

På sporet af nye tider

En læsning af modernistiske kunstmuseers skildring af og relation til tid i samlingsophængninger

Artiklen diskuterer ved hjælp af begrebet kontemporaneitet de nye måder, hvorpå vi oplever tid og temporalitet i samtiden og sætter begrebet i forhold til kunsten og kunstmuseets rolle i opbygningen af en historieforståelse. Efter en teoretisk diskussion analyseres kuratoriske greb på museerne Moderna galerija i Zagreb og Van Abbemuseum i Eindhoven.

JOHANNE LØGSTRUP

Etableringen af det moderne kunstmuseum hænger tæt sammen med forestillinger om modernitet og modernisme. Modernitet skal her forstås som en stærk fremskridtsbevidsthed, der i europæisk og amerikansk sammenhæng har betydet en videreførelse af oplysning som mål og Vesten som hegemonisk magt (LUND, 2017; MÖNTMANN, 2017). Det moderne kunstmuseum indtager en interessant plads i denne forestilling, idet dets formålserklæring og bygning følges ad (KJÆRBOE, 2016; DUNCAN, 1991). Fra 1930'erne og særligt i efterkrigstiden skyder moderne kunstmuseer i Europa og USA frem som steder, der både varetager og fornyer forståelsen af institutionernes formål.¹ Kunsten indtager her en dobbeltrolle, hvor den formelt får en ophøjet plads i de 'sakrale', nybyggede arkitektoniske rum, samtidig med at dens indhold ofte er reaktioner på og skildringer af modernitetens vilkår. Det moderne kunstmuseum bliver herigennem en slags beholder, som via kunsten rummer både fortolkninger og sansninger af det samfund, det er en del af.

Der er i disse år et behov for at genopsøge og genlæse en sådan kanoniseret modernisme, dels ved at se den i et større globalt perspektiv, dels ved at forstå kunsten og museets rolle som en dominerende faktor i opbygningen af en historieforståelse – kunst- og museumshistorisk såvel som kurato-

risk set. Dette teori- og praksisfelt må ses som en videreudvikling af de mange kritiske analyser af museets betydning og praksis, som eksempelvis sociologen Tony Bennett, kurator og kunstkritiker Bruce W. Ferguson og kunsthistorikere som Donald Preziosi, Carol Duncan og Douglas Crimp har udført fra 1970'erne og frem. Af betydning er også institutionskritiske kunstneriske praksisser hos kunstnere som Fred Wilson, Adrian Piper, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Louise Lawler og kunstnergruppen Guerrilla Girls, der i visse tilfælde går tilbage til 1960'erne. Af nyere tiltag kan nævnes den amerikanske kunsthistoriker Richard Meyers bog *What Was Contemporary Art?* og af museumstiltag MoMAs globale forskningsprogram *C-MAP*, symposiet *Multiple Modernisms* på Louisiana Museum of Modern Art i november 2017 og det internationale museumssamarbejde *L'Internationale*.

En udvidet forståelse af tid – kontemporaneitetens vilkår

Den fornyede interesse for at bearbejde historieforståelse er tæt forbundet med et behov for at forstå vores egen samtid. Dette behov er dels knyttet til et skeptisk forhold til fremtiden, dels til et ønske om at nuancere fortidens historieformidling. Den tyske kunsthistoriker Boris Groys mener, at man kan være sikker på, at vores tids historiefortælling vil forandre og udvikle sig med lige så drastisk fart i fremtiden som nu, og at vi i fremtiden vil reagere på disse fortællinger med samme mistillid, som vi gør i dag (GROYS, 2009, p. 4). Denne præmis medfører, at vi i dag giver plads til andre forestillinger og dermed også til flertydige læsninger af modernitet og modernisme. Denne udvidelse af tidsforståelsen kan knyttes til begrebet *kontemporaneitet* (på engelsk *contemporaneity*), der er et nyt vilkår. Et vilkår, som opstår, fordi vi i dag er forbundet på tværs af tider i en ny global tilstand. Vi er som aldrig før knyttet sammen via teknologiske apparater og økonomiske forhold, hvilket medfører, at vi oplever en stærkere bevidsthed om andres eksistens og betydning for os selv – en tendens, der skaber en ny form for sameksistens. Den engelske filosof Peter Osborne formulerer det således:

[...] de seneste årtiers forandring af den historiske nutids tidslige kvalitet kan bedst udtrykkes gennem sam-tidighedens særlige begrebsgrammatik, en sammenbringning ikke blot 'i' tid, men 'af' tider: Vi lever eller sameksisterer ikke bare

'i tiden' med vores samtidige – som om tiden selv er lige gyldig over for denne sameksistens – nutiden er snarere tiltagende karakteriseret ved en sammenbringning af forskellige, men lige 'nutidige' [present] 'tidsligheder' eller 'tider', en tidslig enhed som er spaltet, eller en *spaltet enhed af nærværende tider* [a temporal unity in disjunction, or a disjunctive unity of present times]. (OSBORNE, 2013, p. 17)

Osborne argumenter her for, at mennesker i dag er bevidste om, at der er flere tider til stede på samme tid, og at tider kan opleves forskelligt afhængig af, hvor man befinder sig, hvilket er en ny situation og erkendelse. Denne forståelse af samtid åbner endvidere op for nye forståelser af fortid.

Den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Huberman er en af de teoretikere, der har beskæftiget sig særligt med nye metoder til at genlæse og forstå fortiden i kunst på. Han har tegnet forholdet til historisk tid tydeligt op i sin analyse fra 2003 af et værk af renaissancekunstneren Fra Angelico (1395-1455), hvor han forsøger at påvise, at der altid er mange tider til stede i et værk. Vi kan, når vi analyserer et værk, fremlæse forskellige tider. De er til stede både som inspiration og figuration, maleteknisk såvel som hvad angår indhold, og de kommer ikke kun fra tilblivelsestidspunktet, men opstår som inspiration fra og reference til andre tider. Didi-Huberman demonstrerer i sin læsning, at vi aldrig har at gøre med en homogen tid, for tidligere tider har også altid været sammenflettede (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 37). Ligeledes påpeger han, at vi som beskuere tilføjer tider, når vi aflæser værker, og at disse tidsligheder åbner for nye forståelser af værkerne. Didi-Huberman kalder sin metode for en *anakronistisk læsning*. Ud over at være bevidst om sin egen position handler denne tidsanskuelse også om en gensidig forbundethed med heterogene tider (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 38). Didi-Hubermans antagelse synes på mange måder at være selvindlysende, samtidig med at den skaber en kompleks position. Hans analyser eksponerer, at man forsimples forståelsen af et værk, hvis man afviser den anakronistiske tilgang.

Kunstteoretiker Jacob Lund foreslår, at det, han foretrækker at kalde en *anakronisk læsning*, også er en måde, hvorpå man kan vriste sig fri af fastlåste historiske forståelser og dermed tage afstand fra de mulige betydninger, som de genererer (LUND, 2017, p. 171-172). Der er altså tale om en frisættelse, som betyder, at vi i vores læsninger af kunst i det 21. århundrede stiller os kritiske over for en lineær tidsforståelse, som ellers hidtil har været en bærende tilgang i kunsthistorien. Anakroniske eller anakronistiske læsninger er derfor

en måde, hvorpå man kan bryde med den ellers traditionelle kronologiske og klart opdelt tidsanskuelse og dermed den typiske fremadskridende og periode-opdelte tænkning og overbevisning, som har præget store dele af det 19. og 20. århundredes museums- og kunsthistorie, og som vi pt. ser flere reaktioner på.² Samtidig er det en erkendelse af, at historien aldrig kan begribes fuldt ud, og at der findes mange vinkler, som ikke rummes i eftertidens perspektiv.

Ny selvindsigt på moderne kunstmuseer

Den engelske kunsthistoriker Claire Bishop beskriver i bogen *Radical Museology*, hvordan en ny epoke for kunstmuseet er begyndt. Det er der mange årsager til, men en konkret måde at se det på er, at der ikke længere åbnes *Museums of Modern Art*, påpeger Bishop. I dag kaldes de i stedet *Museums of Contemporary Art*. Det kan ses som et udtryk for et skift i forståelsen af ordet 'moderne', som ikke længere benyttes. Tiden er en anden – det moderne er historie (BISHOP, 2013, p. 5).³

Denne forandring medfører også, at nogle moderne kunstmuseer nu begynder at genlæse deres samlinger for herigennem at se på deres egen rolle i et større landskab; et landskab, som bl.a. er præget af en øget internationalisering i form af bl.a. 'franchising' af museer og udbredelsen af biennaler. Der er et kollaps i det moderne kunstmuseums selvforståelse, som kunsthistoriker Douglas Crimp allerede formulerede det i sin essaysamling *On the Museum's Ruins* (CRIMP, 1993, p. 282). Han påviste, hvordan museet gennem kunsten har etableret en stærk indforstået selvtilstrækkelighed. Igennem sine analyser viste han, hvordan museet og det museale rum hidtil havde understøttet ideen om mesterværket og kunstens autonomi.

For at etablere deres særpræg og tiltrække nye publikumsgrupper har nogle museer med 'blockbuster', sær- og soloudstillingskoncepter valgt at lægge vægten på det spektakulære i deres udstillingsstrategi eller på museumsarkitekturens oplevelsesdimension. En gruppe af seks mindre europæiske kunstmuseer har i stedet i et samarbejde under navnet *L'Internationale* gjort sig bemærket ved at lægge vægt på nye historiske undersøgelser og etablere eksperimenterende måder at formidle og producere ny viden på i deres samlingsophængninger – og heri tager en *radikalitet* form, ifølge Bishop.⁴

I det følgende vil jeg analysere to af disse udstillinger. Der er tale om udstillinger på to af de museer, som Claire Bishop analyserer i *Radical Museology*. Her ser hun nærmere på museernes overordnede strategier og udstillingsprogrammer, men går ikke i dybden med deciderede udstillingsanalyser. Det er derfor denne artikels formål at se nærmere på de enkelte udstillingers kuratoriske metoder for at belyse disse tiltag i forhold til en tidsforståelse, samt at analysere hvordan institutionerne i deres samlingsophængninger har arbejdet med at udfordre de hidtidige måder at præsentere moderne kunst på.

Her er det nærliggende at kommentere på sammenfaldet mellem de i artiklen anvendte teoretikers fortolkninger og analyser af tid og kunstmuseernes fornyede interesse for at anskue deres samlinger i et nyt historisk perspektiv. Man kunne forledes til at tænke, at kuratorerne af udstillingerne er inspireret af selvsamme teoretikere, som er anvendt i diskussionen af nye tidsanskuelser i denne artikel, hvilket jeg naturligvis ikke kan udelukke. Claire Bishop peger i sin læsning bl.a. på den økonomiske faktor i form af nedskæringer som en bevæggrund for, at museerne i dag vender sig bort fra deres sikre grundlag og begynder at genlæse samlinger og se dem i et andet tidsperspektiv (BISHOP, 2013, p. 24). Jeg vil dog også pege på museernes samfundskritiske interesse for at undersøge deres egne og kunstens rolle i forhold hertil som en form for modvægt til forestillingen om museets position som 'selvtilstrækkelig', som bl.a. Douglas Crimp har fremført. Dette engagement synes ikke kun at være til stede hos de udvalgte museer under samarbejdet *L'Internationale*, men kan også ses som en generel strømning inden for diskussioner af institutionalisering, der præger mange mere eller mindre eksperimenterende kunstinstitutioner i disse år, hvor netop en selvkritisk og strukturel bevidsthed er i fokus.⁵

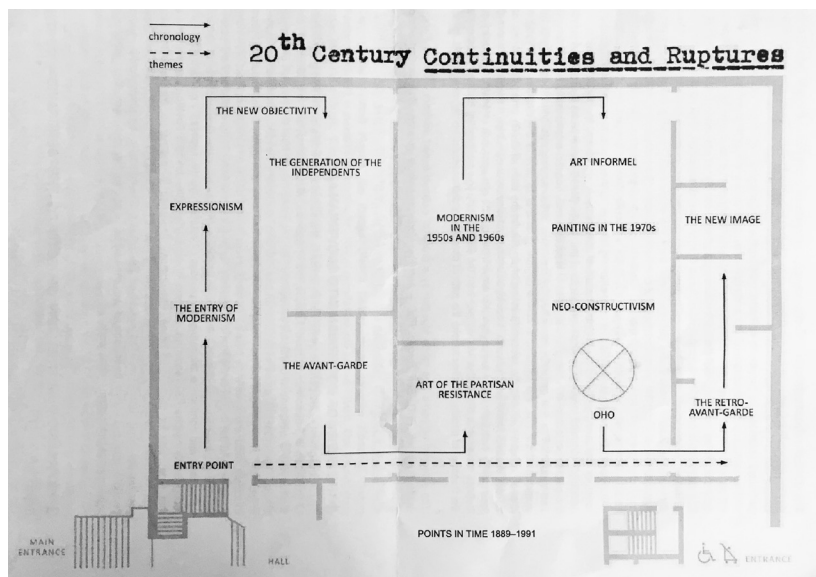
De udstillinger, jeg her vil analysere, er samlingsudstillingerne *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija i Ljubljana, Slovenien, som åbnede i 2011, og *The Making of Modern Art* på Van Abbemuseum i Eindhoven, Holland, som åbnede i efteråret 2017.⁶ Moderna galerija varetager Sloveniens nationale samling af moderne og samtidig kunst og åbnede i 1948 i Sloveniens hovedstad Ljubljana. Van Abbemuseum blev etableret på baggrund af den private kunstsamler og cigarfabrikant H.J. van Abbes samling og finansiering og åbnede i industribyen Eindhoven i 1936. Samlingen indeholder både international og hollandsk kunst.

Continuities and Ruptures: en multi-lineær udstilling, hvor tiden iscenesættes

Det er et varmt miljø, som møder én, når man træder ind i det første rum på den permanente udstilling på Moderna galerija, og går man helt tæt på væggen, ser man hvorfor. Væggene er ikke hvide, som i den konventionelle *white cube*, men tapetseret med et enkelt, mønstret tapet med lysegule, lyserøde og lyseblå pletter, som er en rekonstruktion af tapetet fra Jakopič-pavillonen; det første udstillingssted i Slovenien (opført 1908), hvor der blev vist moderne kunst. Rundt omkring i rummet blandt impressionistiske og ekspressionistiske værker af bl.a. de slovenske kunstnere Ivan Grohar (1867-1911), Matej Sternen (1870-1949) og Veno Pilon (1896-1970) står stueplanter, som var man tilbage i udstillingspavillonen. Sådan fortsætter det rum for rum, hvor en nøje gennemtænkt iscenesættelse af de forskellige perioder og bevægelsers æstetiske udtryk og formater har fundet sted. Iscenesættelsen sker både i samspil med værkerne og i et forsøg på at fremstille den mulige dialog mellem fortidens kendetegn (via udstillingsdesignet) og kunstværkernes udsagn. Udstillingsdesignet er produceret i samarbejde med designgruppen *New Collectivism*, som er en gruppe under kunstnersammenslutningen *Neue Slowenische Kunst* (NSK).⁷ Udstillingsprincippet medfører, at værkerne ikke placeres i et autonomt forhold til rummene, men derimod får en tydelig sammenhæng med den samtid, som forsøges gengivet.

Udover den gennemførte iscenesættelse er det, som gør *Continuities and Ruptures* til en helt særlig ophængning, den besøgendes mulige ruter gennem salene. Her lægges der fra kuratorens side op til minimum to tydelige ture gennem samlingen. Afhængig af hvilken vej man vælger, giver det forskellige læsninger af kunstens udvikling i Slovenien. Disse ruter er mulige, fordi hver sal har tre indgange, så de besøgendes vej gennem salene kan variere.

Vælger den besøgende en lige rute, som følger ydervæggene (Ill. 1), så bliver det den typiske kronologiske fortælling om hovedsageligt maleriets og skulpturens udvikling op gennem det 20. århundrede, der fortælles. Denne kendes fra utallige museer, hvor den ene isme eller bevægelse erstatter den næste. Ophængningen skiller sig dog ud fra mange moderne kunstmuseer ved udelukkende at bestå af eks-jugoslavisk og slovensk kunst.



ILL. 1

Grundplan fra formidlingsark til *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija.

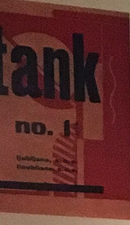
Det betyder dog ikke, at man ikke genkender de forskellige strømninger, da påvirkningerne fra både øst og vest er tydelige, hvilket er kendetegnende for Sloveniens historie, beliggende på grænsen mellem det tidligere Østeuropa og Vesteuropa under Den Kolde Krig.

Vælger man at opleve hele udstillingen, bevæger beskueren sig i en slangebevægelse langs skillevæggene gennem rummene. Her bliver det tydeligere for den besøgende, hvordan den moderne kunstudvikling ikke kun er en historie om strømninger og påvirkninger i et lukket kunstsystem, for her oplever man kunsten i lyset af de politiske og sociale bevægelser igennem det 20. århundrede. Der tegner sig et mere komplekst billede af kunstens evne til at fortolke og reagere på sin samtid.⁸

Via en række nedslag vises forskellige brud i historien. Det gælder f.eks. avantgarden, som for første gang tages med i museets permanente udstilling. Her har man bl.a. valgt at iscenesætte rummet, som viser den første avantgardebevægelse, som et tidsskrift. Væggene er tapetseret med forstør-

ost ni pedant, filozofija, prokletstvo, cerkev, cirkus. Uma
isom izrazite individualnosti, v celoti = sinteza. Art is not
ch, a circus. Art is art, to wit: a synthesis of time bearing the stamp of marked individuality.

nost je le umetnost, rec: sinteza esa
podanry, philosophy, a curse,
understand constructivism is a degenerate, symbolic priest! Nova umetnost je
konstruktiva, to je destruktivno zidobje. New art is constructive, that is,
deconstructively constructing.



moj pozdrav!

Saluto!

Saluto!

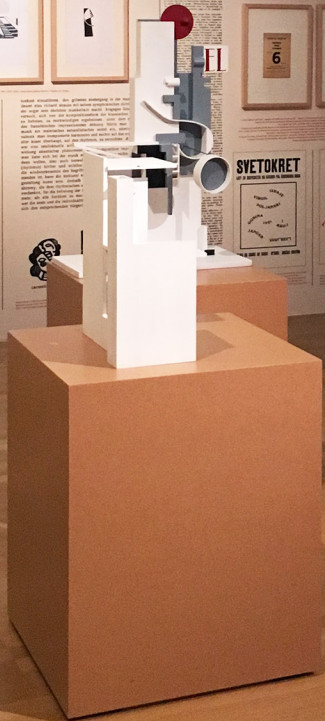
expressionismus
und musik

! ...



italijanski tisk o naših
avangardistih.

svetokret



rede tidsskriftsider og citater, der gengiver datidens reaktioner på kunsten (Ill. 2). Dette greb peger på, hvordan historieskrivning bestandigt er under forandring; avantgarden var en reaktion på det etablerede, men er i dag indoptaget af institutionen. Ved at lade værkerne iscenesættes i denne kontekst illuderes det, at de stadig befinder sig i en anden formidlingscirkulation og er tilgængelige for en anden offentlighed.⁹

Dette rum er det første på vejen, som museet har kaldt 'den tematiske rute', hvor hvert rum, fire i alt, har sit eget omdrejningspunkt: Den første avantgardebevægelse, modstandsbevægelsens kunst, den anden avantgardebevægelse, vist i form af den slovenske performance- og konceptkunstnergruppe OHO fra 1960'erne, og til sidst som 1980'erne og 90'ernes neoavantgarde bestående af kunstnergruppen NSK. Det synes en anelse upræcist at kalde ruten tematisk, da den på samme måde som den resterende udstilling følger et kronologisk og lineært forløb. Til gengæld giver den en interessant indsigt i, hvordan de forskellige avantgarde- og modstandsbevægelser har ladet sig inspirere af de tidligere.

Titlen *Continuities and Ruptures* refererer henholdsvis til den lange rute gennem salene, der præsenterer en udvikling i forlængelse af mere traditionel kunsthistorie, og brud repræsenteret af avantgarden og modstandsbevægelsen. Men man kan også argumentere for, at enhver bevægelse og nyudvikling i kunsten er et brud; et ønske om en forandring af det samtidige – og dermed kan den moderne kunsthistorie læses som et langt forløb af diskontinuiteter, hvor den enkelte strømning lader sig inspirere af forskellige tidligere bevægelser. Ruterne peger derfor også på kunstens forskellige udviklingsforløb i det 20. århundrede, hvor nogle 'inspirationskilder' er mere tydelige end andre.

Iscenesættelsen af rummene bringer en historiebevidsthed ind, der står i modsætning til den ofte tillempede tidsløse og æstetiske atmosfære, som de traditionelle hvide vægge tilfører. Der er en legende tilgang tilstede her, hvor ruterne fører publikum gennem de iscenesatte rum, som samtidig

ILL. 2

Fotografi fra rummet med den første avantgarde-bevægelse på *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija.

vægter den særlige lokalhistorie. Udstillingens struktur, bevægelsen mellem påvirkninger fra øst og vest, giver en særlig indføring i netop Sloveniens kunst- og kulturhistorie. *Continuities and Ruptures* peger herved på en decentralisering af en universel forståelse af museets rolle og lægger vægten på en åbenhed for regionale forhold og betydninger. Titlens substantiver er i flertal, hvilket yderligere peger på de mange mulige læsninger. Ved at vægte udstillingsruterne og dermed tillade forskellige læsninger, lægger udstillingen op til en flertydig forståelse af kunsthistorien.¹⁰ Den er dog stadig tro mod udviklingstanker og kronologi i modsætning til næste eksempel.

Museet som tidsrejse:

The Making of Modern Art på Van Abbemuseum

På en formidlingstekst under to ens abstrakte malerier, det ene af kunstneren Piet Mondrian (1872-1944) og det andet en nylig efterligning, kan den besøgende læse følgende udsagn: »Er en kopi af et abstrakt maleri, et abstrakt maleri?«. Spørgsmålet stilles i en artikel fra 2002 med titlen »On Copy« af en person, som kalder sig Walter Benjamin efter den tyske filosof og kulturteoretiker Walter Benjamin (1892-1940).¹¹ Den efterfølgende formidlingstekst og det spørgsmål, den rejser, åbner en diskussion af den moderne vestlige verdens opfattelse af kunst som værdifuld og sandhedsbærende. Her trækkes denne opfattelse hårdt op, idet der sættes spørgsmålstegn ved det autentiske i kunsten og dermed ved grundlaget for museets betydning og rolle. Denne diskussion synes at være vejen ind i denne meta-udstilling.

Efter den nuværende direktør Charles Esche tiltrådte i 2004, har Van Abbemuseet haft mange skiftende ophængninger af museets samling. Et grundvilkår for museet synes således at være at udforske og udfordre kunsthistoriens konstruktioner: Her er en stor åbenhed for eksperimenter, og kunstnere inviteres ofte ind som gæstekuratorer. Til ophængningen *The Making of Modern Art* har museet inviteret *The Museum of American Art*, Berlin (TMAAB) og talspersonen, den tidligere nævnte Walter Benjamin, til at bidrage til kurateringen.¹²

Udstillingens første rum kan ses som et anslag til de efterfølgende sale. Rummet er indrettet som en ottomansk stue med sribede stofbetrukne



ILL. 3

Fotografi fra det første rum i samlingsophængningen *The Making of Modern Art*, Van Abbemuseum.

bænke langs væggene, hvorpå der hænger udstillingsglasskabe med salonophængte malerier (Ill. 3). Mange af malerierne er produceret af TMAAB og gengiver det vestlige kunstmuseums historie hovedsagelig i form af replikaer af mere eller mindre kendte værker samt gennem udstillingsrum gengivet fra fotografier. Malerierne er kopieret efter fotografier og er ofte sort/hvide for at understrege deres uhøjtidelighed. I introduktionsteksten til udstillingen har museet valgt at referere til den franske forfatter og oplysningsfilosof Charles Montesquieus brevroman *Lettres Persanes* (1721), som handler om en persisk prins, der på sin rejse gennem Frankrig sender breve hjem med betragtninger af landet, som han oplever som et bizart og forunderligt sted. På samme vis ønsker museet at se på moderne kunst; som en fremmed, der møder fænomenet for første gang.

Denne rejse inviteres den besøgende ligeledes på. Der er lagt meget vægt på formidling, og rummene bruges tydeligvis som undervisningslokaler for skoleklasser og øvrige besøgende på rundvisning, som på medrivende vis introduceres til de to hovedspor, som lægges ud: Det moderne kunstmuseums tilblivelse og den moderne kunsts værditilskrivning. De udstillede værker hænger oftest omgivet af montrere, fotografier og udklip, som fortæller om værkernes receptions-, salgs- eller udstillingshistorie. Udstillingsprincippet formulerer ikke et enkelt æstetisk, kvalitativt argument, men peger derimod på, hvordan man på varieret vis kan illustrere, hvor stor en rolle konteksten spiller i forståelsen af et kunstsyn. Kuratoren har vægtet historien om værket højere end værket selv for at understrege, hvordan ethvert kunstværk er underlagt sin tid. Et eksempel er et landskabsmaleri af den tyske maler Otto Erwin Engelbert Arndts (1879-1963), som Adolf Hitler havde i sin private kunstsamling, og som i dag befinder sig på magasin hos *Det Historiske Museum* i Berlin. Udstillingen viser, hvordan maleriet ikke længere blev betragtet som kunst efter Hitlers død, men derimod som en historisk genstand. Det bliver herigennem tydeligt, hvordan tider forandrer sig, og hvordan det ikke blot er historieskrivningen, der hele tiden er til forhandling, men også selve klassificeringen af, hvad der er kunst.

Formidlingsteksterne, som er vigtige for at kunne følge hensigten med de mange lag omkring værkerne, er kortfattede og præcise, men de har også en satirisk tone og er tydeligt styrende for læsninger af udstillingen. Der stilles grundlæggende spørgsmål til, hvad kunst er, og hvordan den er blevet dyrket religiøst i det 20. århundrede – og dermed også til kunstmuseets traditionelle funktion, nemlig at udstille kunst. Indholdet kræver dog også en museums- og udstillingsviden, som ikke er en del af vanlig formidling i kunstudstillinger – det viser f.eks. det indledende eksempel med Walter Benjamin. Er det inkluderende eller ekskluderende for den besøgende? Det afhænger i høj grad af dennes nysgerrighed og interesse.

Hvert rum er som en æske, der åbnes, hvorefter en ny æske med nye perspektiver viser sig. Man sættes nærmest tilbage til ideen om 1500-tallets Wunderkammer. Udstillingen giver meget plads til museumsdirektør Alfred H. Barrs (1902-1981) medvirken til MoMAs berømmelse i efterkrigsårene, hvor USA overtog rollen som førende nation inden for moderne kunst. Der er lagt særlig vægt på hans genealogi-tegning over abstrakt og kubistisk

kunst, som illustrerer hans betydning i udbredelsen af moderne kunst i det 20. århundrede (TEN THIJE, 2014, p. 76).

En anden vigtig skikkelse i museets fremstilling er Alexander Dorner (1893-1957), som var museumsdirektør for Provinzialmuseum i Hannover og siges at have været den første til at bryde med salonophængningstraditionen, idet han i 1920'ernes Tyskland indførte en udstillingspraksis med få værker ophængt på hvide vægge, og desuden var manden bag udtrykket 'atmosfæriske rum'.¹³ Andre rum fortæller om andre museers og private samleres betydning. Kendetegnende for alle rummene er dog, at de rekonstruerer litterære- og samfundssatiriske forfatteres tidligere eksperimenter med fiktive verdener samt samleres og museumsdirektørers reelle arbejde.

Måske er det en pointe, at der stort set kun er tale om hvide, europæiske mænd som ophavsmænd eller måske strammes det kuratoriske greb om metamuseet i hyldesten af de vilde tænkere, kunstsamlere og museumsdirektører (eller fordømmelse i tilfældet med Hitler).¹⁴ Selvfølgelig peger historien på, at der reelt set var tale om et stort flertal af mænd på de vigtige poster i samfundet, men udstillingen ender også med at reproducere og hylde denne genealogi gennem dette fokus, hvilket næppe er hensigten. Man kunne derfor efterspørge andre greb, når man nu ikke er bange for eksperimenter, hvor flere forskellige perspektiver og tilgange kunne få plads. Det kunne eksempelvis have været som en anden stor modernist, forfatteren Virginia Woolf gjorde i sit essays *A Room of One's Own* (1929), hvor hun stillede det visionære spørgsmål: »Hvad hvis Shakespeare havde haft en søster, som havde haft mulighed for at skrive, hvordan havde historien så set ud«?¹⁵

Sammenfatning

I begge museers ophængninger er det tydeligt, at der arbejdes med at opløse en indskreven orden og et fundament, som man, ifølge Crimp og Bishop, længe har glemt at sætte spørgsmålstegn ved i de moderne kunstmuseers samlingsvisninger. Begge museer er tydeligvis åbne for nye tilgange til præsentationen, men iværksætter dette på forskellige vis.

Udstillingen på Moderna galerija er muligvis diskret og underspillet, men ruterne gennem udstillingen giver en vigtig fleksibilitet i forhold til

læsningerne af kunsten. Ved at trække på et decentraliseringsprincip og dermed stå ved en særlig lokal forankret position vender udstillingen sig imod den universelle forståelse af kunst og vægter derimod en tidslig iscenesættelse med et muligt flertydigt narrativt udstillingsprincip. Via de forskellige mulige forløb bliver det også synligt, hvordan tider kan sammenflettes i en form for anakronistisk tilgang. Godt nok fastholdes en art kronologi, men med ruterne som kuratorisk greb lægges der op til en diskussion, som peger på et væld af muligheder i sammensætninger af forløb og nedslag for en samling – og dermed for kunsthistorien, som ikke skal forstås som en fastlåst enhed.

I selve det grundlæggende valg (at have hyppigt skiftende, gennemarbejdede og omfattende samlingsophængninger på Van Abbemuseum) vises der en eksperimenterende tilgang til en hidtidig tradition for samlingsophængninger. Her er der et tilsvarende udtryk for et omskifteligt forhold til historien. Der er ikke bare en historie eller en fortælling, som gør sig gældende, men derimod skal der hele tiden gives plads til mange forskelligartede historiske tilgange. I den analyserede udstilling *Making of Modern Art* peger man med en kritisk indføring i og læsning af den vestlige modernistiske kunstforståelse på forandringer via talrige personbårne initiativer, en tradition museet selv udspringer af.

Både Van Abbemuseum og Moderna galerija viser en grundlæggende interesse for at rekonstruere en svunden tid. Ofte benytter de *reenactments* af tidligere udstillinger, hvilket er en hyppigt benyttet kuratorisk model i disse år og en måde at trænge ind i tidligere tider på. Det kan på en og samme tid forekomme nostalgisk og fornyende. Nostalgisk, fordi det minder om en måde, hvorpå man kan genskabe en tid, som ikke er længere, og dermed dvæle ved den, som om den stadig eksisterede. I tilfældet med samlingsophængninger virker det fornyende, fordi det ophæver den fastlåste forståelse af museet som et lukket og ophøjet system og viser, at man kan genbesøge historien og som naturlig konsekvens heraf bemærke tidernes forandring. Ved at indkapsle tiden og kunsten i disse gengivelser finder man både ligheder og forskelle i forhold til en samtid.

Det er værd at bemærke, at begge udstillinger er blevet til i tætte samarbejder med billedkunstnere, som har været med til at gentænke ophængningerne fra starten af processen, samtidig med at de giver en tydelig signatur

til ophængningen. Disse samarbejder har givetvis skubbet til faste forestillinger om måden, hvorpå kunsthistorien gengives samt dens relation til det omgivende samfund, og udstillingerne får dermed også et mere personligt islæt, som peger på en selvkritisk bevidsthed.¹⁷

Begge museer byder på eksperimenterende tilgange til deres samling, som måske nok stadig er famlende og til tider lidt klodsede, da det naturligvis er et stort projekt at erstatte et eksisterende fundament. Ved at udfordre tidligere, mere veletablerede forestillinger om autoritet og autonomi, synes disse museer dog allerede at have vristet sig fri af fastlåste forståelser af sine egne roller i en heterogen tid – og man kan kun håbe at flere vil følge efter.

Johanne Løgstrup er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kommunikation og Kultur på Aarhus Universitet, hvor hun er affilieret med forskningsprojektet The Contemporary Condition.

SUMMARY

In Search of New Times

In recent years, there has been a shift in the take on modernity and modernism. Both terms are understood as a break with tradition, a movement of progress, renewal and freedom, where the avant-garde movement occurred and where abstraction and expression were dominating in the arts. This understanding is ambiguous, however, and is subject to experimentation in art museums today. This tendency can be seen as an expression of a contemporary relation to time and the way in which history is currently perceived. The aim of this article is to identify how and why this takes place. Accordingly, the rehangings of collections at museums such as Moderna galerija in Ljubljana and Van Abbemuseum in Eindhoven is analyzed, partly by following an anachronistic approach, partly by investigating it from the perspective of the so-called *contemporary condition*.

NOTER

- 1 De samlinger, jeg analyserer i denne artikel, er åbnet i henholdsvis 1948 (Moderna galerija) og 1936 (Van Abbemuseum). Af andre større museer kan nævnes Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk og Moderna Museum i Stockholm, som begge åbner i 1958.
- 2 Af kritiske læsere kan nævnes kunsthistorikere som Terry Smith, Tony Bennett og Claire Bishop.
- 3 Claire Bishop tager udgangspunkt i kunsthistoriker Rosalind Krauss' artikel »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum« fra 1990, se Claire Bishop: *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, 2013, p. 5.
- 4 Af blockbuster-særdstillingskoncepter tænker jeg eksempelvis på Tate Moderns kæmpe indgangshal med store, skiftende midlertidige installationer samt på solo-udstillinger som eksempelvis Yayoi Kusama på Louisiana Museum of Modern Art. I forhold til museumsarkitektur som oplevelsesøkonomi kan nævnes Guggenheim Museums udbygning i Bilbao, som er tegnet af den canadiske arkitekt Frank Gehry og ARoS Aarhus Kunstmuseums etablering af kunstneren Olafur Eliassons permanente installation *Your Rainbow Panorama* på taget af museet. Se bl.a. Hans Belting, 2013 for en dybdegående analyse af en ny global situation for kunstmuseer eller Claire Bishop: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art* p. 9-16, som også kortlægger det nye museumslandskab.
- 5 Eksempelvis som på seminaret *How Institutions Think*, der blev holdt på LUMA Foundation i Arles i februar 2016, og som blev fulgt op af en publikation med samme titel. Et andet eksempel er *L'Internationales* egen forskningsdel: www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/ (tilgået 4. marts 2019).
- 6 Begge analyser bygger på besøg på museerne, hvor jeg fik en guidet tur og interviewede henholdsvis kurator Marko Jenko fra Moderna galerija og kurator Steven ten Thije fra Van Abbemuseum.
- 7 Neue Slowenische Kunst er en kunstnersammenslutning, som har eksisteret siden 1984, og som består af flere grupper fra forskellige kunstarter, såsom IRWIN, Laibach og Scipion Nasice Sisters Theatre, (se f.eks.: nsk.mg-lj.si/nsk/ (tilgået 4. marts 2019)). Gruppen har igennem mange år samarbejdet tæt med museets leder Zdenka Badovinac.
- 8 I et fælles interview med museumslederne for *L'Internationale* udtaler Zdenka Badovinac sig om forholdet mellem det lokale og det internationale. Nathalie Zonnenberg: »The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale«, 2015, p. 67.
- 9 I sin introduktion til en udgave af tidsskriftet *On Curating*, som omhandler genfortolkninger af kunstmuseets samling, beskriver Marjatta Hölz dette greb, se Marjatta Hölz, »Fresh Breeze in the Depots – Curatorial Concepts for Reinterpreting Collections«, p. 2.
- 10 Museumsleder Zdenka Badovinac beskriver, hvordan kanon-begrebet er en foranderlig og bevægelig størrelse i forhold til samfundsstrukturelle bevægelser, se

- Nathalie Zonnenberg: »The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale«, 2013, p. 68.
- 11 Artiklen omhandler 'den nye' Walter Benjamins *deartization*-begreb, som forsøger at ophæve den autonome værkforståelse. Dette kan dermed ses som en forlængelse af den oprindelige kulturteoretiker Walter Benjamins essay "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder«.
 - 12 TMAAB benævner sig selv som 'udstillingsteknikere' og 'viceværter', se Steven ten Thije: "The Joy of Meta: On the Museum of American Art«, 2014, p. 75.
 - 13 Alexander Dorner (1893–1957) var direktør på Provinzialmuseum i Hannover (1925–37) og Rhode Island School of Design Museum i USA (1938–41). Om Alexander Dorner, se Sarah Ganz Blythe og Andrew Martinez (eds.): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*.
 - 14 Bortset fra de amerikanske kvinder Peggy Guggenheim (1898–1979) og Gertrude Stein (1874–1946), som begge var kvindelige mæcener og samlere, og som tildeles forholdsvis lidt plads.
 - 15 Jeg efterspørger ikke en ligelig kønsfordeling i udstillingen. Derimod mener jeg, at man i de kuratoriske valg, hvor man fremhæver personligheder, som har opbygget og formidlet det moderne kunstbegreb, kunne have belyst nogle af de blinde vinkler, som findes i forhold til udvælgelsen af kunst igennem det 20. århundrede. I min optik er det udover et feministisk perspektiv dét, som Virginia Woolf italesætter i sin inddragelse af forestillingen om Shakespeares søster.
 - 16 Det nok mest kendte eksempel er udstillingen *When Attitude Becomes Form*, som blev kurateret af Harald Szeemann på Bern Kunsthalle i 1969 og genetableret på Fondazione Prada i Venedig i 2013.
 - 17 Der er en lang tradition for, at kunstnere fungerer som kuratorer, hvor museets samling bliver anvendt i midlertidige udstillinger, men færre kunstnere har indgået i langvarige samarbejder med institutionerne omkring permanente omhængninger. Se eksempelvis Elena Filipovic (ed.), *The Artist as Curator: An Anthology*.

LITTERATUR

- Badovinac, Zdenka: »Das Authentische Interesse des Museums« in Charles Esche og Barbara Steiner (eds.), *Mögliche Museen*, Köln: Walther König 2007, pp. 161–175.
- Belting, Hans: »The Plurality of Art Worlds and the New Museum« in Hendrik Folkerts, Christoph Lindner og Margriet Schavemaker (eds.), *Facing Forward. Art & Theory from a Future Perspective*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, pp. 93–107.
- Benjamin, Walter: »Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder« in *Kulturkritiske essays*, Peter Madsen og Jørgen Holmgaard (trans.), København: Gyldendal, 1998, pp. 129–158.
- Bennett, Tony: »The Exhibitionary Complex« in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996, pp. 81–112.

- Blythe, Sarah Ganz og Andrew Martinez (eds.): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dornier*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018.
- Bishop, Claire: *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Köln: Walther König, 2013.
- Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.
- Didi-Huberman, Georges: »Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism« in Claire Farago og Robert Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality. The Work of Art in and Out of History*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 31-44.
- Duncan, Carol: »Art Museums and the Ritual of Citizenship« in Ivan Karp og Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution, 1991, pp. 88-103.
- Esche, Charles: *Modest Proposals*, Istanbul: Bağlam Publishing, 2005.
- Ferguson, Bruce W.: »Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense« in Resa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996, pp. 175-190.
- Filipovic, Elena (ed.): *The Artist as Curator: An Anthology*, Köln: Mousse Publishing & König Books, 2017.
- Groys, Boris: »Comrades of Time« in *e-flux journal #11 – december 2009*, www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/ (tilgæet 4. marts 2019).
- Hölz, Marjatta: »Fresh Breeze in the Depots – Curatorial Concepts for Reinterpreting Collections« in *On Curating: Reinterpreting Collections #11/12*, www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue12 (tilgæet 4. marts 2019).
- Kjærboe, Rasmus: *Collecting the Modern. Ordrupgaard and the Collection Museums of Modernist Art*, upubl. ph.d.-afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet, 2016.
- Krauss, Rosalind: »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum« in *October*, vol. 54, efterår 1990, pp. 3-17.
- L'Internationale: www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/ (tilgæet 4. marts 2019)
- Lund, Jacob: »Making history through anachronic imagining. Notes on art history and temporal complexities of the present« in *International Yearbook of Aesthetics: Retracing the Past: Historical Continuity in Aesthetics From a Global Perspective*, Santa Cruz, vol. 19, 2017: International Association for Aesthetics, pp. 165-176.
- Meyer, Richard: *What Was Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013.
- Möntmann, Nina: »Plunging Into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment« in *The Documenta Issue, On Curating*, vol 33, 2017. <http://www.on-curating.org/issue-33.html#.XNWjFC062u4> (tilgæet 4. marts 2019).
- NSK: <http://nsk.mg-lj.si/nsk/> (tilgæet 4. marts 2019).
- O'Neill, Paul, Lucy Steeds og Mick Wilson (eds.): *How Institutions Think*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017.

- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013.
- Preziosi, Donald: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1991.
- Smith, Terry: *Thinking Contemporary Curating*, ICI Perspectives in Curating, nr. 1, New York: Independent Curators International, 2012.
- Thije, Steven ten: »The Joy of Meta: On the Museum of American Art« in *Afterall Journal*, vol. 37, efterår/vinter, 2014.
- Woolf, Virginia: *Eget værelse*, Herlev: Samlernes Forlag, 1973 (opr. eng. udg. 1929).
- Zonnenberg, Nathalie: »The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale« in *Afterall Journal*, vol. 38, forår 2015, pp. 62-73.

