuseene i praksis ikke representerte en universell kultur. Det viste seg at 2/3 av de museumsbesøkende fra de lavere sosiale klassene hadde vanskeligheter med å skille kunstverkene fra hverandre:

For den som vil interessere seg er det vanskelig. Man ser bare bilder, datoer. For å kunne se forskjeller må man ha en guide. Ellers blir alt likt. (Arbeider, Lille, Frankrike.)

Kulturell kompetanse

Bourdieu hevder at et første kompetansenivå innenfor kunstverdenen består i å kunne beherske navn på kunstnerne. Videre er genreinndelinger beskrivende inndelinger som de fleste med litt utdanning kan anvende for å kunne si noe begripelig om hva vi har opplevd under våre museumsbesøk. En vanlig innvending mot dette er at den virkelige kunstopplevelsen gjelder helt andre ting som form, farge og innhold. Bourdieu og Darbel mener at nettopp en slik opplevelse forutsetter å være kjent med «kodene». Dette er redskaper som er nødvendig for å gjøre de distinksjoner som bestemmer «opplevelsen» av farger, former, stildrag eller bildenes forestillende innhold. Denne innsikten er sosialt betinget. Evnen til å «oppleve» er følgelig bestemt av betrakterens fortrolighet eller mangel på fortrolighet med de opplevelsformer som kunsthistorien selv har produsert og gitt navn.

Maleriets virkemidler (plastisk, malerisk f.eks.) er umulig å skille ut for den som ikke er forberedt på den rette måten. Kunstverk inneholder ingen naturgitte kvaliteter. De representerer derimot symbolske verdier som eksisterer bare for dem

som er i besittelse av riktige redskap til å dechiffere dem. Og denne dechiffreringskompetansen er i praksis en (ofte ubevisst) kunnskap om de mulige måter å inndele og klassifisere kunst på som eksisterer i et samfunns forestillinger om kunst.

Som det mest ubegripelige fremstod den moderne abstrakte kunsten. Dette er naturlig i følge Bourdieu, fordi denne får sin kunstneriske mening først i relasjon til den tradisjonelle etablerte kunsten. *Nettopp ubegripeligheten gjorde at kunstverkene fikk status av å være verdifulle.* Mange av de museumsbesøkende fra de lavere sosiale klassene forsøkte derfor å vise sin gode vilje ved å foreslå begripelige grunner til den verdi kunstverket ble tilskrevet. Eksempler på denne underkastelse av ubegripeligheten er 1) å fokusere på det *arbeide* som ligger bak verket og 2) *alderen* på verket. Vi får et sirkelresonnement som uttrykker denne underkastelsen av ubegripeligheten: Verdien av de gamle kunstverkene bekreftes av at de blir oppbevart på museum, og verdien av å bevare dem på museum bekreftes av at de er verdifulle gamle ting.

De «udannede» viste en moralsk holdning til bildene, det var den moralske dimensjonen som arbeidet, og alderen på verkene ble understreket. De pekte gjerne på det underforstått moralistiske eller på andre gjenkjennbare verdier i det som maleriene forestilte: «Jeg liker alle malerier hvor Kristus er med.»

Nettopp fordi de manglet tolkningsskjemer som den bildende kunsten i taushet forutsetter, kunne de «udannede» besøkende ikke gjøre annet enn å tillempe hverdagslivets forståelses- og opplevels-kategorier på maleriene. *Deres smak fungerte motsatt av den etablerte smaken, hvor*

den «rene» estetiske nytelsen av bildene forutsetter en gitt resepsjon der kunstverkene stiltrekk kan utskilles.

De «udannede» besøkende ville helst at maleriene skulle peke på noe utenfor seg selv, altså utenfor det kunstneriske referansesystemet som utelukket de ikke-innvidde. De hadde en grunnfestet innstilling om at kunstverkene skulle være *begripelige*, ha en gjenkjennelig *funksjon*, de skulle forestille noe.

Bourdieu og Darbel la samtidig merke til at det var nettopp disse besøkende som var de mest lojale mot måten utstillingen var arrangert på. Men ved direkte spørsmål stilte de seg positive til tanken om at museet burde inneholde retningspiler og forklarende tekster til kunstverkene. De henvendte seg sjelden til personalet av redsel for å avsløre ukyndighet. Denne gruppen besøkende oppholdt seg også kortest tid i museet. Men ved spørsmål oppga de at besøket hadde vart atskillig lengre.

De inneforståtte besøkende

Annerledes var det med de mest dannede besøkende. Disse vegret seg i mot piler og forklarende tekster. Slikt kunne *forstyrre opplevelsen og forhindre deres frie møte med kunsten*. Kunstopplevelsen skulle være fri, forutsetningsløs og transcenderende. De mente at deres egen kjærlighet til kunsten ikke var et resultat av en årelang investering i kunstkunnen, men oppfattet det som en slags «kjærlighet-ved-første-blikk» situasjon. I kontrast til dette står utsagnet til «arbeider» om at

Å bli helt solgt ved første øyekast, jo sånt hender, men for at det skal bli noe må man ha lest først, særlig når det gjelder moderne kunst.

Denne *beherskelse av kulturen* er alltid blitt ansett som den høyeste av alle verdier i borgerskapet. De som har fått adgang til kulturen kan koste på seg å frigjøre seg fra den. Undersøkelsen viste også at «personlige» meninger om kunsten var forbeholdt de høyere klassene. Et påfallende trekk var også å vise kjennskap til *forløperne* til de mest kjente kunstnerne. De kjente kunstnerne ble etterhvert uinteressante fordi de var altfor velkjente.

Bourdieu og Darbel ville analysere vilkårene for den dannede kunstresepsjonen. Undersøkelsen av kunstmuseene og deres publikum kan betraktes som eksempel på en analyse av møte mellom menneskers sosialt formete habitus, deres kulturelle bagasje, og et sosialt område der mennesker inntreffer med denne habitus. Museet eksisterer allerede der: det er en bygning som lagrer objekter med en allerede institusjonalisert symbolsk mening, og som dessuten selv i sin fordrende høytidelighet gir uttrykk for at man nå forlater hverdagslivet for å tre inn i et område som ikke er hvilket som helst.

Det som skjer i kunstmuseene er for Bourdieu og Darbel eksempel på hva som uavbrutt foregår på andre områder av samfunnet. «Kunsten» er et system av referanser og skiller, et slags gigantisk sosialt språk som produseres og reproduseres av historien, og gir det enkelte kunstverk, eller enkelte egenskaper ved et kunstverk, den mening som kan gjenkjennes som kunstnerisk. Men dette er bare mulig å oppnå for de inneforståtte. Og de inneforståtte er i praksis bare de høyere klassene, der familien tidlig forsikrer seg om sitt avkoms dannelse og også forsikrer seg om at det skal gå det vel i det utdanningssystemet der kulturell kunnen reproduseres og fordeles.

86 Møte med kunstverket blir sett på som et utslag av nåde (karisma). Slik argumenterer de privilegerte for sine kulturelle verdier. De glemmer at fortrolighet med kunstverket avhenger av forkunnskaper, et innlært begrepsapparat. *Den karismatiske ideologien betrakter opplevelsen av kunstverket som en «følelsessak», som en umiddelbar intuitiv forståelse og ikke som et resultat av en møysommelig analyse og en kjølig registrering.* Den tar ikke med i betraktningen de sosiale og kulturelle vilkår som muliggjør en slik opplevelse. Den betrakter tvert i mot som medfødt den evnen som først gjennom lang tids fortrolighet med kunstverket og en metodisk innlæring muliggjør en slik opplevelse.

Kunstmuseets estetiske innstilling

Trond Berg Eriksen²⁶ sier i sin kommentar til Bourdieus kunstsosiologiske undersøkelser at i kunstmuseet er den estetiske innstilling materialisert i en institusjon. Verkene blir samlet her etter å ha blitt rykket ut av enhver mulig funksjonssammenheng, og betrakterne samles her løsrevet fra alle dagligdagse forpliktelser.

Oppmerksomheten i kunstmuseet blir stort sett konsentrert om kunstverkets formale egenskaper. Den estetiske betraktning, det interesseløse behag og konsentrasjonen om verkets formale egenskaper er et differensierende og ekskluderende standpunkt, mener Bourdieu. Det som ekskluderes er den dagligdagse holdning til omverdenen, og den folkelige oppfatningen av billedkunsten. Den folkelige oppfatning krever at kunstverket skal ligne noe, at det skal ha en funksjon, og at det også skal kunne henvise til etiske verdier. «Den gode smak», altså den kulturelle kompetansen, avviser slike «vulgære» syns-

måter. «Det estetiske blikk» vil tvert i mot stilisere livet ved å gi formen forrang fremfor funksjon og nytte. Øyet og øret skal være åpne for verkets behagelige egenskaper, derfor kan i prinsippet alle gjenstander trekkes inn i den estetiske betraktning. (Jfr. «ready – mades» i museenes utstillingssaler). Smaken klassifiserer dermed ikke gjenstandene, men først og fremst den som foretar klassifikasjonene. Kort oppsummert er Bourdieus teorier at kulturelle behov formes i den sosiale kommunikasjonsprosessen, de er ikke gitt fra naturens side. Dermed er det ikke noe spontant ved møte med et kunstverk. Det blir først betydningsfullt for dem som kjenner koden.

Trond Berg Eriksen stiller seg kritisk til om Bourdieu oppnår det han vil eller om han gjør det han tror at han gjør. Han antyder også at Bourdieu gaper for høyt med sin målsetting om en «total sosiologi», fordi den vil komme i konflikt med andre fagvitenskaper som kunne studere problemet på sin måte. Samtidig ser han positivt på de empiriske beleggene for påstander om kulturkonsumets rolle i den sosiale kommunikasjonsprosessen, og sier i den forbindelse at:

Bourdieu beskriver en rekke fenomener som kan gjenfinnes også langt borte fra «det parisiske kuriositets- og frivolitetskabinett».

En rådende oppfatning blant kritikerne av det tradisjonelle kunstmuseet er at disse stort sett har blitt styrt av rent estetiske prinsipper. Det er den kunstneriske verdien som settes i forgrunnen. Slik får kunstmuseene preg av å være samlinger hvor målet er å utvikle smak og følelser. Heimbürger mener vi må komme bort fra

eller i hvert fall redusere det hun betegner som «den estetisk – kunstneriske» utstillingsformen.²⁷ Dette fordi de estetiske opphengingsprinsippene baserer seg på bare det «feinschmeckere» og kunsthistorikere er i stand til å se, nyte og verdsette. Kunstmuseene henvender seg på denne måten til en meget snever krets av inneforståtte betraktere. Heimbürger hevder at den estetisk kunstneriske utstillingsmåten må sees på bakgrunn av den rene estetiske betraktningens måten av billedkunsten. Slik påpeker hun at det er en sammenheng mellom presentasjonsmåte og kunstsyn. Det var med renessansemaleriet at de rent kunstneriske kvaliteter ble fremhevet, fortsetter hun. Frem til renessansen var kjennskap til ikonografi og innsikt i allegorier og symbolspråk egenskaper som man forutsatte både hos kunstneren og betrakteren. Kunsten ble skapt ut fra det behov som templerne, keiserne, kirkene og andre mesener mente eksisterte i samtiden. På denne måten hadde de fleste et konkret forhold til den samtidige kunsten. Selv om Heimbürger hevder at dette gjorde seg gjeldene på tvers av samfunnsgrupper, må vi vel anta at dette i praksis må ha vært forbeholdt ganske få. Med det nyklassisistiske idealet, der Winckelmanns idéer var normgivende, ble billedkunstens estetiske verdier opphøyet og «kjennere» ble innflytelsesrike betraktere.

Kenneth Hudson kommer også inn på dette i sin gjennomgang av museenes sosialhistorie. Han snakker i den forbindelse om the *Fine Art attitude*:

This attitude – the Fine Art attitude – which became generally apparent only in the eighteenth century, and which is regarded as normal today, does not deserve the wholehearted welcome that has been

given to it by Western art historians. It is a social device to an extreme degree and creates an artificial, vicious and totally unnecessary barrier between goods prized for their intrinsic beauty.²⁸

Som Heimbürger, hevder også han at med den voksende gruppen av «connoisseurs» med deres ensidige bedømmelse av bildene ut fra deres estetiske kvaliteter, ble kjennskapet til ikonografien av sekundær betydning – den tapte til slutt terreng.

Museet som normskaper

Arne Martin Klausen opererer med to modeller for beskrivelse av museums virksomheten i en artikkel hvor han tar for seg museene som sosio-kulturelle institusjoner.²⁹ Oppfatningen om hvordan et museum skal være ligger mellom to ytterpunkter som han kaller for «tempelmodellen» og «verkstedsmodellen». De fleste nasjonalhistoriske museer og kunstmuseer går inn under den første kategorien. Her er det den ydmyke tilskuer møter den store kunsten. Denne oppfatningen bygger på en erkjennelse av at det kvalitative eksisterer i og for seg. Den store kunstner og det gode kunstverk finner sin plass og kommer til sin rett uten noen nødvendig medvirkning av institusjoner. Klausen karakteriserer dette som en *estetisk betraktelsesmåte*. Denne er i stor grad bevisst rollen museene har som kulturpolitisk normskaper.

Som eksempler på museer med en klar normskapende rolle nevner Klausen spesielt *kunstindustrimuseene*. Her er det utviklet en stilartstypologi og en gjenstandstypologi som er oppfattet som konvensjonelle samleobjekter. Disse museene ser det som sin spesielle oppgave å fremme kvalitetsfølelsen i håndverk og industri. De tar

88 med andre ord mål av seg til å kunne lære både produsent og mottaker å skille mellom god og dårlig kvalitet. I statuttene for Vestlandske Kunstindustrimuseum blir dette klart uttrykt:

Kunstindustrimuseets formål er å fremme innenlandsk industri og håndverk med hensyn til smakfullt og hensiktsmessig arbeid, samt søke almenhetens sans utviklet i lignende retning.³⁰

Petter Anker hevder i samme forbindelse at kunstindustrimuseene har en særegen karakter av propagandamuseer som ble startet i opprør mot den herskende tidssmak og historismens smaksforfall. Statutterne er i tråd med de øvrige kunstindustrimuseenes målsettinger, også internasjonalt. I sin avhandling om de tyske kunstindustrimuseer sier Barbara Mundt:

Die Absichten, die mit der Gründung eines Kunstgewerbemuseums verbunden wurden, legte man meist in seiner Satzung ausdrücklich fest. Dabei ist die allgemeinste Formulierung: «Das Gewerbemuseum soll eine Bildungsanstalt sein.»³¹

Referansen til kunstindustrimuseenes statutter er her gjort i den hensikt å påpeke sammenhengen det er mellom museenes statutter og de verdier museene gir uttrykk for. Dette er også et viktig poeng hos Klausen som sier at den form og profil museet har er et resultat av de verdiprioriteringer som museets ledelse til enhver tid sverger til. Uansett form så formidler museet et budskap om viktig og uviktig, og er slik aktive kulturpolitiske institusjoner, selv de som kalles passive. Både kunstgalleriene og kunstindustrimuseene spiller en klar rolle som kulturpolitiske normsentra. Disse har en direkte innflytel-

se på folks oppfatninger av hva som er akseptert kunst.

I og med at det finnes yrkesroller knyttet til institusjonene som nødvendigvis *må* avgjøre kvaliteten på gjenstandsmassen, vil disse fungere som *normgivere*. Selv om de offentlige museer og i særdeleshet universitetsmuseene har hatt *det verdirelative prinsipp* som arbeidsgrunnlag, er et verdinøytralt standpunkt vanskelig å gjennomføre. At museene har en normskapende rolle, er derfor nokså selvfølgelig.

Verdimarkering

Klausen hevder i sine kunstsosiologiske betraktninger³² at den utstillingsmåten som blir benyttet i et kunstmuseum er et viktig redskap for hvordan kunstverket skal bli oppfattet. Gjennom eksempler på hvordan f.eks. «Nattevakten» av Rembrandt er blitt behandlet av og sett på av museumsledelse og publikum opp gjennom tidene på Rijksmuseum i Amsterdam, kommer Klausen med synspunkter på kunstverket som kommunikasjonsmiddel.

Vår kulturs kunstideologi går i hovedsak ut på at det er kunstverket i seg selv som er det betydningsfulle. Likevel blir ofte tekniske og andre hjelpemidler tatt i bruk for å formidle budskapet. Et vanlig virkemiddel i de fleste store kunstmuseene er *å markere de mest berømte malerier i samlingen*. Gjennom slike ekstra arrangementer blir publikum gjort oppmerksom på at det er noe spesielt med kunstverket eller kunstneren. Klausen betegner disse kunstverkene som «profane helligdommer».

Det er få kunstverk som er plassert i billedgallerier som er omgitt av så mye ekstraordinært som Rembrandts «Nattevakten». De fleste av de omkring to millioner besøkende i Rijksmuseum i Amsterdam

kommer for å se nettopp dette. Bildet har i museet fått en annen mening enn den opprinnelige. Dette at et kunstverk har den egenskap at det stadig kan anvendes i nye sammenhenger sier Klausen er et mål på den store kunsten. Slik får et maleri historiens dom som noe bra. Ikke minst presentasjonsmåten opprettholder dette inntrykket for den besøkende. Skilter med teksten: «Til Nattevakten» står i de fleste rom i bygningen. I selve rommet hvor Nattevakten henger er det en egen type belysning og en egenartet innredning. Bildet henger i «ensom majestet», og de øvrige bildene i rommet, to stykker, er redusert til statister på den scenen som er arrangert med Nattevakten i hovedrollen.

Den trykte guiden er opplagt etter kronologiske stilperioder, den eneste rubriken som ikke er knyttet til kronologien er «Rembrandt». Omviserne tilbringer lenger tid her enn ved andre bilder, og det meste som sies bidrar til å fremheve verkets særegne karakter og kunstnerens genialitet. Tidligere har de trukket fram det konvensjonelle i andres kunst og kontrastert de andre gruppeportrettene mot Nattevakten.

Gjennom eksemplet fra Rijksmuseum har vi sett hvordan museet med forskjellige virkemidler leder publikums oppmerksomhet mot det som museumsledelsen anser som verdifullt. Omviserne kan i mange tilfeller fungere som et «presteskap» som gir oss standardisert informasjon.

Klausen hevder at i de mer vanlige bildegalleriene er ikke verdimarkeringen så gjennomført. Disse galleriene er mer i overensstemmelse med den ideologi som sier at et kunstverk kan tale for seg selv. Her er viktige virkemidler heller godt lys, god plass og det som blir sett på som en

harmonisk opphenging i forhold til andre kunstverk. Hensikten er at betrakteren skal ledes mot et kunstverk av gangen, og oppleve verkene i størst mulig grad som selvstendige enheter. Klausen mener disse typer gallerier inngår i «gallerimodellen». De nasjonalhistoriske museer og museer som er viet enkeltkunstnere nærmer seg heller «tempelmodellen». Her er det ikke meningen bare å oppleve det enkelte kunstverket, men også et «livsverk» og en «kunstnerpersonlighet». Dette samsvarer i stor grad med den strukturering av rituelle og symbolske tilbehør som vi finner i kirker og templer. Her er det *samspillet* som skal henlede oppmerksomheten vår mot det som ligger utenfor og over de materielle symbolene, mot det guddommelige. Hvorvidt dette skillet er så markert som Klausen her antyder kan diskuteres. Begge modellbeskrivelsene inngår svært ofte i de fleste større, tradisjonelle kunstmuseene og galleriene. Vi finner her en kombinasjon av verdimarkeringer og harmoniske opphenginger uten såkalte «støyende» effekter.

Kontemplasjon eller aktivitet

E.H. Gombrich er av den oppfatning at kunstverkene bør kunne tale for seg selv uten unødvendige forstyrrelser. Han sier at hvis vi i dag skal følge den aristoteliske tese om at aktivitet står i motsetning til kontemplativitet, foretrekker han at museet skal forbli et sted hvor det er mulig å leve et kontemplativt liv:

... the museum is the one place which should remain a heaven for the contemplative life.³³

Han ser med bekymring på de nye forsøkene med å gjøre museene mer attraktive,

90 hvis de vil være til hinder for en kontemplativ holdning til kunstverkene. Mange av de nye utstillingsmetodene vil virke distraherende på den kontemplative sinnstilstand.

Few people concerned with museums need to be told what we want of them is self-effacement, that all their methods should be directed towards letting the object speak for itself without unnecessary distractions. Sometimes, however, I feel that the display still underrates the power of concentration that belongs to the contemplative state of mind which the museum should foster.³³

I følge Gombrich må det stilles krav til betrakteren og hans konsentrasjonsevne. Han må anstrenge seg, ikke nødvendigvis intellektuelt, men han må selv forsøke å oppnå kontakt. Dette forutsetter det kontemplative, det mottagelige sinn. Samtidig antyder han at det er museets oppgave å tilrettelegge forholdene slik at den kontemplative sinnstilstand kan oppnås. Det er imidlertid en misforståelse å tro at det bare er de mange utstillingene som er opplagt etter «uttynningsprinsippet» som bidrar til å konsentrere oppmerksomheten omkring det enkelte kunstverket. Gombrich mener at de som oppsøker museets stillhet har en større konsentrasjonsevne enn den som blir tiltrodd dem. Han påpeker i den forbindelse de mange dagligdagse situasjoner vi er oppe i som sier noe om vår konsentrasjonsevne. Vi leser f.eks. avisspalter uten å la oss forstyrre av spalten ved siden av, vi kan se i en billedbok og konsentrere oss om et bilde av gangen osv. Likeså vil en utstillingsmonter fylt med tobakksdåser fra det 18. århundre ikke avholde en kjenner fra å studere dem enkeltvis. Men Gombrich innrømmer at

for den som ikke har tilegnet seg den samme sans og smak for disse dåsene vil situasjonen ikke være den samme.

Det er nettopp *dette* som preger Gombrichs innlegg i diskusjonen om museet: han konsentrerer seg bare om én type besøkende, nemlig den inneforståtte betrakteren, *the experienced visitor*. Han unngår å ta opp problemet med hvordan denne erfaringen skal tilegnes, og dette er kritikkverdig i en debatt om hvordan museene skal forholde seg til dette problemet. Det som kjennetegner den besøkende som Gombrich omtaler, er at han på forhånd er kjent med hva museet har å by på i samlingene. Han har gjerne et fåtall kunstverker som han stadig oppsøker for å komme inn i en etterlenget meditativ tilstand.

For å oppleve kunst er det altså nødvendig å ha et mottagelig sinn, d.v.s. et aktivt forhold til kunst. Dette er vel noe de fleste er enige i. *Det som uenigheten består i er vel heller hvordan en skal etablere et aktivt forhold.* Kontemplasjon blir her i tråd med Aristoteles sett på som det høyeste høye, og den forutsetter en aktiv kjennskap og kunnskap, der målestokken ligger i tingen selv. Hva tingen forteller utenom seg selv er uinteressant hos denne typen betraktere. Nytteperspektivet faller dermed helt bort.

Gombrichs holdninger til kunstmuseet viser at det er flere nyanser innenfor de to konstruerte posisjonene om å betrakte kunstverket som selvformidlende eller å ikke gjøre det. Når det gjelder Gombrich er det viktig å skille mellom hans kunstteori, og hans oppfatning om kunstverket vist i formidlingssammenheng. Vi kan si at Gombrich helt klart vil at kunstverket i størst mulig grad skal være selvformidlen-

de på museet. På den annen side vet vi at Gombrich *teoretisk* ikke anser kunstverket for å være selvformidlende. I hans *Art and Illusion* er jo nettopp det et av hovedpoengene at billedforståelsen krever kompetanse og kunnskap. På *museet* må kunstverket få «hvile». Han forutsetter da at kompetansen skal være der allerede, gjennom skoler og evt. andre formidlingskanaler? Kunstinteressen må altså være til stede før museumsbesøket. Det er ikke museets oppgave å etablere denne.

«Den estetiske betrakter»

Som vi har sett stiller flere av 1970-tallets museumskritikere seg negativ til den såkalte «formal-estetiske»-posisjonen som Gombrich her representerer. Detlef Hoffmann angriper slike holdninger i til dels sterke ordelag i artikkelen *Laßt Objekte sprechen*.³⁴ Han hevder at slike holdninger i sin konsekvens kan være med på å undergrave museumsvirksomheten! Det gjør seg gjeldene en «feilaktighet» innenfor museumsarbeidet som kommer til uttrykk i fordringen om at den museumsansatte bør avlegge noe analogt til medisinerens «hippokratiske ed». ³⁵

Implikasjoner av denne posisjonen kan være troen på at objektene taler for seg selv, at presentasjonen er objektiv og verdifri. Slik blir presentasjonen betraktet som ideologisk uavhengig. Utstilleren hevder å være nøytral og blander seg inn minimalt. Tilhengere av denne posisjonen ser derfor ikke noe behov for en eksplisitt formidlingsteori. Hoffmann mener dette er karakteristisk for det han kaller *den estetiske betrakter*. Den estetiske betrakter tenker uhistorisk på to måter:

1) Objektene blir ikke forstått som produkter av en historisk prosess.

2) Betrakterne blir heller ikke forstått som deltakere i en historisk prosess. Ved at en fratar objektene deres historiske karakter står en i fare for å overlate disse til betrakternes interpretasjonsvilkårighet. På samme måte må vi også være oppmerksom på at betrakteren også er en del av en historisk prosess, eller som forfatteren uttrykker det: *at vi må være oppmerksom på iakttagelsens historisitet*. Denne består i at vår iakttagelse er preget av tradisjonens spor – jfr. Panofsky – samtidig som den også er sosialt-sosiologisk medbestemmende – jfr. Bourdieu.³⁶

Uansett hvordan en utstilling blir formgitt, så blir objektene satt i scene på en slik måte at betrakternes iakttagelse blir strukturert, hevder Hoffmann. *Utstillingsformen blir dermed medbestemmende for måten vi oppfatter utstillingsgjenstanden på*. Presentasjonsmåten gjør slik *visse* innsikter tilgjengelige, mens den forhindrer eller vanskeliggjør andre innsikter. Det er viktig at både utstiller og betrakter er medreflektert. En måte å oppnå dette på er å gjøre kjent hvilke *midler* som er brukt i utstillingen. Med andre ord: formidlingen bør være underlagt et tydelig og uttalt mål.

Formidlingen av objektene må kunne relateres til en interpretasjon fordi denne relasjon er tilstede uansett. Hvis en ikke er oppmerksom på denne relasjonen beveger en seg i en «formidlingens teoriløshet». Denne formidlingsløsheten kan forbli ugjennomskuet hvis formidlingsformen holder seg innenfor den herskende mening, dvs. innenfor godtatte og uproblematisk utstillingstradisjoner. Den objektive og verdifrie utstilling er likevel et skinn. Den estetiske betrakter vil svært ofte oppfatte utradisjonelle utstillingsforsk som «propaganda» for en ideologi,

92 uten at han gjennomskuer at hans egen «estetiske betraktning» (og tradisjon) på samme måte er underlagt en ideologi.

De krav Hoffmann stiller til en riktigere utstilling er at den må lære den besøkende «å se kritisk». Det må bringes en avstand inn i betraktningen som i det minste viser oss det tilvante som noe tilvant. Utstillingen må dessuten reflektere og gjøre oppmerksom på den sammenhengen hvor objektene opprinnelig stod (fortid), men også hvor de står (samtid). En utstillingsform hvor dette skjer er «Læreutstillingen».³⁷ Et godt forbilde for slike utstillinger ser Hoffmann i Alexander Dorners utstillingsfilosofi. Eksempler på tidligere kunstmuseer som hadde pedagogisk målsetting er Revolusjonsmuseene i Frankrike og Belvedere i Wien. Tendensen til pedagogisk opplagte utstillinger blir tatt opp igjen i særlig grad ved den tyske museumsutbyggingen etter 2. verdenskrig, i München, Nürnberg osv. Hoffmann konkluderer med at teoriløsheten i formidlingsforståelsen er den største fare i museumsutstillingene, og oppfordrer til debatt om museenes målsetting og virkemidler.

NOEN ALTERNATIVER

Kunsthistorikeren Minna Heimbürger gjør i *Hvad er der galt?*³⁸ et poeng av at «museumskrisen» ikke har funnet sted i andre typer museer enn i kunstmuseene. Det er et klart skille mellom de kulturhistoriske og naturvitenskaplige museene og kunstmuseene, ikke bare i gjenstandsmateriale, men også i måten museene blir drevet på. De førstnevnte museene ser det som sin oppgave å gjøre vitenskaplige undersøkelser, innsamling og belysning av materialet. Målet er å gi publikum faglig

opplysning og innsikt. Kunstmuseenes målsetting er derimot å gi publikum en «kunstnerisk» opplevelse.

En av hennes hovedteser er at kunstmuseene er en arv fra tidligere tider, som ikke er skapt av oss selv og ut fra vår måte å leve og oppfatte på. De står som historiske levninger fra fortiden og forteller oss bare noe om denne. Kan det være derfor at kunstmuseene er i krise? Hun slår fast at der museene i større grad er innarbeidet i samfunnsstrukturen, som i USA og Sovjet og i den tredje verden, er det køer av folk utenfor og i museumssalene. Hun anser likevel dette bare som en del av årsaken fordi en finner ikke den samme interesseløsheten ved de andre typene museer som er vel så historiske som kunstmuseene.

Heimbürger mener å se at det har skjedd endringer i sammensetningen av museumspublikumet etter den andre verdenskrig. Som i samfunnet ellers har det skjedd en sosial klasseforskyvning. Hva det tidligere museumspublikumet gikk på kunstmuseer for å se og oppleve, oppfatter ikke våre dagers publikum som en opplevelse. Konkurransen fra massemedia og underholdningsbransjen har selvfølgelig også vært sterke pådrivere i endringen av forventningene hos publikum. En stor del av oss er blitt passive mottakere.

Walter Gropius Bauhaus-idéer innbefattet et nytt syn på kunstmuseets funksjon. Idealet må være at museet kan forbedre livsvilkårene for alle, lyder en av programerklæringene. En annen formulering lyder slik:

Kunstverkets isolering i en estetisk-stilistisk betraktning for dets egen skyld uten å knytte forbindelser til historisk-sosiologiske og politiske forhold på den tid det ble til, vil ikke lenger være en anvendelig metode på museene.³⁹

Hvert museum må finne sin egenart både utfra plassering og utfra hvilket materiale det innehar. Heimbürger stiller derimot krav om at det på ethvert museum må jobbes aktivt for publikum, og ledelsen må ha en bevisst holdning til det som gøres.

Hun mener det er opp til hvert enkelt museum å gjennomgå utstillingsdebatten, sine egne rutiner og basere seg på det materiale det sitter inne med, altså i størst mulig grad ta utgangspunkt i egne ressurser. Hun er også av den mening at utstillingene godt kan suppleres med fotografisk materiale der det er vanskelig å skaffe originalmateriale. Selvfølgelig vil ikke dette gi en fullverdig kunstnerisk opplevelse, men det kan legges slik opp at det stimulerer lysten til å oppsøke originalverkene. Slike typer utstillinger er en fin sjanse til å lage pedagogiske og gjennomtenkte utstillinger. Det er imidlertid stor uenighet om å benytte fotomateriale som supplement i kunstutstillinger.

De kulturhistoriske museene har basert utstillingene på forskningsresultater. Dette har ikke de kunsthistoriske museer gjort, hevder hun. «Krisen» har ikke funnet sted i de kulturhistoriske museer, men det har den gjort i de kunsthistoriske. Det må derfor være en sammenheng her.

En seiglivet oppfatning i kunstmuseumskretser er at det ikke nytter å forene kunsthistorisk forskning med folkeopplysning. Heimbürger trekker frem i den forbindelse bl.a. Alexander Dorners utstillingspraksis som motbevis for dette. I en omtale av Dörner sier Gropius følgende:

... er versuchte vielmehr, in der Öffentlichkeit ein tieferes Verständnis für die Hintergründe und die Entwicklung einer bestimmten Epoche zu erwe-

ken, so dass ihr künstlerischer Ausdruck gleichzeitig auf den verschiedensten Gebieten als Teil der Gesamtkultur in ihrer einmaligen Potenz und Begrenzung sichtbar wurde.

Fornyelse av kunstverkenes presentasjon

Heimbürger presiserer at selv om det letes etter andre utstillingsformer, så er dette på ingen måte ensbetydende med at «the Fine Art attitude» skal forkastes. Det har sin berettigelse i visse situasjoner. En funksjon denne fortsatt kan ha er f.eks. å stå som eksempel på våre dagers dominerende utstillingsmåte. Samtidig som det er historisk interessant også å vise f.eks. de tidligere mye brukte «fra gulv til tak»-opphengingene. På samme måte bør de private «gavesamlingene» i de større museene ha sin berettigede plass.

Dette understreker bare Heimbürgers og flere med henne, etterlysning av rett og slett mer mangfold i utstillingsteknikker og presentasjonsmåter, fleksibilitet og fantasi. Det skulle være fullt mulig å gjennomføre alternative utstillingsformer innenfor de eksisterende økonomiske rammer. Som eksempler på utstillingsmåter det er verd å se nærmere på og prøve ut ved våre museer, ser Heimbürger på forsøk som har vært gjort av ulike pionerer innenfor området:

«Ars una-ideologien»

En metode som Heimbürger foreslår å gjøre mer bruk av er den såkalte «ars una». Den består i å stille ut kunstverker fra forskjellige perioder, skoler og stilarter side om side. Denne metoden blir begrunnet med at kunstneriske problemer stort sett er ens i alle perioder, når man ser bort fra de enkelte tidsaldres rent ytre betingelser. Et eksempel på denne metoden har vi fra

94 Louvre i 1945 der maleriene var nyopp-
hengt etter prinsippet om «ordnet uor-
den». René Huyghe som sto ansvarlig for
utstillingen, hadde forsøkt å gruppere og
presentere bildene etter deres iboende ånd
og karakter, og ikke etter de tradisjonelle
historiske og estetiske prinsipper. Slik ble
verker fra forskjellige perioder hengt side
om side. Utstillingen ble mottatt med stor
begeistring.

Heimbürger mener den viktigste grun-
nen til at denne utstillingsformen ikke har
vært mer utbredt siden, skyldes at den stil-
ler meget store krav til utstillers innsikt
og vurderingsevne. En må være særlig godt
orientert om hvert enkelt bilde i samling-
en for å kunne gjennomføre slikt. Dessuten ikke å forglemme kreves det
samtidig en kunstnerisk innsikt for å kun-
ne komme frem til de malerisk riktige
konstellasjoner.

Den sosio-kulturelle utstillingsidé

Idéen om å betrakte, behandle og tolke
kunsten utfra sosiale synspunkter er et
kunsthistoriesyn utfra rent samfunnsmes-
sige aspekter. I kunsthistorisk forsknings-
sammenheng er det i første rekke Arnold
Hauser med *The Social History of Art* som
har utledet denne tankegangen. Ved flere
europeiske kunstmuseer på 1970-tallet har
denne ideologien vært grunnlaget for en
ny utstillingspraksis. Disse «Kunst og sam-
funn-utstillingene» har imidlertid ikke falt
helt godt ut. Utstillingen har ikke klart i
samme grad som litteraturen om dette
emne å redegjøre klart for idéene, hevder
Heimbürger. Men hun advarer likevel ut
fra dette å trekke den slutningen at det
ikke er mulig å fortolke den kunsthistoris-
ke forskningen for publikum gjennom
utstillingene.

«Processo par il Museo»

En kunsthistoriker som gjennomførte ide-
ologiske formuleringer i sin utstillings-
praksis, var den avdøde italieneren Franco
Russoli. Hans tanke var å omorganisere
utstillingene i Brera Pinakoteket i Milano,
der han var direktør til 1977. Han drømte
om det nye Brera som *un organismo vivo, strumento sociale al servizio del pubblico*. I
første rekke tenkte han seg flere debattut-
stillinger for å få fram en dialog med
publikum. Utstillingen ble bygget opp i
grupper av en til to saler. Hver gruppe
behandlet et emne, og disse var forberedt
og arrangert av forskjellige spesialister,
dels fra museets egen stab og dels utenfra:

1. *L'immagine della Madonna*. Italia settettrionale
tra 1400 e 1500. En gruppe bilder som forestilte
«Madonna med barnet», malt mellom 1465 og
1525 av kunstnere fra Norditalia ble presentert.
Hensikten var å klarlegge på hvilke punkter disse
avviker, og på hvilke punkter de faller inn under
skjemaet for renessansens billedframstillinger av
Madonna med barnet. Det ble reist spørsmålet om
hvorfor visse oppstillinger avviker, og på hvilken
måte de gjør det. Det ble i utstillingen konkludert
med at oppstillingen blir bestemt av oppdragsgiver-
ne og ikke av kunstnernes egne komposisjonsideer.

2. *Brera e gli artisti contemporanei*. Nålevende ita-
lienske og utenlandske kunstnere fikk i oppdrag å
komponere malerier eller tegninger på grunnlag av
inspirasjon fra verker i Brera-samlingen. Disse ble
utstilt, side om side med «inspirasjonskilden».
Hensikten med denne utstillingen var: a) å verifise-
re kontinuiteten mellom vår egen tids kunstnere og
den historiske kunsten. b) å få samtidskunstnernes
meninger om de historiske kunstmuseers samlinger,
og å få erfaring om disse har noen betydning for
deres komposisjoner. c) å utvide Pinakotekets kul-
turelle aktivitet ved å direkte trekke det inn i en
debatt om kunsten av i dag.

3. *Il maestro della pala sforzesca*. Et av museets mest kjente verker «Sforza-tavlen», er datert, men opphavsmannen er ikke kjent. Opphengingen skulle vise de seneste kunsthistoriske undersøkelser omkring bildet.

I museet forøvrig var det også laget utstillinger som ikke hadde relasjon til kunstverkene i Pinakoteket, men som var viet emner som hadde interesse for folk som bodde i nærheten av museet.

Et museum skal hverken oppdra eller agitere, men som grekernes, romernes, middelalderens og renessansens «museer» skal de i det enkelte mennesket sette en dialog i gang. Det skal ikke dra publikum inn etter hårene, men være et tilbud til den engasjerte og interesserte del av befolkningen som kunstmuseene i historiens lange løp har mistet.

Den massive museumskritikken fra 1960- og 1970-tallet har stilnet av. Kravet om en demokratisk målsetting for kunstmuseet er for mange ikke så selvfølgelig i dag. Kunstbegrepets innhold har også endret seg. Dette er i tråd med at kunsten alltid vil være bevegelig og grensesprengende. Modernismen er for lenge siden blitt erklært død, og mange mener at vi befinner oss i en historisk overgangsfase, som av noen har blitt karakterisert som den postmoderne tilstand.

Samtidig opplever vi en ny fokusering på kunstmuseet. På kontinentet har det i de siste årene vært en «museumsboom» med en stadig økende publikumstilstrømming, der det satses på både en ny museumsarkitektur og nye utstillingskonsepter. I kjølvannet av de nye kunstretningene, som f.eks. de forskjellige former for aksjonskunst, ser vi en økende tendens til iscenesettelser av både kunstverk og museumsbygning. Det vi nå må passe oss

for er at denne bruksendringen av museene ikke må skje vilkårlig. Derfor er det i dag viktigere enn noen sinne å intensivere debatten om hva som bør være kunstmuseets mål og virkemiddel.

SUMMARY

Exhibition practices in art museums

The text is taken from a thesis for a Master of Arts degree which the author presented in 1990 at Bergen University, Norway. The first part (chapter 3 of the thesis) deals with the German art historian Alexander Dörner (1893-1957), who was director of the Landesmuseum in Hannover from 1923 to 1936. He devoted himself to a methodical renewal of the art exhibitions in his museum in close cooperation with Walter Gropius and the artists of the Bauhaus group at Weimar. Both his theoretical background (Hegel, Riegel, Goldschmidt) is described and his conviction that a work of art is basically a historical document and that it must be understood as part of the mentality of its age, not only be seen as an object for aesthetic consumption. His important book *Überwindung der «Kunst»*, published in 1947 (during his exile in New York) is presented as well as his exhibitions in the Hannover museum, of which *Das abstrakte Kabinett* produced with El Lissitzky and *Raum der Gegenwart* have become famous.

The second part of the text corresponds to the two concluding chapters of the thesis. Here aspects of the debate in the 1960s and 1970s about educative initiatives in museums of fine art are surveyed as well as alternative methods for updating the mediation of aesthetic qualities and historical meaning in works of art. Special attention is paid to the observations and ideas of the Danish art historian and museum director Minna Heimbürger laid down in her book from 1978, *Hvad er der galt? Kunstmuseernes problemer* (What is wrong? The pro-

96 blems of art museums).

NOTER

1. Se litteraturfortegnelsen
2. Teksten gjengir avhandlingens 3., 7. og 8. kapittel
3. Bauhausmanifestet ble formulert i 1919, men tilføyelsen «Kunst og teknologi – en ny enhet» ble formulert i 1923. Framstillingen av Dorners utstillingspraksis bygger i stor grad på Caumans bok *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dörner*.
4. Sitert fra Cauman; 1960, s. 116
5. Cauman; 1960, s.105
6. Dette utstillingsprinsippet er omtalt under kapittel 4 «De europeiske forutsetninger» (ikke gjengitt i artikkelteksten her).
7. Jfr. «miljøpresentasjonen» som er omtalt senere.
8. Dorners «atmosfærerom» kan sammenlignes med, og er nok antagelig gått ut i fra de tidligere «innstemningsrommene». Jan Brockmann omtaler de tyske klassisistiske museenes «innstemningsrom»; «Innstemning» er et nøkkelord for den tysk-idealistiske tolkningen av kunst-persepsjonen. Ved å stemme gemyttet inn til møtet med museene nærmer publikum seg den interesseløsheten som for Kant og Schopenhauer er som en grundering for estetisk erfaring.» (Brockmann; 1987, s.94)
9. Økonomiske vanskeligheter medførte at denne salen ikke ble fullført, men rommet ble likevel åpnet for publikum. Dorners utstillingsidéer ble forøvrig også gjennomført i de mindre museene i nord-vest Tyskland som lå under Dorners ledelse.
10. Alois Riegel, 1858-1905.
11. Dörner okt. 1931, sitert fra Cauman; 1960, s.123
12. Referert i Cauman; 1960, s.121
13. Heimbürger; 1978, s.56
14. Dörner; 1959 Første opplag kom i 1947, N.Y.
15. Basert på Cauman; 1960, s.148-164
16. Dörner; 1959, s.182
17. Dörner; 1959. s. 21
18. Riegls «kunstwollen» er det som manifisterer seg spesielt i kunststartene
19. Sørensen; 1978
20. Chambert, Heinemann, et al.; 1978
21. Knudsen, Møller, et al.; 1978
22. Trond Berg Eriksen, (Eriksen; 1985, s.88) hevder at nymarkistene som ble så ivrig studert på 60-tallet, var like mye opptatt av estetikk som av politikk. Bloch, Adorno, Fischer, Hauser, Benjamin, Marcuse og Lucás gikk løs på litteraturen og musikken for å vise at Marx i prinsippet kunne brukes til en samfunnsmessig forståelse av kunst- og kulturfenomener. Men regningen ville ikke gå opp.
23. Maure; 1978a
24. Maure og Rekdal; 1977
25. Broady og Palme; 1984
26. Dette avsnittet baseres på Eriksen; 1985
27. Heimbürger; 1978, s.75
28. Hudson; 1975, s.14
29. Klausen; 1973
30. Anker; 1965, s.7
31. Mundt; 1974, s. 22
32. Klausen; 1978, kap. 8
33. Gombrich; 1968, s.79
34. Hoffmann; 1977
35. «Den hippokratiske ed» innebærer i denne sammenheng en respekt for objektet (den utstilte gjenstand) på bakgrunn av en antagelse om at «objektene kan formidle seg selv». (Jfr. tittelen på artikkelen).
36. Til dette er det å tilføye at også den estetiske betraktningmåten er et historisk produkt. Kunsten er blitt autonom i dag som et ledd i den historiske prosessen den har gjennomgått. Den estetiske betraktningmåte er blitt vår tids betraktningmåte.
37. Hoffmann; 1977, s.114
38. Heimbürger; 1978,
39. Op.cit, s.42, her refereres det til G.Gall, «Das Museum der Zukunft», s. 86

LITTERATUR

- Litteraturfortegnelsen nedenfor er knyttet til hele avhandlingen, og rommer derfor også referanser som går ut over artikkelteksten.*
- Anker, P.; «Et kunstindustrimuseums oppgave i dag.» *V.K.s årbok 1963 – 1968* (1965):
- Anker, Peter; «Museene gransker seg selv.» *Museumsnytt* hefte 1 (1970): 12-14.
- Anker, Peter; «Museums krisen: Hvor står vi, hvor vil vi hen?» *Museumsnytt* hefte 2 (1971):
- Bazin, G.; *The Museum Age*. Brüssel: 1967.
- Berg, Knut; «Nasjonalgalleriet, funksjon og målsetting.» Oslo April (1973):
- Bergmark, Torsten; *Konsten och makten*. Stockholm: Arbetarkultur, 1978.
- Bjørkvik, Oddvar; «Hva er et museum?» *Museumsnytt* 3 (1983):
- Bourdieu, og Darbel; «Museerna och deras publik.» *Konstsociologi. Konstsociologiska texter*. Ed. Sven Sandström. Lund: CWK Gleerup bokförlag, 1970. 65-113.
- Broady, D, og M. Palme; «Pierre Bourdieus kultur- og utbildingsociologi.» *Arbetsmaterial, Forskningsgruppen för läroplansteori och kulturreproduksjon, Högskolan för lärarutbildning i Stockholm, Inst. för pedagogik* (1984):
- Brockmann, Jan; «Samtidsmuseer i det postindustrielle samfunn. Et blikk på Vesttysklands «kunstscene».» *Kunst og Kultur* årg. 70.2 (1987): 94-108.
- Bø-Rygg, Arnfinn; «Institusjonen kunst.» *Kunst og kulturformidling*. Ed. A. Bø-Rygg og H. Sørby. Oslo: Universitetsforlaget, 1985.
- Bø-Rygg, Arnfinn; *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori. Arbeidspapirer fra Rogaland Distrikthøgskole*. Stavanger: Rogaland Distrikthøgskole, 1983. 6:
- Calov, G.; *Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*.
- Cauman, S.; *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dörner*. Hannover: Fackelträger-Verlag, 1960.
- Chambert, Christian, Thomas Heinemann, og Anna Lena Lindberg; «Konstmuseer, pedagogik, arkitektur. En kritisk granskning.» *Paletten* 3 (1978): 9-18.
- Danbolt, Gunnar; «Kunsthistorie.» *Humaniorautredningen del 2*. Ed. Rådet for humanistisk forskning / NAVF. Oslo: 1984.
- Dilly, Heinrich; *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Dörner, Alexander; *Überwindung der «Kunst»*. Hannover: Fackelträger-Verlag, 1959. 184.
- Eriksen, Trond Berg; «Forfengelighetens marked.» *Nytt Norsk Tidsskrift* 2.1 (1985): 88-93.
- Gadamer, Hans-Georg; *Wahrheit und Methode*. 4 ed. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1975.
- Gombrich, E.H.; «Should a museum be active?» *Museum* 21 (1968): 79-82.
- Grasskamp, Walter; *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München: C. H. Beck, 1981.
- Harnesk, Helena; «Demokratiske og odemokratiske utstillinger. Några synspunkter på begrepp, innehåll och form i utstillinger.» *Svenska Museer* 3 (1981).
- Heimbürger, Minna; *Hvad er der galt? Kunstmuseernes problemer*. København: Gyldendal, 1978.
- Helliesen, Sidsel; «Kunstformidling og kunstmuseer.» *Kunst og kulturformidling*. Ed. A. Bø-Rygg og H. Sørby. Oslo: Universitetsforlaget A/S, 1985. 95-108.
- Hoffmann, Detlef; «Laßt Objekte sprechen!» *Das Museum: Lernort contra Museentempel*. Ed. Spickernagel E. og B. Walbe. Gießen: 1977. 101-120.
- Hougen, Pål; «Museumsarbeid og teoridannelse. Et bidrag til typologiens historie av Bertil Almgren.» *Kunsthistorisk Forening, Oslo. Meddelelser* årg. 1 (1959): 25-29.

- 98 Hudson, K. A.; *A social history of museums*. London: The Macmillan Press Ltd., 1975.
- Kittang, Atle; «Litteraturhistoriografien i historisk og teoretisk perspektiv.» *Om litteraturhistorieskriving*. Ed. A. Kittang, Per Meldahl og Hans H. Skei. Øvre Ervik: Alvheim og Eide (Akademisk forlag), 1983.
- Klausen, A.M.; *Konstsociologi. Om konstens ställning i samhället- hos oss och i andra kulturer. En introduktion*. Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1978.
- Klausen, A.M.; «Museene som sosio-kulturelle institusjoner.» *Ottar* (1973):
- Knudsen, Jesper, Lars Kærulf Møller, og Jens E. Sørensen; «Kritik av det borgerliga museet.» *Paletten* 3 (1978): 31-34.
- Langslet, Lars Roar; *Museene i 80-årene – arkitektur og funksjon*. 1979.
- Maure, Marc; «Kunstutstilling og kommunikasjon.» *Dansk tidsskrift for museumsformidling* 3 (1978a): 40-50.
- Maure, Marc; «Museumsformidling – hva er det? – En framtidsversjon.» *Dugnad* 3 (1978b).
- Maure, Marc, og Per B. Rekdal; «Publikumsundersøgelse på Munch-museet i Oslo.» *Kunst og museum* 12.1 (1977): 23-26.
- Meyer, Siri; *Institusjonelle endringer i 1400 – og 1500- tallets italienske kunst*.
- Mundt, B.; *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19.jahrhundert*. 1974.
- Museumskunde; *Museumskunde*. Ed. Deutschen Museumsbund. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1969. 38.
- NMF; *Museenes formidlingsvirksomhet. Innstilling til Statens museumsråd*. Norsk Museumspedagogisk Forening, 1983.
- NOU; *Formidling av billedkunst og kunsthåndverk*. 1981.
- Plagemann, Volker; *Das deutsche Kunstmuseum 1790 – 1870. Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*. München: Prestel-Verlag, 1967.
- Ritter, Joachim; «Ästhetik.» *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ed. Joachim Ritter. Basel: Schwabe & Co., 1971. 1.
- Rudie, Gunnar; ««Museumskrisen og NKKM» – et svar til Peter Anker.» *Museumsnytt* hefte 1 (1972): 26-28.
- Schröter, Hans; *Maler und Galerie*. Freien Universität Berlin, 1954.
- Solli, Oddveig Foldøy; «- referat fra et seminar om «Innstillingen fra Museumskomiteen av 1967».» *Museumsnytt* hefte 1 (1971).
- St.meld. nr.52; *Ny kulturpolitikk*. 1973-74.
- St.meld. nr.93; *Om museumssaken*. 1973.
- Stålhane, Jan; *Utviklingen av museumspedagogikken i Norge med hovedvekt på forholdet skole og museum*. UiO, 1977.
- Sørensen, Jan Erik; «Kommentarer til en ny praksis i forbindelse med utstillingen «Museum og Samfund».» *Dansk tidsskrift for museumsformidling* 3 (1978): 50-62.
- Thingelstad, Grete, og Ragnhild Sollid; *Kunstmiljøets holdninger og forventninger til Nasjonalgalleriet i dag og i fremtida*. Rådet for arbeidslivsstudier, UiO, 1983.
- Willoch, Sigurd; «Nasjonalgalleriets funksjon.» *Kunst og Kultur* 54. årg. (1971).
- Wittlin, Alma; *Museums – In search of a usable future*. Massachusetts: The MIT Press, 1970.
- Zachrisson, Ågren; «Rapport. En studieres til europeiske museer i okt. 1969.» *Svenska museer* 1 (1971)
- Camilla Gjendem er cand. philol. og konservator NMF. Hun er for tiden ansatt ved Moss by- og industrimuseum, og har tidligere arbeidet som arkivleder ved Norsk Arkitekturmuseum og som prosjektmedarbeider hos Riksantikvaren.*
- Moss by- og industrimuseum, pb 175, N-1501 Moss e-post: camilla.gjendem@moss.kommune.no*