PALADSREVOLUTIONER

Lars Morell

Enhver museumsaktivitet og udstillingsvirksomhed er en form for iscenesættelse, hvor man sætter virkeligheden i scene. Inden for videnskabsteorien kender vi begreber som paradigmer eller epistemer, der betyder, at "virkeligheden" til enhver tid er et produkt af en bestemt epokes måde at sanse og tænke på. På samme måde skaber museerne også bestemte billeder af hvad virkeligheden er for noget. I de senere år er man blevet mere åben over for den kendsgerning, at videnskabsmænd har stil, for eksempel at historieforskningen er skrevet og derved ligner litteraturens fortællinger. På samme måde har museernes udstillinger en æstetisk dimension, altså en stil, og det er vel en anden ting, der kan begrunde, at man taler om iscenesættelser i den forbindelse.

Siden begyndelsen af det 20. århundrede har vi været vant til, at et museum for moderne kunst rummer en samling, der starter i 1910 og ikke rummer værker fra før dette årstal.

Billederne hænger enkeltvis og med afstand imellem på hvide vægge i store neutrale rum. Desuden skrider værkerne frem kronologisk, og de enkelte stilarter er isoleret hver for sig.

Det er et eksempel på en iscenesættelse, hvor det 20. århundredes kunst fremstilles som modernisme, noget der er internationalt og som bryder med den traditionsbelastede fortid, noget der lader sig ordne som en kronologisk fremadskriden. Nu er den iscenesættelse forlængst blevet hverdag, og derfor tror vi, at det er den naturlige måde at udstille kunst på.

Husk på at idéen om at kunsten har en historie kun er omkring 200 år gammel, og før den tid kunne man ikke forestille

sig, at kunsten udviklede sig historisk, men at den altid efterlignede de samme evige forbilleder. Der er intet i vejen for at man senere kommer på den tanke, at man vil iscenesætte det 20. århundredes kunst efter andre principper. Så vil man få et helt andet billede af virkeligheden, af hvad der skete i det 20. århundrede, og for eksempel vil man måske vise, at der slet ikke var noget brud i 1910, men at modernismen var en fortsættelse af den traditionelle kunst, eller at modernismen alligevel ikke var en international stil, men havde regionale forskelle.

Når iscenesættelserne er så iøjnefaldende for tiden, hænger det også sammen med, at de gamle iscenesættelser bryder sammen og nye vokser frem. Hver gang et af de store museer skifter direktør i disse år, så forventer man næsten, at han starter med at ændre museets identitet og ophængning radikalt, sådan som Nicholas Serota for

26 eksempel gjorde, da han trådte til som direktør for Tate Gallery i London i 1989.

I den forbindelse kunne det være spændende at se på, hvad der sker med de russiske og østeuropæiske museer i disse år. Med marxismens fald blev deres opfattelse af virkeligheden og historien helt lavet om. Det giver sig sikkert udslag i nye iscenesættelser på deres museer.

EN ANTI-SAMLING BLIVER TIL

Et museums fundamentale opgaver er efter min mening at opbygge og bevare en samling. Derfor er det så mærkeligt, at der findes meget få overvejelser over, hvad en samling er for noget, og hvad det vil sige at samle.

Påsken er kunstudstillingernes store tid, og i foråret 1992 var jeg medlem af censurkomiteen på Kunstnernes Påskeudstilling på Kunstbygningen i Århus. Det var en lektion i, hvordan man skaber en anti-samling, og derved blev det naturligvis også indirekte en demonstration af det langt mere interessante spørgsmål om, hvad en samling er for noget.

Der var indsendt 4510 kunstværker til censuren, og af dem skulle vi udvælge de kvalificerede. Det skulle vi gøre uden at tænke på, om der var få gode værker, så de måske ikke en gang kunne fylde de fire udstillingssale. Vi skulle heller ikke tænke på, om der var så mange gode, at de ville overfylde de fire sale. Desuden skulle vi vurdere hvert enkelt billede for sig uden at skele til, om det havde nogen forbindelse til de andre billeder. Vi skulle altså hverken tænke på at skabe en samling eller hvilken form for udstilling, som ville blive resultatet af vor censurering.

Censuren varede fra lørdag morgen til

tirsdag aften, og alene om søndagen så vi på otte timer 3000 malerier, hvoraf vi vel antog 140. Det siger sig selv, at det skete i et hurtigt tempo, og man bliver naturligvis også sløvet af de mange dårlige billeder. Det betyder, at man sidder henslængt og ser bjerge af dårlige malerier og andre kunstværker blive båret ind – og ud igen lige så hurtigt, indtil der pludseligt er noget, som til forveksling ligner det andet, men ved nærmere eftersyn alligevel er en hel del bedre, og det skal man bemærke på få sekunder.

Der findes ikke noget, som i sig selv er gode eller dårlige kunstværker. Afgørelsen afhænger af hvilket kunstsyn, de enkelte censorer repræsenterer. Nogle søger efter helhed og komposition – andre elsker det åbne og grænseløse. Nogle ønsker at værket skal hænge sammen – andre foretrækker, når det næsten er opløst. Nogle betoner, at farverne skal bære stemninger og følelser – andre vil bruge farverne som rent stof. Nogle værdsætter forskelle og variationer – andre det monokrome og ensartede.

Der var dog en bestemt ting, som løste dilemmaet. En tilmeldingsblanket koster et par hundrede kroner, og det er en fast pris uanset, om man bare anvender den til at indsende et enkelt værk eller om man indsender seks værker, som der maksimalt er plads til på én blanket. Derfor havde de fleste naturligvis indsendt seks værker, og det kom til at sætte sit præg på bedømmelsen. Hvis det var det samme billede, der blev gentaget i alle seks værker, var det tegn på, at vedkommende kun kunne male det ene billede. Hvis alle seks værker var meget forskellige, vakte det mistanke om, at indsenderen ikke havde et projekt, men arbejdede hist og pist. Hvis der var

indsendt et godt og fem dårlige billeder, kunne det godt ligne et tilfælde, under alle omstændigheder var det tegn på manglende selvkritik og manglende evne til at skelne mellem det gode og det dårlige.

Efter fire dages hårdt arbejde var censuren forbi. De indsendte værker var blevet skilt i to bunker. I den ene stod 179 arbejder, der var blevet antaget, og i den anden stod 4331, der var blevet kasseret. Under censureringen havde vi overhovedet ikke skelet til at udvælge en bestemt type billeder med henblik på at skabe et udvalg, der pejlede en bestemt tendens. Resultatet var, at vi nu stod med 179 kunstværker, hvor de fleste intet havde med hinanden at gøre

– bortset fra at vi havde bestræbt os på at antage 2-3 værker af hver person for at give et bredt indtryk af, hvad den pågældende arbejder med.

Der var naturalistiske, naivistiske, surrealistiske, abstrakte og ekspressionistiske billeder mellem hinanden, og det kalder jeg en ægte anti-samling, for der var ingen forbindelse mellem de enkelte genstande. Der var ingen helhed, hvor det enkelte værk havde en ganske bestemt funktion. På den måde var anti-samlingen indirekte med til at belyse nogle af de kvaliteter, som en samling skal have.

14 dage senere var jeg med i det ophævningsudvalg, der brugte et par

*Erik A. Frandsen: 46 kultegninger på hvidgrunderet lærred. Århus Kunstmuseum sommeren 1992.
Foto: Michael Harder.*

28 dage på at hænge billederne op. Vi startede i kunstbygningens store venstre rum med at lægge nogle holdepunkter ud i rummet, store markante billeder der var stopklodser for øjet. Vi søgte også at bygge et par markante endevægge op. Målet var at lægge nogle holdepunkter ud på de steder, hvor vi vidste at betragterens blik ville passere, når han kom ind og lod blikket løbe rundt i salen. Ind imellem hang vi grå, gule og sorte billeder, der var som tavse pauser. For at skabe helhed i rummet placerede vi også nogle serier, typisk 2-3 billeder der hang sammen, fordi de var lavet af samme kunstner. Ind imellem kunne der så blive plads til nogle af de mange forskellige værker fra vor anti-samling uden at rummet af den grund faldt fra hinanden.

I det store rum til højre for indgangen startede vi med at stille to store skulpturer af diabas midt på gulvet. Det var naturligvis for at give os selv lidt inspiration ved denne gang at tage udgangspunkt i gulvet og ikke på væggene. Vi byggede rummet op med udgangspunkt i skulpturernes gråblå farve og den opdeling, som de gav i rummet. Det var et rum, der blev vanskeligt at få til at hænge sammen, fordi det skulle indeholde 40-50 billeder, der stort set intet havde med hinanden at gøre.

Mange museer indeholder en rotunde eller en oktagon, altså et rundt eller ottekantet rum. Det er en rest fra det 19. århundrede, hvor der herskede en højtidelig, næsten religiøs atmosfære på kunstmuseerne, og hvor de centrale værker var samlet i en rotunde, som om det var et kapel. Det er også praktiske rum, fordi de indeholder meget vægplads i forhold til gulvarealet. Denne vægplads er ofte fordelt på otte mindre flader, placeret parvis

over for hinanden, og derfor er de lette at lave en god ophængning i. Alle rum er forskellige alene af den grund, at de har forskellige lysforhold og dimensioner, men ophængning drejer sig også om at give det enkelte rum en identitet og en funktion i helheden. Vi gjorde kunstbygningens rotunde til det tomme rum bygget op omkring værker med præcise men tomme former, den hvide farve, skumgummiet der opsuger al lyd, gentagelser og det forskelsløse kvadrat.

Gradvis kom vi i tanke om, at det ikke bare drejede sig om at fylde væggenes flade, men mere om at bygge tredimensionelle rum op. Her kunne der godt være en modsætning mellem det enkelte billede og selve rummets krav. På en udstilling kræver det enkelte billede at hænge i øjenhøjde og med en vis afstand til de andre billeder, men selve rummet bliver mere spændende, når visse billeder hænger meget højt eller meget lavt, men så begynder man nærmest at anvende de billeder som elementer i en installation.

Det mest spændende i denne opbygning af rum var måske den skulptur, der ikke bare forholdt sig til gulvet men også til en hvid væg bagved. En enkelt spansk væg forvandlede et hurtigt overskueligt rum til et sted, hvor man skulle gå på opdagelse ved at dreje rundt om hjørnet for at se, hvad der var i den skjulte del af rummet. Vi opdagede, at det var sjovere at hænge et stort billede over et lille end omvendt.

På en udstilling er den enkelte genstand ikke særlig vigtig, det vigtige er forbindelsen mellem genstandene. Det mærker man på en kunstudstilling i form af problemet om, hvilke billeder der skal hænge ved siden af hinanden, og hvad der i det hele taget sker, når man hænger to billeder ved

siden af hinanden. For eksempel hang vi et stort sort billede ved siden af to figurkompositioner, og det betød, at en sort skakt og en sort skygge på de to figurbilleder straks blev fremhævet.

Mange af de billeder, vi havde antaget, havde en æstetik, hvor farven skal bære en følelse. Der var et portræt af en dame med hat og fjerboa, og det havde hele tiden irriteret mig, fordi jeg fandt det tantet og fjollet. Men efterhånden begyndte jeg at lægge mærke til, at fjerboaen var malet med en skræmmende hvid, at den gule farve i baggrunden var hysterisk, og at den flaskegrønne farve på kjolen var nervøs. Ind imellem var der ansigtet og hænderne, der var malet som døde felter mellem de aktive farver. Motivet er altid bare en anledning til at male. Her var det ikke alene lykkedes at få farverne til at tale, men også at få dem til at sige noget langt mere dristigt end det, som lå i motivet.

Det maleri blev naturligvis en kæmpe udfordring for de andre billeder i det samme rum. Man begyndte at måle de andre værker efter hvilke følelser og stemninger, de kunne udtrykke med farven, og det var en målestok, hvor de som regel kom til kort.

KUNSTNEREN SOM ISCENESÆTTER

Det er museumsmandens fornemste pligt at opbygge en samling og at hænge udstillinger op. Begge dele kræver den yderste følsomhed, og det skyldes naturligvis, at det enkelte billede er en helhed i sig selv, og derfor er det vanskeligt at sætte dem sammen til en endnu større helhed. For nogen tid siden læste jeg en artikel, der roste samlingen på Musée National d'Art Moderne på Pompidou Centret i Paris, for

her er hvert enkelt billede en individualitet og ikke bare et eksempel på en kunsthistorisk retning.

I den forstand var oplevelsen på Kunstnernes Påskeudstilling meget typisk, for her havde kunstnerne malet nogle billeder hver for sig hjemme i ateliererne og gjort dem færdige som enkeltstående værker. Vor opgave som ophængere var så at respektere at billederne hver for sig havde sin egen individualitet og alligevel prøve at sætte dem sammen til større helheder, hvor de ikke bare havde fred til at være sig selv, men ligefrem fremhævede noget ved hinanden.

Det var faktisk en lidt gammeldags oplevelse, for hvis man ser på kunsten efter 1960, er der stort set sket det, at de gamle begreber om værk og udstilling er blevet meningsløse.

De to begreber er flydt sammen til en ny helhed, man kan kalde installation. Herhjemme kender vi det måske bedst fra 1980ernes kunst, for ganske vist skete der omkring 1980 det, at maleriet vendte tilbage med lærreder, rammer og håndværksmæssig udførelse, men det var et meget forandret maleri. Kunstnerne fra 1980erne som Claus Carstensen, Peter Bonde eller Erik A. Frandsen bygger et rum op, hvor det er meningsløst at skelne mellem værk og udstilling. Ofte optræder malerierne ikke mere som enkeltstående hovedværker, men indgår som elementer i en installation, hvor det vigtige er maleriernes placering i helheden i rummet. Det betyder, at man begår en fejl, hvis man opfatter de enkelte malerier som selvstændige kunstværker, når sådan en installation brydes ned.

Et godt eksempel på det var den udstilling, som Erik A. Frandsen havde på

*Isenesættelse i den store stil med en snor, der omhyggeligt holder tilskuerne på afstand af kunsten.
Foto: Michael Harder.*

Århus Kunstmuseum i sommeren 1992. Her havde han en hel sal for sig selv med 46 kultegninger på hvidgrunderet lærred. Der var kun et ganske lille mellemrum mellem de enkelte malerier, der alle var i det samme meget store format. Cirka en meter fra væggen løb der en snor på et metalstativ af en slags, der bruges på de store museer foran de virkelig umistelige hovedværker i den europæiske civilisation.

De enkelte værker viste en hastigt skitseret grund, hvorpå der var tegnet øjne med pile der angav synsretningen, munde og tårer. Vi kender det fra kunsthistorien, hvor masser af billeder handler om, hvem der ser på hvem, og hvem der intet har opdaget og ser bort. Det var disse historier om øjnenes erotik, der var kogt ned til det

helt minimale, men det vigtige var måske ikke de enkelte malerier, men mellemrummet mellem dem, hvor der skete de usynlige forskydninger fra værk til værk. Tilsammen dannede billederne en sal, der lukkede sig helt om tilskuerne med et forløb uden begyndelse og slutning. På den måde var Erik A. Frandsen ude over det gamle værkbegreb og arbejdede istedet med forskydninger mellem værkerne og deres installation i rummet.

Samtidigt var det en meget bevidst iscenesættelse. Den store museumssal var reserveret til en enkelt kunstner. De enkelte billeder havde alle det samme monumentale format. Snoren signalerede, at det var kostbare værker, der ikke måtte beskadiges og skabte i det hele taget en vis dis-

tance mellem tilskueren og kunsten.

Her kunne man sætte sig ned og rent sagligt undersøge, om Frandsens billeder levede op til den iscenesættelse. Var der virkelig en forskydning mellem værkerne. Var det monumentale format den rette størrelse til disse kultegninger. Var det nødvendigt at bruge 46 lærreder til at fortælle denne lidt spinkle historie om øjets erotik, og var værkerne virkeligt så skrøbelige, at tilskuerne måtte holdes på en meters afstand.

Det er bare ikke relevant at formulere spørgsmålet, om kunsten lever op til denne iscenesættelse, for iscenesættelsen var selv en del af kunstværket. Dette rum ønskede ikke

at ligne et traditionelt dansk provinsmuseum, hvor alt er beskedent, folkeligt og demokratisk. Istedet blev der signaleret et – måske ironisk – udsagn om, at dette var et hovedmuseum med elitære værker.

Samtidig viste Århus Kunstmuseum også en udstilling med kunstnergruppen Baghuset. Noget af det mest forhadte i kunstverdenen er kunstmesserne, fordi det her udelukkende er det økonomiske – den kendsgerning at det er hvad gallerierne p.t. har til salg – der skaber forbindelsen mellem de enkelte værker. Kunstnergruppen Baghuset havde haft en arkitekt til at hjælpe sig med at skabe udstillingskonceptet. Gennem anvendelse af skille-

31

*Baghusets iscenesættelse som kommerciel kunstmesse med stande til de enkelte kunstnere.
Foto: Michael Harder.*

32 vægge, der delte den store sal op i mange små rum, der lignede salgsstande, en til hver kunstner forsynet med navneskilt, forskelligt farvet gulvtæppe, diasprojektorer og video-monitorer, var resultatet noget, der lignede Herninghallerne bygget om til en kunstmesse, hvor hver enkelt kunstner var tildelt en stand.

Andy Warhol gjorde opmærksom på, at kunst er en vare, og det var naturligvis denne indsigt, som Baghuset byggede videre på ved at iscenesætte deres udstilling som en kunstmesse. Der var noget vigtigt i, at Frandsens monumentale enkeltmandssal og Baghusets kommercielle messe fandtes på Århus Kunstmuseum samtidigt. Samspillet skabte en antydning af, at Frandsens sal måske også bare var en godt camoufleret salgsstand med en elitær vareæstetik, mens der omvendt blev spurgt, om drengene fra Baghuset alligevel inderst inde drømmer om at ende som rigtige museumskunstnere.

En af deltagerne fra Baghuset var Peter Holst Henckel, og i hans rum hang der til venstre et stort billede af aber med sorte streger over øjnene. Til højre var der tre malerier med menneskelige øjne, og i midten stod der en porcelænsfigur af en kamp mellem en mand og en løve.

Det var et godt eksempel på, at den gamle skelnen mellem værk og udstilling er opløst, og at det kunstneriske nu ligger i installationen. Isoleret hver for sig gav ingen af disse genstande nogen mening. Betydningen lå i samspillet mellem genstandene skabt af deres installation i rummet. Mellem billederne stod porcelænsfiguren, og derfor angav den naturligvis relationen. Dyrene havde overstreget øjnene og var derfor ikke-seende, hvad der vil sige, at de var objekter for vort syn. De

menneskelige øjne var vidt åbne og tilhørte derfor seende subjekter. Den centrale porcelænsfigur kom med løsningen ved at angive, at der er en kamp imellem det seende subjekt og det sete objekt.

På den måde var Peter Holst Henckels bidrag et eksempel på, hvordan det at udstille eller anbringe genstande i rummet i sig selv er blevet et kunstnerisk udtryksmiddel. Det at hænge op og det at iscenesætte er næsten taget ud af hænderne på museumsmanden og er blevet et del af kunstnerens udtryksmiddel.

MUSEET ER EN TIDSMASKINE

Faget kunsthistorie opstod i begyndelsen af det 19. århundrede. Indtil da var den æstetiske tænkning gået ud fra, at der fandtes et sæt evige og uforanderlige normer for det skønne, som kunsten kunne måle sig med. Men i begyndelsen af det 19. århundrede begyndte man at forestille sig, at kunsten har en historie, og man spekulerede over, hvilken karakter denne historie har – om den for eksempel fører til kunstens fuldendelse eller mod dens forfald og opløsning. Den samme type tanker dukkede også op i de fleste andre videnskaber på dette tidspunkt. Grammatik blev til sproghistorie. Rhetorik blev til litteraturhistorie. De museer, som opstod på dette tidspunkt, blev også præget af tidens generelle tankegang.

I barokkens skatkamre var tingene ikke ordnet kronologisk, men efter andre systemer. På museer, som opstod i begyndelsen af det 19. århundrede, blev tingene ikke alene opstillet kronologisk, men institutionerne blev også præget af tidens andre forestillinger, der gik i retning af nationalisme og folkeopdragelse.

*Installation af Peter Holst Henckel. Til venstre ses maleriet af aberne med streger over øjnene, til højre er de seen-
de menneskelige øjne og i midten porcelænsfiguren med kampen mellem manden og loven. Foto: Michael Harder.*

Under den franske revolution blev Louvre indrettet til offentligt museum for at man kunne udstille de ting, der var konfiskeret fra adelen og kirken, og senere for at vise de kunstværker, som Napoleon røvede under sine krige mod de andre europæiske lande. Det var her kunsten forlod livet i form af den religiøse funktion i kirken eller den repræsentative funktion hos adelen for istedet at komme på museum, hvor den skulle udstilles og bevares. Louvre blev et folkets museum med vægt på den pædagogiske og folkeopdragende rolle. Samtidigt begyndte man at inddele kunstværkerne efter historiske retningslinjer. På det tidlige Louvre var malerierne ordnet kronologisk efter fire skoler, som var den italienske, den flamske, den hollandske og den franske skole.

Som en anden udløber af Napoleonskrigene opstod det tyske museumsvesen i Berlin. Man kunne ikke længere tage på dannelsesrejse til Rom for at studere de antikke ruiner, og så måtte man istedet

hente fortiden til Berlin for at folk kunne møde den på museet. På dette tidspunkt var historiesynet universalhistorisk. Det vil sige, at man tænkte i en totalitet, hvor der var en systematisk sammenhæng mellem de forskellige emneområder. Det er derfor man både i Berlin (Museumsinsel) og i London (South Kensington-museerne) lagde alle institutionerne i komplekser, der samlet indeholder viden fra alle sfærer.

Det var humanismens store tid, hvor man mente, at verden og historien havde en iboende mening, som var en stræben efter at realisere universalier såsom det frie, fornuftige og hele menneske. Til den universalhistoriske institution svarede der en ganske bestemt passage gennem museet. Man skulle sådan set passere fra museum til museum, og på den enkelte institution gennem salene i en historisk korrekt rækkefølge for at museumsgæsten kunne nå til selverkendelse og dermed blive et dannet menneske.

Universalhistorie svarer til Jean-Francois

- 34 Lyotards begreb om de «store fortællinger», som fik en vis renaissance i videnskaben og museumsverdenen i 1960erne og 1970erne. Men ellers brød det universal-historiske verdensbillede allerede sammen i 1820erne med overgangen til historismen, som Friedrich Nietzsche klagede over i «Historiens nytte» fra 1874 og Walter Benjamin i de historiefilosofiske teser fra 1940. I historismen var universal-historiens tro på, at historien havde en mening og en retning forsvundet. Konsekvensen var, at man ikke længere kunne skelne mellem det vigtige og det betydningsløse, det gode og det dårlige, og resultatet var, at alt gammelt skulle bevares.

Når vi holder os til kunstmuseerne, så opstod der imidlertid en helt ny museumstype, som er museet for moderne kunst, som da det blev skabt repræsenterede en helt ny tidsopfattelse. Museum of Modern Art i New York blev oprettet i 1929. På det tidspunkt var der ganske vist enkelte museer for moderne kunst i Europa, men det er ingen tilfældighed, at MOMA står som prototypen på denne museumsform, for der er noget meget amerikansk over dens tidsopfattelse. Det er på en måde det historieløse museum, for dets samlinger starter altid i 1910, dets hukommelse rækker aldrig længere end til dette tidspunkt – ganske som USA der egentlig ikke har nogen historie, men kun kender den moderne verden. Det betød, at museet for moderne kunst har en tidsopfattelse, der er rettet ind efter samtiden, og det afspejlede sig i museernes indkøbspolitik. Tidligere havde de haft en klausul om, at de kun måtte købe kunst af afdøde kunstnere, men i løbet af 1920erne og 1930erne voksede der langsomt en forståelse frem for, at museerne skulle købe

kunst af nulevende kunstnere. Derved forsvandt den traditionelle arbejdsdeling mellem gallerierne og museerne. Den yderste konsekvens er, at museerne eller udstillingsstederne retter deres opmærksomhed fra samtiden mod fremtiden. I 1982 arrangerede Christos M. Joachimides og Norman Rosenthal *Zeitgeist* på Martin-Gropius-Bau i Berlin – det var en pejling af 1980erne på et tidspunkt, da tiåret lige var begyndt. Det samme gentog sig med 1990erne, da Joachimides og Rosenthal i 1991 viste *Metropolis* det samme sted.

Her ved indgangen til det 21. århundrede er der imidlertid kommet en tredje museumstype, som både distancerer sig fra det 19. århundredes kunsthistoriske museum og fra det 20. århundredes museum for moderne kunst, og som istedet kan minde om en tilbagevenden til barokmuseet. Hovedmanden bag den nye strømning er direktøren for Museum für Moderne Kunst i Frankfurt, Jean-Christophe Ammann. Hans museumsfilosofi er næsten bedre end hans eget museum.

Modernismen var en international bevægelse, og det har haft som konsekvens, at de fleste museer for moderne kunst over hele verden er blevet ens. Enten har man værker af de samme kunstnere, eller man ejer værker af hjemlige kunstnere, der efterligner den internationale avant-garde. Jean-Christophe Ammann gør op med denne tradition og satser istedet på det regionale. Han siger, at der idag er gode kunstnere i hver eneste storby. Derfor skal man vende tilbage til de regionale forskelle i form af forskellig kultur, divergerende farvesyn på grund af vejret og variationer i mentaliteten.

Når man altid er sammen med de samme mennesker fredag aften, keder man sig og falder i søvn, men hvis man træffer nye

mennesker og taler med dem, så lever man op, adrenalinet stiger, og i samtalens løb formulerer man idéer og tanker, som man slet ikke anede man havde. Ammann siger, at en museumsleder er som en ægteskabsformidler bare med den forskel, at man ikke skal føre nye mennesker, men nye kunstværker sammen.

Han vil holde op med at stille kunstværker op i kronologisk rækkefølge og inddеле dem efter stilistiske forskelle, for så falder kunstværkerne også «i søvn». Han vil hænge nye ved siden af gamle billeder, og han vil blande kunstværkerne på tværs af stilistiske forskelle. Derved bryder hans filosofi med tankegangen bag de modernistiske museer, der ville holde kunsten siden kubismen strengt adskilt fra den traditionelle kunst.

Da jeg havde en samtale med Jean-Christophe Ammann i foråret 1992, talte han om at stille On Kawaras datobilleder sammen med Giacomettis skulpturer. On Kawaras billeder er i tiden, mens Giacomettis skulpturer repræsenterer en enorm fortætning af rummet. En af hans store drømme er at stille en Giacometti skulptur sammen med Hans Holbein den Yngres billede «Liget af den døde Kristus i krypten» fra 1522. Ammann ønsker at vise, hvordan de to kunstværker taler om den samme melankoli og gør det samme umulige forsøg på at udtrykke dødens tavshed, selv om der er 450 år mellem Hans Holbein den Yngre og Giacometti. En anden af hans museumsvisioner handler om at udstille Matthias Grünewalds Isenheimer-alter sammen med Walter de Marias «Bed of Spikes». Her har vi igen to kunstværker, der taler om den samme smerte, selv om de er skabt med 450 års mellemrum.

Det var først med romantikken, at man begyndte at mene, at kunsten udvikler sig historisk, og man fik de kunsthistoriske museer. Jean-Christophe Ammanns museumsvisioner hænger naturligvis sammen med, at han næsten er vendt tilbage til barokkens idé om at kunstbegrebet er overhistorisk. Derfor vil han ikke iscenesætte ophængningerne efter historisk udvikling, men oprette forbindelser og korrespondenser hen over flere århundreder og stilistiske forskelle.

Vi har allerede set noget lignende på Århus Kunstmuseums melankoli-udstilling i efteråret 1991. Her hang billederne sammen to-og-to, et billede fra det 19. århundrede konfronteret med et fra det 20. århundrede for at oprette en korrespondens på trods af den kronologiske afstand. Implicit i denne udstilling lå der faktisk også et nyt kunstsyn eller en påstand om, at kunsten ikke forandrer sig historisk, men forholder sig til de samme evige elementer. Det er et opgør med det modernistiske kunstsyn, der var så optaget af samtiden og fremtiden, fordi man mente, at avant-garden ville gøre kunsten stadigt mere avanceret og perfekt.

Documenta IX i sommeren 1992 var en svagt redigeret udstilling i den forstand, at den bredte sig over 10-20 større og mindre bygninger uden at der var en præcisering af, hvad der var hele udstillingens tema, eller hvad der var de enkelte bygningers funktion i helheden. Denne fragmentering er måske meget tidstypisk efter «de store fortællingers» forfald, men det, som efter min mening fungerede bedst, var Neue Galerie. Neue Galerie rummer Kassels permanente samling af kunst fra det 19. århundrede, og her var en række kunstnere inviteret til at skabe og installere

36 re deres egne ting i en dialog med museets samling af ældre kunst, som forblev på væggene. Det mest omtalte af disse projekter var Joseph Kosuths sorte og hvide passage eller flånerie, men det var bare et enkelt bidrag til hele dette projekt, som ikke fik den opmærksomhed, det fortjente, herhjemme.

FORSONING MELLEM SAMFUND OG KUNST

Ligesom avant-gardens tidsopfattelse er ved at forsvinde på museerne, så er modernismens idé om forholdet mellem kunst og samfund måske også på retur.

Flere steder i sin erindringsbog «Mit Louisiana-liv» beskriver Knud W. Jensen, hvordan Statens Museum for Kunst i 1950'erne var et stillestående sted i stil med det 19. århundredes opfattelse af museet som et ophøjet tempel. Det var et sted for konservering og bevaring af genstande, der var revet ud af livssammenhængen. Man kom der med lange mellemrum for at se den permante samling, og der blev stort set aldrig afholdt skiftende udstillinger.

Derfor kom der en konflikt mellem museet og det 20. århundredes kunst. Museet handler næsten pr. definition om konservering, bevaring, registrering og opbygning af en samling, og dette konserverende-museale kom til at stå i modsætning til den modernistiske kunst, der er dynamisk, foranderlig, ufærdig og hele tiden har foretaget en avant-gardistisk nedbrydning af de sikre værdier og de faste begreber.

Gennem hele det 20. århundrede går der en lang idéhistorisk strømning, hvor man dels har kritiseret det konserverende-museale og dels har diskuteret, hvordan man kun-

ne skabe et museum, der var passende rammer for det 20. århundredes kunst.

Futuristerne ville sætte museerne under vand, og det var naturligvis, fordi de havde det 19. århundredes stillestående og traditionsbevarende institutioner. Marcel Duchamp gik den modsatte vej og søgte at skabe et museum, der passer til vor moderne dynamiske tid. Fra 1935 til 1940 sad han i Paris og arbejdede på sin Boîte-en-valise, der blev færdig i 1941, og som er et transportabelt museum. Det er en kuffert, der indeholder sammenklappelige miniature modeller af alle hans vigtigste værker. Det er det transportable museum, der passer til en moderne verden, hvor alt og alle bevæger sig.

Et andet udslag af denne disharmoni mellem museumsinstitutionen og den moderne kunst er den kendsgerning, at næsten alle de vigtige manifestationer af det 20. århundredes kunst har fundet sted uden for museerne på uafhængige udstillingsinstitutioner. Den vigtigste af dem er naturligvis Documenta, der blev vist første gang i Kassel i 1955 på initiativ af Arnold Bode.

For det tredje finder man nogle meget interessante synspunkter blandt de arkitekter, der søgte at udforme en museumsarkitektur, der kunne være passende fysiske rammer omkring den modernistiske kunst. I 1931 offentliggjorde tidsskriftet Cahiers d'Art Le Corbusiers forslag til et museum «i konstant vækst». Det var muligvis denne dynamiske opfattelse af rummet, som inspirerede Jørn Utzon til hans (uopførte) planer for et kunstmuseum i Silkeborg. Museet skulle bestå af et antal museumsgader, der hele tiden kunne forlænges, hver gang samlingen blev udvidet. På den måde ville man få nogle fysiske rammer, der var lige så dyna-

miske som den moderne kunst, bygningen skulle indeholde.

Museum of Modern Art i New York blev oprettet i 1929 med den legendariske Alfred H. Barr som leder. Han var bare 27 år, da han blev udnævnt som direktør. Indtil da havde museer været stille steder, men Barr skabte traditionen for, at et museum skal være et sted for aktivitet. Ligesom et museum for moderne kunst er meget amerikansk i den forstand, at det er historieløst, så er det også meget amerikansk med denne foranderlighed og aktivitet. En række skiftende udstillinger brød med det princip, at når et billede først var indlemmet i den permanente samling, skulle det blive fremme i salene. Skillevægge blev flyttet rundt og genopført. MOMA var også blandt de første museer i verden, som erhvervede kunst af nulevende kunstnere.

Det første museum i Europa, som slog ind på den samme kurs, var Stedelijk Museum i Amsterdam, hvor Willem Sandberg trådte til som direktør i 1946. Han havde faktisk været ansat ved museet siden 1938. Barr og Sandberg havde begge opholdt sig nogen tid ved Bauhaus skolen, og det er måske årsagen til, at deres museer også tog sig af design og arkitektur. Sandberg brød med det 19. århundredes museumstradition på en lang række felter. For eksempel ville han integrere museet i bylivet, så folk kunne falde inden for ligesom i et varehus. Han byggede en betydningsfuld samling op, bl.a. da han i 1946 erhvervede de 36 oliemalerier og lige så mange tegninger, som Malevich havde deponeret hos en ven i Tyskland i 1927, og som havde været holdt skjult lige siden. Men det var mest de skiftende udstillinger, som havde Sandbergs interesse. Ved hjælp af

dem skabte han et museum, der var fuld af aktivitet og dynamik. Selve ophængningen var forøvrigt også meget levende, som det for eksempel ses på fotografier fra Stedelijks COBRA-udstilling i 1949.

I foråret 1992 lavede jeg et interview med Pontus Hultén, der er en af de få nulevende af de personligheder, der har skabt det 20. århundredes museumstyper. Meget typisk erklærede han, at et museum ikke kan være moderne. Det forklarede han med, at museet er en kunstens kirkegård, det indeholder et ukunstnerisk element, og derfor er der en selvmodsigelse i begrebet «et museum for moderne kunst».

Det handler om, at der er en spænding mellem det konserverende-museale i form af samlingen overfor udstillingerne, der er skiftende og dynamiske. Det er også en spænding mellem fortiden og det aktuelle. En anden spænding ligger mellem museet, der ganske rigtigt er en kirkegård, fordi det indeholder genstande, der er taget ud af livet for at blive bevaret, overfor kunsten der er levende og appellerer til vor tids mennesker. Desuden har der siden impressionismen i 1880'erne været en konflikt mellem staten og kunsten, hvad der gav sig udslag i, at det ikke var staten men entusiastiske privatmænd, som skabte de gode samlinger. Kunstens avant-gardistiske eksperimenter betød, at der også kom en spænding mellem kunsten og publikum.

De bedste museer i det 20. århundrede er dem, der bevidst har arbejdet med disse konflikter. Her var Pontus Hultén meget dristig i den periode fra 1958 til 1973, hvor han var direktør for Moderna Museet i Stockholm. I 1968 viste Moderna Museet verdens første retrospektive Andy Warhol-udstilling. Der var bare fem værker med på udstillingen: Marilyn, blomsterne, den

38 elektriske stol og filmene samt tapetet med koen, der var klæbet på væggene – men det var væggene på museets yderside. Hvad der var beregnet til anvendelse på husets inderside, blev brugt på ydersiden. Det signalerede, at museet var et «twisted» eller ambivalent sted.

Sommeren 1971 viste Moderna Museet fire udstillinger under den fælles titel «Utopier og visioner» i anledning af 100 året for Pariserkommunen. Den ene var en udstilling om dagliglivet under Pariserkommunen. Den anden handlede om den utopiske arkitekt Buckminster Fuller. Tredje vision var et arrangement, hvor man kunne ringe rundt i verden og stille spørgsmål til folk i Japan og Indien. Det fjerde var værksteder og trykkeri åbent for de besøgende. Det interessante ved sommerudstillingen var, at man ikke kom ind gennem den almindelige indgang til museet, men gennem et hul i muren. Det har noget at gøre med modsætningen mellem ungdomsoprørets aktivisme overfor museets institutionskarakter, som Hultén kun modstræbende lod sig trække ind i, men hullet i muren signalerede alligevel, at museet er et sted med stærke indre spændinger.

Nu er Pontus Hultén blevet direktør for Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, hvor jeg foretog interviewet med ham i foråret 1992. I samtalen løb var Hultén inde på situationen i Tyskland, hvor staten gennem de sidste 10 år har opført en lang række kunstmuseer. Det tolkede han som udtryk for, at den modsætning mellem staten og kunsten, samfundet og kunsten, der opstod med impressionismen, nu er ved at forsvinde efter modernismens og avantgardens afslutning. Det betyder, at museet

ikke mere er en spændingsfyldt institution, men bliver forum for en dialog mellem kunst og samfund.

SUMMARY

Palace-revolutions

When a collection is established, one must find, in the process of collecting, a balance between the uniqueness of objects and being able to demonstrate their mutual connection. When old pictures of the world break down, new connections between the objects emerge and the exhibitions must be re-edited. The essay examines three processes of change: the creation of the historically ordered museum, the formation of the museum of modern art and the change of the art museum on the eve of the 21st century.

LITTERATUR

Ammann, Jean-Christophe: Kunstens internationale regionalisering. Interview ved Lars Morell.

CRAS nr. 62, 1992.

Hultén, Pontus; Museumsinstitutionen og den moderne kunst. Interview ved Lars Morell. *CRAS* nr. 62, 1992.

Joachimides, Christos M.: Det genfødte museum. Interview ved Lars Morell. *Skala* nr. 24-25, 1991.

NOTE

Oprindeligt holdt som indlæg på det fællesnordiske kursus «Udstilling – forestilling» i Holstebro 5-10. september 1992

Lars Morell er idéhistoriker, undervisningsassistent ved Århus Universitet, skriver fast i tidsskrifterne Tegl, Billedkunst og Standart.

*Adr: Lundingsgade 28 st th, DK-8000 Århus C.
fax: +45-86 13 43 37 (Århus Universitet)*