

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

...en des K
...k über da Dingha
...erwas anderes ist. Dieses a
...deran ist, macht das Künst
...es aus. Das Kunstwerk ist zwar e
...ngefertigtes Ding aber es ist noch e
...was anderes, als da bloße Ding selbst
...st. οὐλο σπουδαι... Das Werk mach
...mit Anderem öffentlich bekannt, es
...ffenbart anderes; es ist Allegorie. Mi
...dem angefertigte Ding wird im
...nswerk noch etwas anderes im
...engebracht. Zusammenbr
...iechisch οὐ βωλλειν. P
...Werk is Symb

HANS DAM CHRISTENSEN

Lidenskabens station

En kritisk kommentar om
kunstmuseet som ideologisk
instrument

(Genoptryk fra *Periskop* nr. 4, 1995)

Redaktør af *Periskop* 1992-2008

Temaredeaktør af *Periskop* nr. 9, 2000, og nr. 15, 2012

INTRODUKTION

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN

Redaktør af *Periskop* siden 2014

“Museet er uundværligt, men betegner ikke den ideele [sic] løsning [...]” Citatet er Leo Swanes og en del af Hans Dam Christensens “kritiske kommentar om kunstmuseet som ideologisk instrument”, der her genoptrykkes. Swanes pointe er egentlig, at kunstværker bør nydes i private hjem, hos private samlere, og at kunstmuseer på sin vis kun er et nødvendigt onde, der skal sikre uvurderlige genstande mod “brand og ødelæggelse”. Alligevel synes konstateringen om museet som uundværligt, men ikke ideelt at være rammende for adskillige aspekter af museet – også i dag. Her tænker jeg bl.a. på de storme, der har raset omkring nogle museers gentænkning af koloniale fortællinger de seneste år, og hvor alting *både* er alt for meget (“bevar det gamle museum!”) og alt for lidt (“det er slet ikke radikalt nok!”). I sådanne situationer har jeg selv ofte tænkt på museet som et håbløst sted, der samtidig var helt uundværligt som offentlig plads, hvor netop sådanne diskussioner kunne tages, uanset hvor ubehagelige de så end måtte være for de involverede.

Christensens kritiske kommentar er fra 1995, førend en postkolonial kritik fik sit indtog på de danske museer, og før feministiske dagsordener endelig fik fodfæste og til dels har gjort (i hvert fald i disse år) udstillinger af hvide, kvindelige kunstnere mainstream i dansk kulturliv. Det “ideologiske instrument”, som Christensen beskriver, er således et andet, om end på sin vis det samme. Hans pointe er nemlig, at tidligere tiders – og direktørers – ideologiske ballast har sedimenteret sig i bygning, rumforløb og ophængning af den faste samling på SMK – *Statens* Museum for Kunst. Foruden det fysiske museum – der i 1995 endnu stod uden sin tilbygning – er der to centrale elementer i Christensens artikel: 1) Julius Langes idéer fra 1893, udfoldet i to foredrag i Kunstforeningen, til en ophængning i det dengang nye museum (der åbnede i Sølvgade i 1896), som er forankret i fortællingen om Danmark som en borgerlig nationalstat, samt 2) konkurrenceoplæg og vinderforslag til netop den nye tilbygning, der endelig stod færdig i 1998. Ved at krydslæse disse forskellige forventninger til og opfattelser af SMK viser Christensen i sin artikel, hvordan den ideologiske ballast fra det oprindelige museum stadig genbruges i 1990’erne, samtidig med at nye tendenser som oplevelsesøkonomi og museet som nydelsesrum har gjort deres indtog.

Jeg har ikke tal på, hvor mange gange jeg er stødt ind i Carol Duncan og Alan Wallachs nu kanoniske tekster “The Museum as Late Capitalist Ritual” (1987) og “The Universal Survey Museum” (1980) i undervisningssituationer og som refe-

rener i akademiske tekster, siden jeg begyndte at læse kunsthistorie i 2009. Alligevel er det forfriskende at læse en lignende analyse af SMK, der – som Christensen selv skriver – tydeligt står i gæld til Duncan og Wallachs analyser, men som samtidig supplerer disse med et dansk eksempel. Foruden selvfølgelig en grundig indføring i SMK's ideologiske grundlag, så er analysen nemlig også dejligt situeret. Det, at den handler om et museum, der så tydeligt har ændret sig – også siden artiklens publikation i 1995 – gør det nemlig lettere at få øje på, hvordan også forståelsen af SMK har ændret sig. Det er med andre ord ikke en eviggyldig sandhed om museet som ideologisk instrument, Christensens tekst præsenterer, men en helt specifik læsning (som han også selv påpeger) forankret i 1980'ernes og 1990'ernes kritiske museologi.

Men hvad har så ændret sig siden? Helt oplagt er det at se på, hvordan museerne – selv i Danmark – de seneste år har indtaget en til dels kritisk position selv. Altså den kritiske position, som Christensens kritiske kommentar tilbyder “udefra”. Hvad det har betydet for en institution som SMK, kræver det nye, kritiske analyser og kommentarer at indfange. Man kan også diskutere, om det stadig gælder, at “i dag stiller kun få spørgsmålstegn ved museumsinstitutionen”, som Christensen skriver, eller om der siden 1995 er opstået et mere bredt offentligt fokus på og en stillingtagen til museerne – i hvert fald når racistiske begreber og titler ændres, eller når Kvinde-museet bliver til KØN. Christensen skriver også om det nye museum som et ferieland, hvor man selv kan bestemme forløb og oplevelser. I forlængelse deraf kunne man passende kigge i retning af Mette Houlberg Rungs arbejde med netop brugeroplevelser på SMK – også efter den nye tilbygning – der viser, at besøgende i sandhed vælger deres egne ruter, til en sådan grad, at de fleste faktisk er ret ligeglade med, hvilket ideologisk instrument museet er tænkt som. De gør det simpelthen til deres eget sted (se ph.d.-afhandlingen *Negotiating Experiences* fra 2013). Man kan også spørge, om museer stadig “besnærer” deres publikum, som Christensen skriver, ved at vise udstillinger af ikke-europæisk kunst og kultur (sådan som det i en årrække var tilfældet på Louisiana for eksempel) og på den måde cementerer sig som “eurocentrisk og kolonialistisk” (39). Som mit eget arbejde med SMK's fokus på kolonihistorie de seneste år har vist, er det i dag nok snarere en afstandtagen til det eurocentriske og kolonialistiske (eller i hvert fald forsøg derpå), der gør sig gældende (se ph.d.-afhandlingen *The Museum of Discomfort* fra 2022). Eller man kunne inddrage spørgsmål

omkring museer som *både* oplysning og oplevelse og betydningen af bl.a. det digitale indtog på museerne, som blev undersøgt i det stort anlagte forskningsprojekt “Vores Museum” (2016-21), som Christensen i øvrigt var en central del af.

Disse spørgsmål eller opmærksomhedspunkter er med andre ord ikke ment som et forsøg på at pille Christensens kritiske kommentar fra hinanden, men forsøger blot at pege på, hvor nyttigt det er med en museologisk analyse, der er forankret i tid og sted (jeg har læst så mange analyser af “museet” som en eller anden konstant, ideologisk størrelse, der gælder alle museumsbygninger, at det må påpeges). Christensen afslutter selv sin kommentar med et provokerende forslag:

Måske skulle man aflyse om- og nybyggeriet i den erkendelse, at dels bliver ombygningen ikke færdig til 1996, dels er museet et museum med hensyn til både kunstsamling og bygning. Måske skulle man i det store og hele rekonstruere bygningen i sin oprindelige form og acceptere, at Statens Museum for Kunsts samling er en næsten afsluttet historie, som tidens støv skal overdække som museum, enten ved et totalt ophør af indkøb eller ved indkøb af før-modernistisk kunst. [...] Tilbage vil være et Statens Museum for Kunst som en forskningsinstitution med eventuel mulighed for at kontekstualisere sin samling i forskellige sammenhænge. Et museum, der [...] ikke risikerer at spille Marlon Brandos ynkværdige rolle i slutningen af Bertoluccis *Sidste Tango i Paris*, hvor den unge elskerinde forlader ham. (41-42)

Nybygningen blev som bekendt ikke aflyst. Måske fordi museet trods alt stadig var og er en langt fra ideel nødvendighed. I stedet er slut 1990'ernes og start 00'ernes oplevelsesøkonomi sedimenteret som et nyt ideologisk lag i den nationalliberale bygning, hvor den på mange måder stadig gør sig gældende i events med mere. Således er museet i dag ikke et mindre konglomerat af ideologiske strømninger, holdninger, drømme og ønsker (fra direktørernes til den enkelte besøgendes) end i 1995. Christensens tekst gør os en del klogere på mange af disse elementer og efterlader samtidig en masse spørgsmål til museet anno 2023. Tak for det.

Lidenskabens station

En kritisk kommentar om kunstmuseet som ideologisk instrument

Hans Dam Christensen

Det er ubetinget en af de vigtigste stationer i det langvarige forløb, der sådan set startede en lun forsommerdag i 1896, da den gamle bygning blev indviet. De snart 100 års anstrengelser for at få skabt en museumsudvidelse fik fornyet håb og næring, da vi i midten af 1980'erne startede en ny omgang.

Villads Villadsen, daværende direktør for Statens Museum for Kunst, i KULTURPLAN april 1993.

I mange år er Statens Museum for Kunst blevet karakteriseret som en støvet institution. Måske finder man en årsag hertil i en artikel som Leo Swane skrev i 1927, mens han var museumsinspektør, og fire år før han blev institutionens direktør:

Man kan godt rent ud indrømme, at museer er en tvivlsom form for det offentlige kunstforsorg, i virkeligheden vildskud af naturen, en abnormitet af lignende art som inden for musiklivet koncerter – beregnet ikke paa en naturlig samlevn med det skønne men paa indgivelse af kunst i en dosis. Museet er uundværligt, men betegner ikke den ideele løsning; ethvert billede, ethvert stykke kunstindustri, der findes hos en privatmand og værnes dér og glæder hans øjne, er paa sin rette plads og bør kun gaa over til et museum, hvis den kunstneriske værdi er saa stor, at dets sikring mod brand og ødelæggelse bliver af afgørende betydning.¹

Selv om Swane samtidig var i færd med at forhandle med storsamleren Johannes Rump om bl.a. dennes franske samling, og Rump havde altruistiske hensigter, dvs. han ønskede at samlingen skulle overgå til folket, skulle kunstmuseet i Swanes verdensbillede primært hverken være en dannelsesinstitution, hvor folk lærte noget om kunsthistorien, eller, fordi kunstoplevelsen skulle være privat, en nydelsesinstitution. Formålet var derimod at være et magasin; efterfølgende skrev han eksempelvis:

Derfor forekommer det mig, i parentes bemærket, forkert, at museer udlaaner deres kunstgenstande; det burde være et uafvigeligt princip ikke at gøre det, da det strider mod det, som er selve museets første existensberettigelse.

Denne holdning forklarer måske, en passant, hvorfor Rumps samling indtil for nylig har ført et stille liv bag museets tykke mure. Swanes artikel fremførte først og fremmest et forslag til en ombygning, hvor museets indgangshal skulle have indlagt en etage (Fig. 1). Formålet var at skaffe mere vægplads til flere kunstværker. Et paradoks Swane formentlig var sig bevidst, da han foretog flere modifikationer, bl.a. »det gælder om at erhverve faa ting af ypperlig kvalitet... maalet (er ikke) en udvidelse i kvantitet, men en højnelse

(1) Leo Swane, »Kunstmuseet. Et forslag til en ombygning og en omordning« i *Kunstbladet* 1/1927.

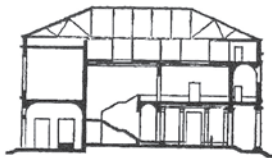


Fig. 1. Viggo Sten Møller og Marinus Andersen: Forslag til ombygning af Statens Museum for Kunst's midterparti (tværsnit), 1927.

af niveauet. «Swanes museum var et magasin for god kunst, der ellers kunne gå til grunde, og hans kunstoplevelse var en privat, tilbagevendende erkendelsesproces, som ikke skulle doseres i offentlige rum. Museet eksisterede som sådan mere af nød end af gavn: det ødelagde mulighederne for kunst-oplevelse, og dets primære funktion var derfor ikke at tiltrække besøgende.

Nu er det anderledes: i dag er Statens Museum for Kunst økonomisk afhængig af de besøgendes antal. Da man i slutningen af forrige århundrede planlagde museet, var det også anderledes: dengang var det beregnet til at være statens dannelsesinstitution til folket, og denne omstændighed syntes så indlysende, at besøgstallet ikke blev diskuteret; et forhold Swane vel fortsat spillede på i 1927. Det nutidige museum er dog, på trods af besøgskravet, ikke så forskelligt fra de gamle udgaver. Det forener og fremmaner nemlig en forestilling om, at det er en kvalitativ erkendelses- og dannelsesinstitution, og som sådan er Swanes kunstopfattelse og museets oprindelige formål retrospektivt indskrevet i det nutidige museum.

Det følgende er et forsøg på at påvise ideologiske implikationer i dette forhold, som bl.a. kan forklare, hvorfor Staten ikke har haft en synlig interesse i eller evne til at ændre museet før nu. Swanes museum gik tilsyneladende i hi, men i dag, stadig som del af det ideologiske statsapparat, kan museet virksomt reproducere passende ideologiske værdier, fordi kunstbegrebets modernistiske eksistentialitet, som vi også mødte hos Swane, i virkeligheden altid har været forbundet med socialiteten. Museet har altid været identitetsskabende for de mennesker, som besøgte det: da det blev projekteret i slutningen af forrige århundrede fordi det bl.a. – som det vil blive problematiseret – kunne fremmane et sæt passende værdier for den ny borgerlige nationalstat, i Swanes direktørtid fordi den modernistiske kunstoplevelse i bund og grund var klassebestemt, og i dag fordi...? Ja, det vil det følgende forsøge at give et bud på.

I

I sin artikel »Videnskabens bastion – Om Julius Lange og opførelsen af Statens Museum for Kunst« i *Kunstmuseets Årsskrift* 1992 indleder Hanne Kolind Poulsen med problematikken:

Der har i det sidste par år været en del debat omkring Statens Museum for Kunst i forbindelse med en eventuel udvidelse. Det man har talt og skrevet mest om er, hvor en mulig tilbygning bedst kunne placeres, og hvorfra pengene til en sådan skulle skaffes – samt selvfølgelig også om, hvorvidt den overhovedet bør bygges. Man har derimod ikke talt særligt meget om hvorfor, om hvad man egentlig har tænkt sig at bruge en stor, ny museumsbygning til, udover naturligvis at få løst nogle efterhånden akutte pladsproblemer. Men med hvilken begrundelse kan man i disse tider med en så stor mangel på offentlige midler hævde, at det er vigtigt at bruge ressourcer på et sådant projekt? (...) For at aktivere sådanne spørgsmål kunne det muligvis være befordrende at kaste blikket tilbage til begyndelsen af forrige århundrede, og undersøge hvordan man dengang gik til værks: hvilke visioner og mål gjorde sig gældende, da museet planlagdes, og hvordan kom disse til at påvirke museets konception og opførelse? Den følgende tekst vil have dette felt som hovedtema.²

Herefter følger en grundig beskrivelse af diskussionen omkring programmet for konkurrenceudskrivningerne op til 1896, kritikken samt kunsthistorikeren Julius Langes positivistisk-historiske forestillinger om museet i to

(2) Hanne Kolind Poulsen, »Videnskabens bastion – Om Julius Lange og opførelsen af Statens Museum for Kunst« i *Kunstmuseets Årsskrift* 1992 MCMXCII, s. 118ff. Hanne Kolind Poulsen skal have tak for en kritisk gennemlæsning af denne artikel i en indledende version.

foredrag han holdt i Kunstforeningen i 1893 om dets mulige indretning.³ Jeg vil ikke anfægte disse undersøgelser, hvor den centrale tese er, at samlingerne i en positivistisk forstand skulle vise kunstens udvikling, dels internationalt og dels nordisk, ordnet og kronologisk. En indretning, som i første omgang skal ses i modsætning til den mere eller mindre tilfældige ophængning af Den kgl. Malerisamling på øverste etage af Christiansborg, inden slottet nedbrændte i 1884, eller opstillingen sammen med alverdens objekter i det endnu tidligere kongelige kunstkammer.

Selv om Langes ideer om en ordnet samling ikke blev realiseret i hans levetid eller i museets første mange leveår, er det indlysende, at samlingerne – på trods af pladsproblemer, især ved særudstillinger – i gennem længere tid har været systematisk ophængt, nemlig som en geografisk-historisk fortælling. På grund af bl.a. museets udvidelse i perioden 1966-70, hvor de indre gårde blev omdannet til udstillingsrum, er fortællingen dog ikke så ordnet som på Dahlerups tegninger af den oprindelige bygnings plan, der viser, hvordan de besøgende kan følge en retning uden at støde ind i modsatrettede gående (Fig. 2), eller i Langes fiktive omvisninger i foredragene fra 1893, hvor man eksempelvis i stueetagen kan gå i to modsatrettede retninger, men mødes i det samme, skal vi se, vigtige rum.⁴

Den geografisk-historiske fortælling er en typisk museal præsentation af samlingerne, der udtrykker vores opfattelse af museets betydning som bevarer af historien, selv om ophængningsprincippet reelt set kun er ét ud af mange mulige.

Kolind Poulsen begrundet som sagt denne systematik med udgangspunkt i Langes ønske om at bedrive Kunsthistorie som positivistisk videnskab. Synspunktet er uden tvivl velbegrunder, men jeg tror, at man kan lægge endnu en forklaring bag, som vi, med 100 års tilbageblik og mange erfaringer rigere, er i stand til at se, hvis vi nærlæser hans foredrag én gang til. Denne læsning kan dels – måske – på næsten dialektisk vis gøre os klogere på det byggeri, der skal stå færdigt om kort tid, hvis alt går vel, og dels – i mindre grad – have en vis kraft i en tid som i dag, hvor de moderne nationalstater, som konstitueredes i løbet af 1800-tallet, er i færd med at opløses. Genlæsningen vil ikke være enestående original, ej heller dækkende for hvad Lange egentlig tænkte, men skal alligevel inddrages, fordi den problematiserer et væsentlig aspekt af både Langes samtid, Kunsthistorie som fag og museet som bevarer og udstiller af vor historie.⁵

Det følgende vil således også være et forsøg på at aktivere de svar om museets fremtidige funktion, som Hanne Kolind Poulsen efterlyser i sin artikel, ikke med et håb om at præge det nuværende og fremskredne planlægningsarbejde, men for at problematisere museets instrumentalisering i lyset af de nuværende krav og ønsker om moderne museumsvirksomhed. Med afsæt i Kolind Poulsons pointe om sammenhængen mellem Langes positivistiske historiesyn og hans fiktive omvisninger vil jeg, i første omgang, påvise, hvordan hans museum fungerer som et ideologisk instrument.

En del af Langes tankegods og museumsopfattelse syner også frem i dag i eksempelvis arkitektkonkurrencens program til den ny bygning for moderne kunst samt dommerkomiteens betænkning.⁶ Jeg vil derfor, i anden omgang, drage nogle paralleller for afsluttende at vise, hvordan museet på den ene side fortsat fremhæves som bærer af en oprindelig betydning, men på den anden side, ifølge samme arkitektkonkurrenceprogram og betænkning samt vinderforslaget, kun postulerer denne betydning som et skin, fordi

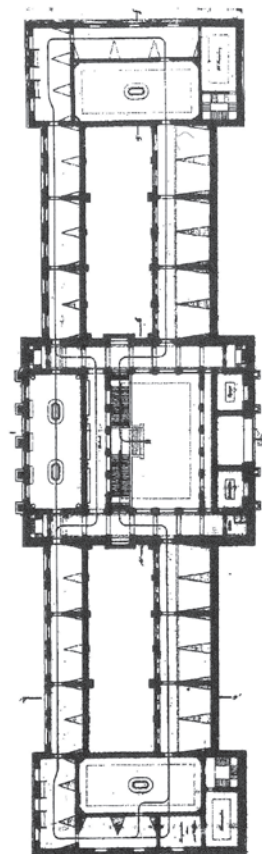


Fig. 2. Vilhelm Dahlerup: Statens Museum for Kunst, første sal (grundplan), beg. 1880'erne.

- (3) Julius Lange, *Om vore Skulptur- og Malerisamlinger, især om deres fremtidige Indretning. To Foredrag i Kunstforeningen*, København 1893.
- (4) Jeg har tidligere fremhævet denne pointe i Hans Dam Christensen, »introduktion« i Dam Christensen m.fl. *Eftersyn-Selvsyn*, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst 1993, samt Hans Dam Christensen, »Om "synets videnskab" og andre af disciplinen Kunsthistories imperativer« i Dalgaard, Kleinert og Stuhr (red.), *Øje for øje. En antologi om synet*, Det Kgl. Kunstakademi 1994.
- (5) Museumsinstitutionen har gennem de sidste par år været underkastet utallige større undersøgelser. Det følgende er ikke skrevet i særlig dialog med disse. Som en indgang til denne nyere litteratur vil jeg henvise til Donald Preziosi, »Modernity Again: The Museum as Trompe L'oeil« i Brunette og Wills (red.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture* (1994), som indledningsvis opstiller en række vilkår for den moderne museumsinstitution.
- (6) *Arkitektkonkurrencen om Udbygning af Statens Museum for Kunst den moderne samling – Dommerkomiteens betænkning* (marts 1993) og *Arkitektkonkurrence. Udbygning af Statens Museum for Kunst – den moderne samling* (1992). Vinderen af konkurrencen blev C.F. Møllers Tegnestue, København og Århus.

den nuværende betydning – også støttet af Swanes kunstopfattelse – i virkeligheden er en anden.

Man kan måske i princippet skelne mellem arkitektkonkurrencens vinderforslag og det resultat, man bagefter forhandler sig frem til, bl.a. ved talrige, ofte stormfulde møder mellem arkitektgruppen og museets ansatte. I den forstand er vinderforslaget kun det mest hensigtsmæssige. Dog skal man huske på, at forslaget i sin oprindelige form dels vil have begrænsede muligheder for forandringer, dels også skal kvalificere sig som vinderforslag i kraft af de forestillinger, som ligger til grund, og dels er konciperet i forhold til det program, der oprindeligt blev stillet (og bl.a. var udfærdiget af museets øverste ledelse). Spørgsmålet er om man kan skelne mellem arkitektgruppens forestillinger og dommerkomiteens. Jeg hælder til den antagelse, at dommerkomiteen (hvori museets øverste ledelse også var repræsenteret) i væsentlig grad har vurderet forslagens muligheder ud fra arkitektgruppens skitsering af samme muligheder i forhold til konkurrenceprogrammet, hvorfor der ikke kan være vigtige uoverensstemmelser. Derimod betyder det ikke, at museets ansatte nødvendigvis er tilfredse med forslagens karakter. Deres kritik har dog fortrinsvis berørt de praktiske muligheder mere end de ideologiske forandringer. Selv om forslaget har skiftet form undervejs, gør det ikke denne artikels synspunkter om ideologien bag vinderforslaget irrelevante, bl.a. fordi de lægger sig i forlængelse af museale forandringer gennem de sidste årtier.⁷

Det drivende brændstof i genlæsningen af Langes foredrag er *iscenesættelse*. En iscenesættelse, vi kan skyde os ind på i eksempelvis følgende citat fra en af Langes yngre samtids og fra 1911 museets direktør, Karl Madsen:

Trods de mange rejser og Studierne i Paris, er Philipsen vedbleven at være en udpræget dansk Kunstner, naturbeslægtet med Lundbye, af hvem han næppe er helt upåvirket, og med hvem han deler en følsom Opfattelse af den Simpelthedens ophøjede Skønhed, der maaske er den fornemste Tilløkkelse ved vor danske Natur. Han er fortrolig med danske Egne og med dansk Kvæg, og har for rod-fæstet en Kærlighed til begge Dele, til at de Billeder, han har malt i Udlandet, fylder nogen stor og anseelig Plads i hans Produktion...Der er paa ingen Maade den Værdi i Lundbyes italienske Billeder som i hans Billeder fra Vognerup. heller ikke Philipsens store Billede af Æslerne ved Fontanaen paa Via Flaminia, udstillet 1886 («Ved en fontana udenfor Rom på Via Flaminia», 1883-86; privateje), gav os nær de Glæder, som hans Billeder med danske Motiver plejer at skaffe os. Det var lidt mat, lidt kedeligt; maaske er virkeligt for Philipsens Øjne Roms gader mindre muntre end de grønne Enge paa Saltholmen. Han Bringer os andre til at tro, at de er.⁸

Det, som Lundbye og Philipsen primært har tilfælles ifølge Karl Madsen, er på et konnotativt plan *danskheden*, en følelse for det nationale, som på en usynlig måde er til stede i maleriet og rækker ud over landskabets denotative danskhed, men alligevel kan konstateres, hvis man sammenligner henholdsvis Philipsens og Lundbyes danske motiver med deres italienske. Motivets denotative danskhed, det danske landskab som sådan, er ikke bærer af tilstrækkelig danskhed, måske fordi landskabet kan forveksles med det tyske. Den erfaring gjorde man allerede i 1830'erne omkring den danske kunsthistoriker N.L. Høyen, som trods sin borgerlig-nationale indstilling tøvede med at propagandere for, at »der bestod en særlig overensstemmelse mellem et lands jordsmon og vejrlig og dets befolknings sindelag og udtryksformer.«⁹

(7) Det samme argument gælder eventuelle indvendinger om, at Langes museumssystematik ikke blev gennemført. Museets første direktør, Ernst Bloch, havde ikke Langes videnskabelige tilgang, men som det vil blive påvist, og delvist blev påvist af Kolind Poulsen, lagde Langes visioner sig op ad en samtidig europæisk tendens. Julius Langes betydning for dansk Kunsthistorie vil i øvrigt blive omfattende belyst i en publikation, der er under forberedelse og forventes publiceret i 1996, 100-året for hans død.

(8) Karl Madsen, »Theodor Philipsen« i *Af dagens Krønike* (november 1889), s. 457.

(9) Kirsten Agerbæk, *Høyen mellem klassicisme og romantik – Om idegrundlaget for N.L. Høyens virke for kunsten i fortid og samtid*, Esbjerg 1984, s. 218.

Påstanden var ellers inddraget som del af et nationalistisk spil, hvor hovedfjenden var Tyskland og fællesskabet var Norden – med den gamle hovedfjende Sverige. Klarttænkende naturforskere gjorde dog opmærksom på, at der var – og er – flere ligheder mellem den danske og nordtyske flora end den danske og den øvrige nordiske. Dette argument måtte dog hurtigt vige for *følelsen* for det nationale, som den kommer til udtryk hos Karl Madsen små fyrre år senere. Kunstneren besjæler kunstværket med sin egen følelse for eksempelvis »danskhed«, der er aflejret efter en opdragelse og opvækst i et dansk miljø med en dansk historie. Kunsthistorikeren er som kender af kunstværker i stand til at gennemskue denne u/synlige følelse, når den dukker op. Med en smule kritisk optik er det imidlertid ikke vanskeligt at indse, at kunsthistorikeren meget hurtigt kan komme til at virke som ideolog.¹⁰ Ved at indleve sig i kunstnerens oplevelse af landskabet og bestyrke denne indlevelse med en kvalitativ dom, afledt af sin for-forståede billedoplevelse, foretager Madsen en for den kunsthistoriske praksis sædvanlig semiotisk kortslutning, som i dette tilfælde bekræfter den lille ideologiske aforisme »nord, syd, øst, vest – hjemme er bedst«.

Både naturen som besjæler af national identitet, Karl Madsens værdinorm og kunsthistorikeren som synliggører af den moderne nationalfølelse, der gjorde sig gældende dengang og stadig gør sig gældende i dag, når vi diskuterer »danskhed«, har iscenesættelsen tilfælles. Man iscenesætter bevidst og ubevidst »danskheden«, hvilket kan forekomme åbenlyst – som i ovenstående tilfælde – eller symboliseres i andre sammenhænge, eksempelvis gennem en opretholdelse af den danske krone i stedet for en indførelse af ECUen. Jeg vil ikke indlede en diskussion for eller imod eksistensen af en decideret danskhed, snarere, i denne forbindelse, demonstrere, hvordan museet er med til at reproducere forestillingen om en national identitet, fordi den er vigtig for den borgerlige nationalstat. En reproduktion, som heller ikke den moderne Kunsthistorie kan sige sig fri for. I forlængelse af Karl Madsens vægtning af følelsen for det nationale mødte man et lignende synspunkt på Thorvaldsens Museums udstilling »Johan Thomas Lundbye 1818-1848 – ...at male det kjære Danmark« (1994). I katalogteksten kunne man om et billede fra Italien bl.a. læse

Den tryghed ved motivet, som selv i Lundbyes øde, danske landskaber, røber sig som en særlig intimitet, er påfaldende fraværende i disse store, for Lundbyes pensel så fremmede, bjergegne.¹¹

For at dreje tilbage mod hovedsporet handler det fortsat om, hvilken placering et Statens Museum for Kunst har i denne diskurs? Hvilken betydning har Langes fiktive omvisninger fra 1893?

Inden disse spørgsmål besvares, vil jeg kort opsummere, at Langes fordrag vil blive læst på *min* måde, der vil blive krydret med citater fra dommerkomiteens betænkning om og programmet til arkitektkonkurrencen om en udbygning af Statens Museum for Kunst samt afslutningsvis de planer, vinderforslaget lægger for dagen. For at opbygge denne læsning yderligere vil jeg allerførst beskrive et aspekt af kunstmuseets betydning i et borgerligt kapitalistisk samfund. Det lyder fælt – og måske en smule *altmodisch* efter parolerne om murens og kommunismens fald osv. – men i dette tilfælde bruges ideologikritikken som et instrument, der skal åbne for en form for institutionel selvrefleksion over museer og Kunsthistorie.¹²

(10) For en kritik af Kunsthistorie som synets videnskab, se Dam Christensen, »Om "synets videnskab" og andre af disciplinen Kunsthistories imperativer«.

(11) Eva Henschen og Stig Miss, »Johan Thomas Lundbye. Et udvalg af værker 1835-1848«, kat.nr. 61, s. 166.

(12) Derfor må jeg også gøre opmærksom på, at denne »*min* måde« ikke er mere min, end den er kraftigt påvirket af Carol Duncans artikel »Art Museums and the Ritual of Citizenship« i Karp og Levine (red.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London 1991, s. 88 ff, som jeg løbende vil vende tilbage til. Se også Duncan, »The MoMA's Hot Mamas« i *Art Journal* (summer)/1989, Duncan og Alan Wallach, »The Universal Survey Museum« i *Art History* 3/1980, Duncan og Wallach, »The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis« i *Marxist Perspectives* 1/1987, samt Wallach, »The Museum of Modern Art: The Past's Future« i Francina og Harris (red.), *Art in Modern Culture*, London 1992.

II

I forbindelse med Den Internationale Valutafonds møde i Manila på Filippinerne i 1975 stablede den daværende præsidentfrue, Imelda Marcos, et museum for moderne kunst på benene i løbet af få uger. Museets værker var fortrinsvis lån fra amerikanske museer og privatsamlere og bestod væsentligst af moderne amerikansk og vesteuropæisk kunst. Museet skulle give de vigtige internationale bank- og finansfolk et indtryk af Filippinernes politiske og økonomiske stabilitet: Det skulle give de besøgende et indtryk af, at de befandt sig i en moderne kapitalistisk stat, der gik ind for vestlige værdier. Ironisk nok – når man tager den amerikanske støtte til det filippinske militær samt de utallige amerikanske basers tilstedeværelse og disses betydning på den filippinske kultur i betragtning – havde museet til huse i tidligere militærbygninger. Museets vesteuropæiske betydning blev overført fra sin vesteuropæiske oprindeligdom for at genspejle den vestlige verdens produktion af museer og brug af samme. Et lignende tilfælde oplevedes i Iran, kort tid før Shahan blev væltet i 1977, da der åbnedes et museum for moderne kunst, som viste amerikansk efterkrigstidskunst. Museets daglige funktioner blev varetaget af ledende amerikansk personale og amerikansk uddannet personale på lavere poster, og dets direktør udtalte senere, at den kongelige familie tydeligvis anvendte museet som propaganda, hvilket ikke synes usandsynligt, når man ser, hvordan Shahan iøvrigt forsøgte at tilpasse sig selv og Iran til vestlige værdier.¹³

Denne overføring af et typisk vesteuropæisk museum kan, som sagt, begrundes med, at dette museum er bærer af en bestemt betydning.¹⁴ I en vestlig sammenhæng er museet symbol på politisk og økonomisk stabilitet. Enhver moderne kapitalistisk stat har mindst ét stort museum, og siden midten af 1800-tallet har alle vesteuropæiske stater fået hver sit nationale kunstmuseum, hvor spor efter kulturen, både traditionelt kunsthistorisk og etnologisk, er blevet systematiseret og udstillet.

Museets betydning skal ses i lyset af, at man siden oplysningstiden groft sagt har skelnet mellem to former for sandheder, den verdslige og den religiøse. Offentlige institutioner blev sat i modsætning til religiøse institutioner, og førstnævnte blev bærere af en sandhed, der var rationel, erfaret og derfor objektiv og universel (logikken/den demokratiske og juridiske sandhed), mens sidstnævnte byggede på ontologi og frivillighed med hensyn til om man var troende eller ej (en åndelig sandhed). I en sådan sammenhæng havde museet en vigtig funktion, fordi det som offentlig institution bevarede fortiden, dvs. den sandhed, det besad, var en sandhed om fortiden.¹⁵

I virkeligheden – og det er vel blevet tydeligere og tydeligere med tiden – besidder museet ikke en rationel sandhed, men snarere en religiøs sandhed, fordi præmisserne for systematiseringen ikke bygger på en universel erkendelse. Blandt museer, der blev bygget fra midten af 1800-tallet frem til slutningen af 1940'erne, er det ydermere påfaldende, at man oftest finder en form for tempelfacade. Templet fungerede i en klassisk sammenhæng både som et verdsligt og et religiøst sted, og det religiøse islæt trænger hurtigt frem i museumssammenhængen, fordi museumsgæsten indstiller sine forventninger efter en speciel målestok, når han eller hun træder ind gennem de guddommeligt høje indgangsdøre (oftest op ad trappen, op til) til kunstens højborg.¹⁶ Et citat fra Dommerkomiteens betænkning kan måske illustrere dette:

(13) Duncan, »Art Museums and the Ritual of Citizenship«, 89.

(14) I det følgende fokuserer jeg primært på museet som bærer af betydning, og fravælger derfor den moderne amerikanske kunsts funktion som eksport af ideologiserede liberalistiske værdier, bl.a. »individualisme« og »frihed«. I koldkrigsårene stod disse i modsætning til kommunismen, selv om U.S.A. hermed fortrængte sin dogmatiske udrensning under McCarthyismen. For en diskussion af f.eks. CIA's og Museum of Modern Art's betydning for eksporten, se bl.a. Eva Cockroft, »Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War« i *Art Forum* 10/1974.

(15) Duncan, op.cit., 90f.

(16) *Ibid.*, 91f. Statens Museum for Kunst har i dag nogle mere behændige glasdøre, mens Thorvaldsens Museum med sin sideindgang stadig har et eksempel på de høje døre.

En væsentlig del af deres (kunstmuseernes) magi er deres bygninger. Nogle går så vidt, at de sidestiller nutidens museumsbygninger med tidligere tiders katedraller. Arkitekturen er blevet en del af attraktionen, både som tiltrækningspunkt og identifikationspunkt. (mine fremhævelser)¹⁷

En kunstoplevelse iscenesættes i sine forskellige versioner i bund og grund som en form for kontemplation: Det skal være en slags renelse af sjælen i et univers, hvor evigheden rumsterer og de almindelige markeds kræfter er sat ud af spillet. Gæsten indgår i et ceremonielt samspil, hvor det handler om at følge den liturgiske proces, eksempelvis den kronologiske ophængning, mens man oplever i *stille enfold og ophøjet ro*. Denne parafrase over Winckelmanns berømte beskrivelse af den klassiske skulptur fra 1700-tallets anden del dækker – som vi skal se – meget godt den *klassiske* museumsoplevelse.

Gæsten bevæger sig fra værk til værk, og ved hvert enkelt værk er oplysningerne typisk kunstnerens navn, hans nationalitet og fødsel- og dødsår, værkets formodede titel, årstal samt inventarnummer. Øvrige oplysninger må svæve i vinden, fordi værket i en traditionel kunst- og kunsthistorieopfattelse skal tale for sig selv, det er bærer af sin egen betydning. Kunstoplevelsen afhænger, i en klassisk dannelsessituation, af det enkelte menneskes åndsevne til at tyde meningen. Hos Leo Swane kom det til udtryk ved det afskærmede offentlige museum og den private kunstoplevelse. I dag viser denne i virkeligheden elitære åndelige oplevelse sig tydeligst ved det totale berøringsforbud, der hersker på museet. Det drejer sig om et mentalt forhold billede og beskuer imellem, når man er voksen, mens børn – ifølge en modernistisk kunstopfattelse – endnu er uspolerede og derfor har deres kreative »ur-energi« i behold, hvorfor der i dag bygges rum til udfoldelse af disse, mens de voksne *ser* kunst.

Selv om museumsformidlingen er blevet voldsomt forbedret gennem de seneste år, er selve oplevelsen, renselsen, et væsentligt aspekt af den moderne oplevelse. Man kan i den forbindelse også henvise til dommerkomiteens beskrivelse af vinderprojektet, hvor det værdsættes, at

*Adgangsforhold og bevægelsesmønstre er logiske og overskuelige, samt at udstillingsrummene giver mulighed for **fordybelse og intens oplevelse af den udstillede kunst, parken og forpladsen.** (min fremhævelse)¹⁸*

samt til den energi-metaforik, der blomstrer i eksempelvis programbetin- gelserne for arkitektkonkurrencen: generator, kraftcenter, kraftfuld og brændpunkt.¹⁹

Oplevelsen, eller fordybelsen, transformeres gennem værker, der er tomt for politiske og sociale betydninger, de er simpelthen taget ud af deres sociale kontekster for at hænge i et neutralt rum, som alene – bl.a. ved hjælp af berøringsforbudet – fremstiller dem som åndelige højdepunkter, udtryk for individuelle geniens skaberkraft, udvalgt og ophængt af præsterne, museumsinspektørerne. Ligesom man går i kirke, fordi man er troende, går man på museet, fordi man er troende eller ønsker at blive det, eller mere præcist: man er først troende i det øjeblik, man underkaster sig ritualen.

Der er dog den ikke uvæsentlige forskel, at religionen indgik som en del af livspraksis, mens kunstoplevelsen ikke umiddelbart har en synlig forbindelse til samme livspraksis. Tværtimod, et vigtigt aspekt af kunstoplevelsen er netop distanceringen fra samfundets trængsler. Kunsten tilhører på en ambivalent måde privatsfæren, og ligesom for denne er der en ideologisk adskillelse mellem det offentlige og det private, som man i en ekstrem udgave mødte det hos Leo Swane. Privatsfæren defineres som en autonom

(17) Dommerkomiteens betænkning, s. 2.

(18) *Ibid.*, 3.

(19) *Ibid.*, 1 og *Arkitektkonkurrence*, 3, 5 og 14. »Brændpunkt«-metaforen er særlig interessant, fordi den henviser til ønsket om museet som et midtpunkt, men oprindelig har sin betydning fra fysikken. Her er brændpunktet det punkt, hvor indfaldende lysstråler samles af f.eks. et forstørrelsesglas, hvorved der opstår varme. I en modernistisk museumssammenhæng er den udtryk for de guddommelige stråler af universel ånd, som materialiseres i museet, i sammenstødet mellem kunstværket og betragteren, en form for guddommelig solenergi, som man kender fra den middelalderlige kristne kirkes lysmetaforik.

størrelse, selv om dens autonomi afhænger af succesen i den offentlige sfære, dvs. det private i virkeligheden defineres som ikke-offentligt. Kunsten defineres analogt hermed som ikke-socialitet/ikke-samfund, fordi den defineres med udgangspunkt i samfundet, selv om den postulerer noget andet, noget som eksisterer uafhængigt af socialiteten, en slags oprindelig nærvær. Forskellen på kunsten som del af den religiøse praksis og som del af den moderne kunstpraksis er formentlig, at førstnævnte åbenlyst vedkendte sig kunsten som del af livspraksis - det kunne ikke være anderledes -, mens sidstnævnte af ideologiske grunde postulerer det modsatte.

Hvis man skal forstå dette aspekt af de underliggende ideologiske betydninger i den åndelige museumsoplevelse tydeligere, er det måske en fordel at betragte den moderne museumssamlings forløber, fyrste- eller kongesamlingen. I løbet af 1500- og 1600-tallet havde fyrster og konger store kunstsamlinger, der blev iscenesat i offentlige rum, eksempelvis gallerier, som samtidig var modtagelsesrum eller rum for offentlige ceremonier. Her optrådte kunstværkerne i en ofte kompliceret ikonografi, der fortalte om herskernes evner, begavelse, godhed og rigdom. Formålet var at iscenesætte og selvfremsætte sig for at imponere gæsterne. Efter at de kongelige samlinger med tiden nationaliseredes eller blev overdraget til staten, skulle samlingsværkerne have nye betydninger, fordi de ellers ville henvise til *tyrannen*, som de plejede. Da den franske konges samling blev nationaliseret og åbnet som offentlig samling på Louvre i 1793, var det samtidig en iscenesættelse af den ny republik, hvilket flere rum tydeligt illustrerede.²⁰ På en og samme tid var kongeslottet et symbol på tyrannens fald og det ny styres velvilje over for folket med sine postulater om frihed, lighed og broderskab.

I en dansk sammenhæng kender vi fænomenet fra Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg fra 1878, der - som Frederiksborg slot - havde været kongebolig gennem flere hundrede år. Efter mere eller mindre at være nedbrændt i 1859 ophørte slottet med at være kongebolig, og stræbsomme nationalsindede kræfter gik i gang med genopbygge slottet for at skabe et museum, der dels skulle legitimere den danske nationalstat ved at fremvise et portrætgalleri af fortrinsvis store mænd, men på samme tid også - indirekte - var et symbol på nationens og ikke kongens legitimitet, fordi nationen havde fostret disse store mænd. Staten ville borgerne det godt ved at belære dem og berige dem åndeligt.

Museet er som del af det ideologiske statsapparat, som en offentlig tilgængelig institution, med til at levere statens legitimitet. I de nuværende rammer er det udtryk for en - hos borgerne - politisk passivitet, der idealiseres som en aktiv kunstoplevelse og positiv åndelig berigelse,²¹ hvilket skiltningen og ikke mindst kunsthistorikernes postulat om et u/synligt billedindhold afslører. Kunstmuseet postulerer lighed, frihed og broderskab, det reproducerer bestemte borgerlige værdier, dvs. det repræsenterer et samfunds givne værdier, uden - og det er centralt - selv at afgive magt: det lader folk komme til museet uden at de kan sætte spørgsmålstegn ved institutionen selv. Kunsten bliver som sådan identitetsskabende bærer af individets indre frihed som kompensation for statens begrænsning af vores ydre adfærd.

Derfor har værkerne skiftet betydning, og derfor er det "nærværsmetafysiske" kunstbegreb så vigtigt. I fyrstesamlingen udtrykte værkerne herskernes materielle rigdom og sociale anseelse, mens de i det borgerlige museum udtrykker åndelig berigelse, fordi man har taget værkerne ud af deres sociale kontekster for i stedet at fremvise dem som resultaterne af geniens skaberkraft, universelle genier, der kan ophænges efter nationalitet og skoler. En systematisering som den universitære disciplin Kunsthistorie - der også opgraderedes i det universitære system i løbet af 1800-tallet - alt for vel

(20) Duncan, op.cit. 92ff.: »The new meaning that the French Revolution gave to the old palace was literally inscribed inside, in the heart of the seventeenth-century palace, the Apollo Gallery, built by Louis XIV as a princely gallery and receptionhall. Inscribed over its entrance is the French Revolutionary decree that called into existence the Museum of the French Republic and ordered its opening on 10 August 1793 specifically to commemorate "the anniversary of the fall of the tyranny"...Inside the Apollo Gallery, a case holds the three crowns from the royal and imperial past, now ceremonially displayed as public property.«

(21) Ibid., 94.

gødede jorden til, og en systematisering som besværgede eksistensen af en universel ånd i eller omkring kunstværket. Denne kunstværkets metafysik er dog en udpræget moderne opfindelse, bl.a. fordi den æstetiske filosofi først formuleredes i løbet af 1700-tallet. Muligheden for en intersubjektiv kunstoplevelse underbygger en ideologisk forestilling om, at alle på et eller andet niveau er lige, hvilket var oplysningstidens effektive ideologiske ide i kampen mod en samfundsorden, som hyldede privilegiernes arvefølge. Siden har ideens udbredelse været omfattende.

III

Den museale distancering fra fyrstesamlingen, værkets betydningsskift fra at hylde herskeren til at hylde det ny samfund, kan komme til udtryk på flere måder. I sit andet foredrag om malerisamlingen bestræber Julius Lange sig eksempelvis på at foretage en anden form for ophængning end den han mødte på Christiansborg og på Kunstakademiet. Ifølge Lange har billederne nemlig en oprindelig, u/synlig betydning:

I den nederlandske Kunst især fra det 17de Aarhundrede, som er saa stærkt repræsenteret i vor Malerisamling, forandredes Forholdene ganske vist noget i moderne Retning, saaledes at Kunstnerens Initiativ gjorde sig gældende, idet Kunstneren malede hvad han efter egen indre Tilskyndelse havde Lyst til at male og overlod til sit færdige Billede at søge sig en Plads i Livet; men i hvert fald er Maleriet dog opstaaet under givne Samfundsvilkaar og Omgivelser, til sin Tid og sit Folk.²²

Her fremhæver Lange det 17. århundredes nederlandske samfund som en afspejling af sin egen tids samfundssystem, men

*senere skiltes alle disse gamle Malerier fra de Rødder, paa hvilke de vare vokse-
de. De bleve herreløse eller kom omkring paa mange Herrers Hænder, idet de
blev Genstande for Samlerlyst, uden mindste Hensyn til det Samfundsliv, som
de skyldte deres Oprindelse. De gamle Mesters Navne og Ry udbredte sig over
hele Europa, og deres Værker vandrede ud til fremmede Lande og gik fra Haand
til Haand ned til Tider, som kun havde lidet tilfælles med den, paa hvilken de
vare opstaaede. Som kostelig og pragtfuld Ejendom attraaedes og erhvervedes
de af Fyrster, Rigmænd og Stormænd, og mangt et berømt Billede er blevet skat-
tet som en Perle, som Fyrsten selv undertiden har sat større Pris paa, end no-
get andet af sine Klenodier. Saaledes dannede sig efterhaanden det moderne Be-
greb af en Malerisamling under forskellige Navne, som »Garderobes« - som det
kaldtes i Renaissancetiden - som »Kunstkamre« eller som »Gallerier«. Dem
kunde vel ogsaa andre end Ejermanen faa lov til at komme ind i, og Kunstnere
kunde med særlig Gunst faa lov til at studere i dem; men alligevel vare de in-
genlunde til for Almenhedens Skyld; deres Bestemmelse var at tjene til Fyr-
stens eller Stormandens Nydelse og til Forherligelse for hans Existens. Deraf
fulgte ganske naturligt, at Anordningen og Udstillingen af Malerierne blev be-
regnet paa ligesom at spille saa meget ud paa én Gang som muligt paa en ret
storartet og blændende Maade. Man vilde gjerne forbaave og imponere Øjet ved
at vælte Overflødighedshornet ud for det. Deri er der imidlertid noget virkelig
barbarisk...Man mærker endnu altfor meget til det Masseagtige i Indtrykket;
man lider endog ogsaa under det i de Malerisamlinger, der oprindeligt have væ-
ret Fyrstegallerier, længe efter at de er gaaede fuldstændigt over til Staten, til
Folket, til Publikum, saaledes at deres Anordning egentlig burde være helt be-
regnet paa Beskuernes Interesse.²³*

(22) Lange, op.cit., 43.

(23) Ibid., 44f.

Lange er her i færd med at distancere sig fra principperne for fyrstesamlingens ophængning til fordel for en ophængning, der skal understøtte beskuerens interesse for det åndelige og, vil jeg tilføje, det identitetsskabende:

Der ligger jo Mere i et Kunstværk, end hvad det ligefrem viser for vort Øje: det indbyder os til at trænge ned i en Dybde, som det gemmer for en overfladisk Betragtning. Denne Dybde er intet andet end den Menneskesjæl, fra hvilken Kunstværket er udgaaet, dens Forhold til det, som er fremstillet, dens Forbindelse med det Samfund, for hvilken den har arbejdet, med andre Ord: det er de Rødder, paa hvilke Kunstværket oprindelig er grot, men som det senere er blevet skilt fra, medens det vandrede omkring i Verden fra den ene Herres Haand til den anden. Det er disse Forhold, fra hvilke Kunstværket oprindelig har draget sine Næringssafter; og skal det atter give Næring for vor Aand, saa maa vi trænge ned til en Anelse om dem, selv om vi ikke naa til at kunne analysere dem videnskabeligt.²⁴

Lange fremmaner med metaforen »dybde« et usynligt billedindhold: kunstneren har efterladt oprindelige betydninger i værket - og staten viser os værkerne for vores dannelses skyld. Hvad så med den oprindelige kontekst? Den er ligegyldig nu, fordi

*saaledes forholder det sig jo slet ikke med en Malerisamling [at billederne hænger det oprindelige sted]. Der ere alle de enkelte Billeder en Gang givne Faktorer, hverandre forud aldeles uvedkommende, ikke alene med Hensyn til Aand og Indhold, men ogsaa med Hensyn til Maalestok, Lys og Farve. Der kan man alligevel aldrig naa videre med de dekorative Hensyn end til **nogenlunde** at tilvejebringe Orden i det hele Kaos; og naar man paa andre Maader kan fjerne det kaotiske Indtryk, bliver der endnu mindre Nødvendighed for dette dekorative Lapperi - thi mere kan det aldrig blive. Ifølge den Maade hvorpaa Malerisamlingerne ere blevne til, leder al fornuftig Betragtning til at opstille det som Hovedopgaven, at hjælpe hvert enkelt Billede for sig saa meget som muligt til dets Ret.²⁵*

Langes dilemma bestod i at give billederne en betydning, som ikke kom fyrstesamlingerne ved. Det blev løst ved at søge deres oprindelige betydning og ved at fremhæve, at den qua kunstneren(s »Menneskesjæl«) endnu er til stede: man skal bare se billedet under de optimale omstændigheder, dvs. isoleret, selv om billedet herved netop isoleres fra tid og sted, sin oprindelige kontekst. Den oprindelige betydning kan man ifølge Lange se, fordi billedet er en transformation af kunstnerens forhold til sit samfund, ergo der er et u/synligt billedindhold. Kunsthistorikernes opgave som præster er derfor prekær:

Talen er her kun om, at Kunsthistorien fra sin Side [den anden side: det evige i kunsten] kunde gøre en ganske beskeden, en halv umærkelig Tjeneste ved Kunstsamlingernes Anordning. Den kunde bidrage til, at Beskueren i Tanken og Ideen genvandt Noget af det, som er tabte for Virkeligheden derved, at Malerierne i Tidens Løb ere blevne skilte fra deres historiske Rødder og deres naturlige Omgivelser, og tilsidst ere blandede mellem hverandre paa tusinde aldeles tilfældige Maader. I denne Retning kan Kunsthistorien blot ved Ophængningen af Billederne udrette Noget ved at lægge Værkernes oprindelige Forhold til Grund for deres Ordning. Man fører først og fremmest Malerierne tilbage til deres Mestere, holder Arbejderne af de enkelte Mestre, som ere repræsenterede gennem flere Billeder, sammen; man samler i videre Forstand Mestere fra samme Skole, Tidsalder eller Nation. Derved tjener man den grundigere, den mere fordybde Betragtning af det Enkelte og skaffe Ro og Enhed i Opfattelsen af det Hele.²⁶

(24) Ibid., 46f.

(25) Ibid., 48.

(26) Ibid., 52.

Langes mønstereksempel er National Gallerys ophængning i London fra 1885:

Og ved Anordningen har man konsekvent og rigtigt gennemført Kunsthistoriens Fordringer og grupperet Mesterene, Skolerne, Nationerne for sig - ikke for at være lærd, systematisk eller pedantisk, men ganske simpelt fordi man derved tjener Beskuerens Tilegnelse bedst.²⁷

I virkeligheden udtrykker Lange en falsk beskedenhed, når han fremmaner værkernes oprindelige betydning, dels fordi værkerne er taget ud af deres oprindelige kontekst og dels fordi det bliver kunsthistorikeren, der med sin iscenesættelse af samlingen kontrollerer betragterens blik.

Sammenfattende kan foreløbig konkluderes, at museet, ifølge Lange, skal ophænge sin samling på en sådan måde, at det u/synlige indhold hvert enkelt billede besidder fremhæves. Denne »optimale« ophængning adskiller sig skarpt fra den tidligere ophængning, hvilket foreløbigt bl.a. skal ses som en forskydning af den betydning, kunstværkerne var bærere af i den gamle fyrstesamling. Langes museumsopfattelse er således ikke så radikal som Leo Swanes, fordi Lange ligger vægt på det historisk-sociale indhold, mens Swane vægtede det *kunstnerisk*-eksistentielle.

IV

Tilnærmelsen mod den spirituelle oplevelse af den individuelle kunstners skaberkraft kommer også til udtryk ved, at kunstnernavne og portrætter bliver en del af museets ikonografi i stedet for, som i fyrstepaladserne, de oprindelige herskere.²⁸ På Statens Museum for Kunst findes disse på hovedfacaden, og Lange beskriver dem i sit første foredrag i Kunstforeningen, hvor facedeforsidens medaljoner forestiller

vore berømteste Kunstnere. Det er Arkitekten Harsdorff, Kobberstikkeren Clemens; af Malere er det Abildgaard, Eckersberg, Marstrand og Carl Bloch; af Billedhuggere er det Thorvaldsen, Herman Ernst Freund, Herm. Vilh. Bissen og Jerichau.²⁹

De yngre danske kunstnere er først og fremmest udtryk for det borgerlige samfunds civilisationsniveau og dets dyder, da de i tidens opfattelse udtrykker disse gennem deres kunst, som man finder det formuleret hos eksempelvis de samtidige Emil Hannover og Karl Madsen.³⁰ Det er derfor ikke underligt, at Statens Museum for Kunst vogter om sin symbolladede sydfacade, der også indeholder andre symboler end de her behandlede.³¹ Det kommer til udtryk i dommerkomiteens betænkning, hvor man om vinderprojektet fremhæver hvordan

(27) Ibid., 55.

(28) Duncan, op.cit., 97.

(29) Lange, op.cit., 17.

(30) Se f.eks. min artikel »Det ideologiske forfattersubjekt« i *Periskop* 2/1993.

(31) Oprindeligt stod der over sideportene fire fritstående draperede kvindeskikkelser, som symboliserede malerkunsten, billedhuggerkunsten, tegnekunsten og arkitekturen; i midten af 1960'erne blev de fjernet på grund af nedstyrtningsfare. Mellem hvert par var der, og er der stadig, på muren placeret en tondo, den venstre forestillende »en Lysets Genius, der hæver sin Fakkell og derved kaster Glans over Jordkloden, der støttes af den ved Siden siddende Jordgudinde - altsaa et Billede paa Malerkunsten som Lysets Kunst. Den anden Medaillon, som mere minder om Billedhuggerkunsten, er et bekendt Motiv: Dædalus, der siddende laver Vingene for Ikarus, der staar ved Siden.« Lange, op.cit., 17. I siderisatelitterne - som Lange slet ikke nævner - er to våbenskjold placeret: mod vest det danske rigsvåben og mod øst »et særkomponeret våben indeholdende de danske kongers navne, der har medvirket ved dannelsen af malerisamlinger«. Lilian Vestergaard, »Statens Museum for Kunst - En konkurrence og dens forhistorie« i *Architectura* 3/1981, s. 111 og s. 116f, note 51. Endelig kan man nævne, at døråbningen, ironisk nok, i dag vogtes af en kunsthistoriker på hver side, henholdsvis en buste af den første danske egentlige kunsthistoriker, N.L. Høyen (1798-1870), og, ikke mindst, en buste af Lange selv.

[o]mlægningen af forpladsen bevirker, at museet og dets hovedindgang får en langt tydeligere signaleffekt, end det kendes idag.³²

og i en anden sammenhæng taler om, hvordan visse af konkurrenceforslagene vil skygge for »museets udtryksfulde sydfacade«. ³³

V

Den ny ophængningsmetode har, ifølge Lange, indflydelse på udbyttet af, og museumsbygningen signalerer formålet med, kunstoplevelsen, men også ordningen af selve samlingerne har en vigtig position. Selve systematiseringen af museumssamlinger har typisk fire højdepunkter: 1) fra de første spor af en større civilisation, den ægyptiske kunst, 2) fra det borgerlige demokratis legitimering, den græske kunst, 3) fra den vestlige kulturs vugge og symbolet på menneskets (mandens) erobring af verden, renæssancekunsten og endelig 4) statens/nationens egen kunst.³⁴ De tre første udtrykker historiske højdepunkter med det fjerde punkt som en postuleret værdig aftager.

Periodernes vigtighed aflæses i selve museumsarkitekturens ikonografi, hvor bestemte perioderum er centralt placeret eller på anden vis fremhævet, eksempelvis som på Metropolitan Museum of Art inden om- og tilbygningen med den antikke kunst til højre for indgangen, den ægyptisk til venstre og renæssancekunsten lige op ad trappen,³⁵ eller under Louvres forvandling til Musée Napoléon i 1800-tallets begyndelse, hvor fire medaljoner i vestibulen skulle symbolisere de fire højdepunkter: 1) en kvinde, som symboliserer Ægypten med et eksempel på en ægyptisk skulptur, 2) en anden kvinde antikken med Apollon Belvedere som eksempel, 3) en tredje Renæssancen med Michelangelos Moses-skulptur som eksempel og endelig 4) en fjerde Frankrig selv med Pugets Milon fra Kroton som eksempel.³⁶

Denne civilisatoriske arv forpligter, og selv om man ikke ejede de pågældende værker, var det et typisk fænomen fra slutningen af 1800-tallet at opbygge samlinger med afstøbninger efter originale kunstværker, som kunne komplettere verdenskunstens iscenesættelse. Julius Lange blev den første leder af Den Kgl. Afstøbningssamling på Statens Museum for Kunst, og han betoner da også den ægyptiske, græske og italienske kunst med nogenlunde samme vægt:

Hvad man finder i disse Samlinger af gammel-ægyptisk Kunst [Ny Carlsberg Glyptotek/Den kgl. Antiksamling], er altsammen originalt, og det er prægtigt at have saadanne originale Eksemplarer; men det maa jo dog erkendes, at hvor vigtigt det end er - navnlig for den arkæologiske Videnskab - at kunne studere Kunsten i dens eget Stof og i dens originale Frembringelser, kan man dog gennem Afstøbninger tilvejebringe et mere udmærket Udvalg af hvad den gamle Kunst har efterladt; det gælder om den ægyptiske saa vel som den græske og italienske og enhver anden. I Musæet kunde vi - for at fremhæve et enkelt, bestemt Eksempel - indbyde til at se den berømte lille gaaende Træfigur, den saa kaldte Scheik el Beled fra Ægypten...Altsaa vi kunne faa det ypperste af, hvad Verden endnu har ænset saa meget, at den har ladet tage Form derover, saa at man kan faa Afstøbninger til Købs deraf.

Naar man nu kommer videre, ind i den græske Afdeling, saa burde der vistnok i dette Musæum lægges mere Vægt paa den historiske Udvikling af den græske Kunst, end der er lagt i Kunstakademiets Afstøbningssamling i Udstil-

(32) Dommerkomiteens betænkning, 9.

(33) Ibid., 4.

(34) Duncan, op.cit., 93ff.

(35) Ibid., 99.

(36) Ibid., 95f.

lingsbygningen....Det er et rent kunstnerisk Princip, som derfor ogsaa egner sig for en Kunstscole; men her, hvor man har med et Musæum at gøre, der skulde være et alment Dannelsesmiddel ikke alene for Kunsten, men ogsaa for Videnskaben og - hvad der maa lægges aller mest Vægt paa - for hele Folket, der har ogsaa den gradvise udvikling fra de lavere Trin til de højere overordentlig Interesse.³⁷

Herefter følger en større gennemgang af perioder i græsk kunst, som følges af meget mindre gennemgange af oldkristen og tidlig middelalderskulptur:

Fortsætte vi vor Gang gennem den samme Række Værelser, skulde vi naa den kristelige Oldtid. Vi have hidtil i vore Samlinger ikke saa meget som en Figur af den berømteste Type, der kaldes den »gode Hyrde«, den ældste Kristusfremstilling, som overhovedet findes i Kunsten.

Fra den oldkristelige Kunst kommer vi til den tidlige Middelalder...³⁸

Kort efter følger:

Derefter fører vor Vej os ind i et af Musæets Hovedrum, en stor Sal...som efter min Plan skulde være bestemt til Afstøbninger over den store italienske Renaissances Værker.³⁹

Hvorefter der følger halvanden siders gennemgang af især Michelangelo. Endelig beskrives

enkelte af de mest repræsentative Eksemplarer fra den saakaldte Baroktid og Rococotid...og endelig fra den første Gry af den nyere Klassicisme omkring Aar 1800...Men længere end til Canova er der næppe Grund til at fortsætte den italienske Kunst i dette Musæum, eftersom den ypperste Skulptur fra vort Aarhundrede vil faa sit naturlige Hjem i Ny Carlsberg Glyptothek.⁴⁰

Netop fordi de individuelle kunstnere udtrykker denne åndelige storhed - ved at transformere den i værkerne - kom der også en enorm efterspørgsel på store personligheder; hvor det tidligere var herskeren, som blev iscenesat, blev det nu - som nævnt med medaljonerne - kunstnerne.

Selv om Lange skriver, at skoler og perioder skal vægtes frem for nationer,⁴¹ finder vi netop den nationale iscenesættelse i sammenstillingen af to genier, den italienske Canova og den danske Thorvaldsen. Thorvaldsens betydning er indiskutabel, men hvor stor er den?:

Dette [at kunne gå til højre eller venstre] har jeg i min Plan benyttet saaledes, at man til den ene Side kunde gaa ind i Kunstens store Verdensudvikling og ved at følge den gennem de ypperste og mest repræsentative Eksemplarer af de Værker, som den har afsat, faa et fyldigt Indtryk af den; og til den anden Side gaa ind i Kunstens mere nationale eller i hvert Fald i videre Forstand nordiske Udvikling, lige fra den nordiske Oldtid at regne - og at man saa kom til et Punkt, hvor disse to Strømninger mødtes, som det jo i Virkeligheden er gaaet til i den kunsthistoriske Udvikling. Saaledes vilde man ved at gennemgaa Musæet kunde faa et fyldigere og et klarere og tydeligere Indtryk af, hvorledes den nordiske Skulpturs Udvikling er bleven optagen i Verdensudviklingens Strøm, og for den endelige Karakter, den deraf har faaet.⁴²

(37) Lange, op.cit., 22f.

(38) Ibid., 25f.

(39) Ibid., 26.

(40) Ibid., 27f.

(41) Ibid., 64. Se også Kolind Poulsen, op.cit., 144 (note 52).

(42) Lange, op.cit., 21.

Mødet mellem de to strømninger demonstreres ved at lade den italienske Canova sammenlignes med den danske Thorvaldsen:

Ligesom den italienske Traad af Udviklingen skulde slutte med Canova, saaledes den nordiske med Thorvaldsen og hans største Samtidige i Europas andre Lande. Thorvaldsen studere vi ellers naturligvis i hans Museum: her skulde kun enkelte Ting af ham udstilles i samme Værelser, i hvilke vi se de ovennævnte Ting af Canova. De to Mestere burde repræsenteres ved Værker, hvis Ide og Æmne svarede til Hinanden [...] Jeg vovede at sige, at man ved en saadan Sammenstilling mellem Thorvaldsen og hans ypperste Samtidige vilde faa et historisk Blik paa hans Kunst og en Opfattelse af dens Væsen fra mange forskellige Synspunkter, som der slet ikke er Lejlighed til at faa i hans eget Museum. I Følge sin Oprindelse samler dette sig alene om ham og hans Navn; men til den historiske Forstaaelse af det største Indskud, som Danmark overhovedet har gjort i Verdens Kulturudvikling, er dette langtfra Nok.⁴³

Canova og Thorvaldsen var to nyklassicistiske billedhuggere, som i 1800-tallets første del konkurrerede om de store bestillinger i, fra et dansk synspunkt, den vestlige kunsts daværende arnested, Rom. Ifølge museumssamlingens iscenesættelse er Thorvaldsen kulminationen på den nordiske udvikling og Canova er kulminationen på den italienske udvikling. Når man sammenligner deres værker, ligner de tilnærmelsesvis hinanden, og det er derfor ikke svært at konkludere, at det nordiske, *in casu* danske, ifølge Lange, har fostret det samme som symbolet på den klassiske arv, det italienske, og på historiens lange målestok således kan måle sig med samme arv.

Ikke mindst dette iscenesættende aspekt er i mine øjne et vigtigt supplement til Hanne Kolind Poulsens artikel »Videnskabens bastion - Om Julius Lange og opførelsen af Statens Museum for Kunst« i *Kunstmuseets Årsskrift 1992 MCMXCII*, dels fordi det kontekstualiserer Lange i forhold til socialiteten, f.eks. spørgsmålet om national identitet, som man også møder i Emil Hannovers og Karl Madsens nationale iscenesættelse af »guldalderen«, dels fordi det - på et meta-plan - udsiger noget om, hvordan Lange som kunsthistoriker er bundet af normer og regler for at skrive kunsthistorie, der åbner op for bestemte ideologiske muligheder. Hans opstilling af samlingen ligger på denne måde i forlængelse af en tilsyneladende værdifri videnskabelig metode, positivismen, der dog fremmer en tidstypisk, meget værdiløst, dyrkelse af den nationale bevidsthed, som ikke er en speciel dansk afart, men et karakteristisk fænomen for tidens europæiske nationalstater.

VI

Museumsbygningen og dens indhold er bærer af bestemte betydninger. Jeg har i det forrige betonet, hvordan Lange, i sit forsøg på at forskyde kunstværkernes betydning i fyrstesamlingen til en ny i statens kunstmuseum, lagde vægt på ophængningens indflydelse på den åndelige, dvs. belærende kunstoplevelse. Jeg har demonstreret, hvordan sydfacaden med sine medaljoner spiller en rolle for iscenesættelsen af danskheden og de borgerlige dyder, der transformeres gennem kunstnerne. Endelig har jeg også fremhævet, hvordan Langes ophængning, hvor museumsbesøgende kunne vælge to veje, men i begge tilfælde ville opleve, hvordan den nordiske tradition kulminerede sammen med den stolte italienske tradition, iscenesatte danskheden i forhold til »Kunstens Verdensudvikling«. I alle tilfælde havde Langes systematisering af samlingen ideologiske undertoner, som, har jeg hævdet, fortsat reproduceres i dag.

Hvis vi vender blikket mod det moderne museum - som jeg flygtigt har strejft i et par citater - er det internationalt set især fra 1950'erne, at der sker

(43) Ibid., 32f.

et skift i tilbygningers og ombygningers udformning, et skift, som vinderprojektet til Statens Museum for Kunsts tilbygning lægger sig i forlængelse af (Fig. 3). Træder man ifølge dette ind i fremtidens Statens Museum for Kunst, vil man opleve, at den kulturelle arv er skubbet i baggrunden, dvs. op på 1. sal, til fordel for mere temporære oplevelser. Samlingerne er stadigvæk ophængt kronologisk, men den civilisatoriske arv syner ikke frem, straks man træder ind i museet. Det gør derimod adgangen til biografen, multifunktionsrummet, café/restaurant, boghandel, særudstillinger og god udsigt (i lyset af man også planlægger et børne-»museum«, kan man vist godt tillade sig at betegne denne forandring Louisiana-syndromet).

Den moderne museumsgæst skal i modsætning til museumsgæsten anno 1896 ikke påmindes eller belæres, men snarere 1) besnæres og 2) behages.

1) Besnæres af det mystiske, eksempelvis *historieløse* »primitivistiske« samlinger, der paralleliseres med moderne kunst, kubisme, surrealisme, nyekspressionisme, under dække af en tidløs kunstnerisk sammenhæng - som man møder det i Museum of Modern Art's iscenesættelse af det moderne maleris historie, samt i en dansk sammenhæng især på Holstebro Kunstmuseum og i udstillingssammenhæng på Louisiana, når man her afholder store etnografiske udstillinger. Denne sammenhæng er i virkeligheden først og fremmest eurocentrisk og kolonialistisk, fordi det er den vesteuropæiske kunsthistorie, som »oversætter« de »primitiver« kulturgenstande efter en moderne kunstinstitutions formalistiske kunstskaala.⁴⁴ Samt 2) behages og underholdes af skiftende oplevelser, som bedre passer ind i det senkapitalistiske samfund, der ikke har behov for at konstituere sig, men snarere har behov for fortsat at legitimere sig.⁴⁵ Dette sker for bygningens vedkommende på en enkel måde, fordi museet er bærer af en »oprindelig« betydning, som eksempelvis viser sig i energimetamorikken og programmet for den ny tilbygning til Statens Museum for Kunst, hvor trappen og sydfacaden skal bevares, mens indgangen til museet gerne må være mere imødekommende, dvs. mere *demokratisk*. Herved skjuler museet imidlertid sin egen betydningsreproduktion. Trappen og facaden skal stadigvæk symbolisere dannelse og kulturarv, men de er kun simulakrer, hvilket i vinderprojektet afslører sig, når man er kommet tilstrækkeligt langt ind i museet, i det såkaldte panoptikonrum, hvor den gamle bygnings bagsides facade indgår som en del af det indre museumsrum; museet er blevet musealiseret.

Man kan spørge sig selv, hvordan man på den ene side kan beholde den pompøse, men betydningsbærende forsidefacade og på den anden side gøre adgangen lettere og mere imødekommende for den moderne besøger? Hvis det skal siges polemisk, foregår det efter devisen: Grønt er sundt for øjnene. Man bryder sidevæggene omkring den nuværende indgang ned og sætter glaspartier ind, slår hul i den nuværende vestibules bagvæg, lader vestibulen oplyses bagfra gennem panoptikonrummet og anlægger en glASFACADEVÆG ud mod Østre Anlæg; museet bliver en simuleret ny adgang til parken uden en egentlig bagvæg, men med den moderne samling svævende i panoptikonrummet. Når publikum først er indenfor, er det som et ferie-

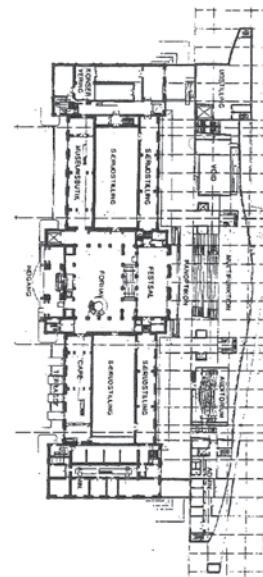


Fig. 3. C.F. Møllers Tegnestue: Forslag til ombygning af Statens Museum for Kunst, stuen (grundplan), 11.01.95

(44) Duncan, op.cit., 99ff. Museum of Modern Arts betydning for opfattelsen af en sammenhæng mellem fremmede kulturers etnografiske, oftest rituelle genstande og det vestlige samfunds kunst skal ikke undervurderes, og kan i hvert fald føres tilbage til udstillingen *Cubism and Abstract Art* i 1936, hvor det til udstillingen hørende katalog på omslaget havde Alfred H. Barr Jr.' skema over *The Development of Abstract Art*. Se bl.a. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988, Wallach, »The Museum of Modern Art: The Past's Future«, samt Duncan og Wallach, »The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual«.

(45) De her skitserede symptomer på underholdningskulturen afspejler sig også i Nationalmuseets ombygning. Selv om den ikke skal diskuteres her, vil jeg dog pege på, at den gamle indgangshal havde tydelige markeringer af periodeinddelingerne, mens den nye indgangshal mere diskret skjuler de historiske samlinger, hvorimod der er let adgang til bog- og gavehandel samt cafe/restaurant. Det forringer dog ikke symbolværdien, som det følgende vil vise. Nationalmuseets nationale symbolværdi kom bl.a. til udtryk, da den danske regering afholdt sit afsluttende pressemøde her forud for afstemningen om Edinburgh-aftalen den 18. maj 1993.

land, hvor man selv kan bestemme forløb og oplevelser. Er man lokket indenfor til genopladning, kan man spise, købe, læse og opleve. Hvor Langes forestillede sig to mulige retninger og Dahlerups grundplan betonedede vigtigheden af én retning af gående, gælder nu, at

[b]esøgende...på forhånd [har] mulighed for at tilrettelægge deres eget udstillingsbesøg, hvilket dommerkomiteen finder overordentligt værdifuldt⁴⁶

hvilket også passer med mønstret på mange andre museer, hvor man eksempelvis let kan bevæge sig fra et rum i den permanente samling med én periode til et rum med en kronologisk set helt anden periode, eller moderne ophængninger, hvor anakrone værker hænger side om side.⁴⁷ På vinderforslagets skitser skal de gamle lokaler på førstesalen stadigvæk bibeholdes, mens tilbygningsens *flow* tillader et frit valg, også med gangbroer over til den gamle bygning og således fra den gamle over til den ny bygning.

Ved at tilbyde bestemte betydningssskabende identifikationsmuligheder for folket deltager den vestlige verdens museum stadigvæk i *reproduktionen af produktionsforholdene* - Museet skal nemlig stadig fungere *som om*, selv om det i virkeligheden har ændret betydning siden det 19. århundredes anden halvdel. I dag skal subjekternes imaginære forestilling om den reelle verden opretholdes, men man skal i forhold til den gamle museumsbetydning gøre det på skrømt, fordi folk i virkeligheden ikke har brug for et kultur- og identitetsskabende museum, der belærer, men et museum, der underholder. I et samfund med en stadig større fritidssektor er det f.eks. vigtigt, at folk ikke keder sig, da de ellers kan komme til at udtrykke deres utilfredshed. Museer er - som det også kommer til udtryk i dommerkomiteens betænkning, programbetingelserne og vinderforslaget - derfor stadigvæk identitetsskabende og -postulerende maskiner, fordi de fortsat udtrykker holdning, selv om indholdet er underholdning: Hvis man kontrollerer museet, kontrollerer man fortsat en del af samfundets selvfremsstilling, fordi »sanderne«, der (selv-)fremstilles, kun gælder så længe de rammer de rigtige, dvs. når så mange som mulig identificerer sig med dem. Antallet af besøgende begrundes i dag mere eller mindre museets eksistensberettigelse, hvorfor det er vigtigt, at så mange som muligt kan føle sig i samklang med museets fremstilling af bestemte værdier, mens andre forsøger at spejle sig i disse værdier, som de *kan* tilpasse sig, hvis de tror, at museet og dets indhold er betydningsfuldt, f.eks. på grund af Leo Swanes museale eksklusivitet.

For Statens Museum for Kunsts vedkommende gælder i denne forbindelse dels at en udstillings succes afhænger af dens besøgstal og omtale - museerne er ivrige efter at informere offentligheden om eventuelle publikums-træffere, fordi det giver basis for mere omtale - dels at museet ifølge fristyrelseskontrakten, det indgik for perioden 1993-1996, forpligtede sig til at forøge sit besøgstal med 100 % i forhold til 1992. Når staten lader museet blive afhængig af publikumsbesøget, sikrer den sig derved museets funktionsdygtighed inden for det ideologiske statsapparat. Ligesom Danmarks Radio er blevet funktionsdygtigt, fordi det har valgt at konkurrere med TV2 på seertal.

I praksis kan man derfor ikke længere henholde sig til sine kulturelle alsidighedsforpligtigelser. De hører en anden tid til, hvor staten var i en konstitutiv fase. Dengang var det vigtigt at fremstille det borgerlige samfunds værdier korrekt, og derfor diskuterede man altid ophængnings- og udsendelsespolitik samt ny- og tilbygning med alvor; i dag stiller kun få spørgs-

(46) Dommerkomiteens betænkning, 11.

(47) Man kan, som tidligere antydte, diskutere om der overhovedet findes permanente ophængninger. For Lange var det indlysende, at samlingen skulle hænge på én måde, hvorimod man i dag med større og større synlighed hænger samlinger om. Det mest synlige eksempel er formodentlig Tate Gallery, hvor princippet er en ny ophængning hvert år. Se Paul Gardner, »Invitation to a Hanging« i *ARTnews* (feb. 1993). Dette gør dog ikke museumsbesøget mere dialogpræget. Som det noteres i samme artikel: »The public doesn't have much say in these affairs. It doesn't get to see "the hanging" until it's all over.« Explains Krane [Susan Krane, museumsinspektør i samlingen af moderne og nutidig kunst i The High Museum, Atlanta], »We can't have people wandering in and out during a hanging. Besides, our insurance wouldn't allow it.«

målstegn ved museumsinstitutionen. Nu skal staten bevare sin magt, dvs. ikke erobre eller omvende, men - med et i denne artikel uheldigt udtryk - holde de utilfredse fra døren, hvilket kræver en reproduktion af det gældende værdisystem, dvs. det er reproduktionens rammer, som er vigtige; i en sådan praksis kan museet fortsat forme bestemte ideologiske subjekter, hvis subjekterne spejler sig i museet. I samme åndedrag er det fra et ideologikritisk synspunkt derfor fortsat vigtigt at være opmærksom på maskeringen og demaskeringen, dvs. iscenesættelsen af de postulerede værdier. En konstatering som

Men i rollen som brændpunkt for ideer og sammenhænge, for oplevelse, for glæde, for skærpelse af intellekt og følsomhed har det moderne museum endvidere en betydning, der i videste forstand kan yde væsentlige bidrag til samfundets selvforståelse⁴⁸

forfører folk til at tro, at det handler om en dialog med publikum (brændpunkt som centrum), hvor der i virkeligheden er tale om en monolog (brændpunkt som guddommeligt lys). Den, der kontrollerer museet, kontrollerer også en ideologisk del af samfundets selvforståelse - hvis der vel at mærke kommer folk på museet. Den religiøse oplevelsesparallelisering, som kunstinstitutionen ynder at foretage, overskygger det faktum, at museet i livspraksis er en statskontrolleret praksis, hvori Langes historisk-videnskabelige museum er afløst af et populistisk museum eller snarere et megal kulturhus med hvad det indebærer af begrænsninger for at bedrive traditionel museal eller elitær videnskab samt varetagelse af lidet publikumstiltrækkende fænomener fra kunsthistorien.⁴⁹

Lad mig afslutte med fortsættelsen til det citat fra museets tidligere direktør, Villads Villadsen, der som et motto indledte denne artikel:

Det smukke resultat, der nu foreligger, har været værd at vente på. Men den helt store dag bliver naturligvis den lune forsommerdag i 1996, når de[] nye byggeri efter planen skal indvies. Derefter bliver det så rigtigt sjovt.⁵⁰

Alt efter temperament kan man vælge at fortolke dette ønske om lidenskab som a) museumsinstitutionens totale overgivelse til underholdningsindustrien, bl.a. med mere eller mindre spektakulære begivenheder, som følger efter hinanden i en uendelig lang strøm, b) en fortsat ideologisk - og derfor naiv - tro på kunstens positive udtryks- og erkendelsepotentiale, eller c) en tro på museets fremtidige forvandling af en idealiseret »aktiv« betragterrolle til en reel aktiv betragterrolle. I sidstnævnte tilfælde vil det betyde, at museet ikke længere skal reproducere mulige ideologiske betydningsskabende identifikationer på monologisk vis, men er at sammenligne med et - i sin oprindelige etymologiske betydning - dialogisk megal kulturhus, hvor brugerne på en eller anden måde har reel medindflydelse, f.eks. på ophængningen og udstillingerne; herved mister museumsinspektørerne imidlertid en væsentlig del af deres autoritet, og det traditionelle museumsbegreb skal omdefineres.

Måske skulle man aflyse om- og nybyggeriet i den erkendelse, at dels bliver ombygningen ikke færdig til 1996, dels er museet et museum med hensyn til både kunstsamling og bygning. Måske skulle man i det store og hele rekonstruere bygningen i sin oprindelige form og acceptere, at Statens Museum for Kunsts samling er en næsten afsluttet historie, som tidens støv skal

(48) *Arkitektkonkurrence*, 5.

(49) Her kan man først og fremmest nævne bevægelser og fænomener, der stiller spørgsmålstegn ved det traditionelle kunstmuseums rammer, f.eks. som kritik af den eksisterende kunstopfattelse. For nylig har man i Danmark haft en diskussion om René Blocks internationale samling af fortrinsvis Fluxus-relateret kunst, der blev vist på Statens Museum for Kunst i 1992 på »Hovedet gennem Muren«-udstillingen. Efter museets nye ledelse tiltrådte foråret 1994 forlyder det nu, at man ikke længere er interesseret i at have samlingen deponeret. Se eksempelvis Morten Lerhard, »Åbent brev til kulturministeren« i *Information* 23.9.94 for kritisk redegørelse af beslægtet problemstilling. Se Kern, Kofod, Lerhard og Nielsen, »Kunst for nutiden« i *Politiken* 6.2.95, for problematisering af Statens Museum for Kunst som museum for nutidskunst.

(50) Villads Villadsen, »Statens Museum for Kunst« i *KULTUR PLAN* (april 1993), s. 8.

overdække som museum, enten ved et totalt ophør af indkøb eller ved indkøb af før-modernistisk kunst. Den af Swane så forkætrede Afstøbnings-samling er afsat, selv om den i dag er betydelig mere attraktiv end dengang, og selv om den burde genplaceres i det historiske museum, og museer for modernistisk kunst, »post-moderne« kultur samt nutidskunst bygges eller burde bygges andre steder, eksempelvis som henholdsvis kunsthaller og arkiver. Tilbage vil være Statens Museum for Kunst som en forskningsinstitution med eventuel mulighed for at kontekstualisere sin samling i forskellige sammenhænge. Et museum, der - for at parafrasere måden den nuværende kulturminister i sine receptionstaler ynder at foretage mere eller mindre indlysende analogier til (andre) kunst- og kulturprodukter - ikke risikerer at spille Marlon Brandos ynkværdige rolle i slutningen af Bertoluccis *Sidste Tango i Paris*, hvor den unge elskerinde forlader ham.

I en række humoristiske forslag til en indskrift på museets facade foreslog Julius Lange i sin private korrespondance, at der skulle indhugges »Ej blot til Lyst.«⁵¹

(51) P. Købke (red.), *Breve til Julius Lange* (1902), s. 340. Man kan bl.a. også læse »Yd Fortidskunsten Hæder, Gør Nutidskunsten bæder- (strider mod Kultusministeriets Retskrivning).« eller »Her mangler de skønne Kunster Plads; Dog vil man finde et lille Das (ubestridelige Sandheder, men pøbelagtigt).«

