VIBEKE PETERSEN

STATENS MUSEUM FOR KUNST

ET MUSEUM FOR KUNSTHISTORIEN OG SAMTIDSKUNSTEN

Statens Museum for Kunst er i dag ét af de få kunstmuseer i Europa, hvor man har valgt ikke at adskille samlingerne af ældre europæisk kunst, moderne kunst og samtidskunst. I modsætning til for eksempel Tate Gallery i London, som på tærskelen til det 21. århundrede har fået adskilt sine samlinger i to selvstændige museumsbygninger: Tate Britain og Tate Modern, placeret på hver sin side af Themsen. Der er dog det bemærkelsesværdige ved „Tate-modellen“, at man har ønsket at fastholde den moderne kunst og samtidskunsten begge steder. Så adskillelsen af samlingerne går langt mere på en markering af national identitet: den nationale identitet på Tate Britain og en ikke-national identitet på Tate Modern.

For Statens Museum for Kunsts vedkommende er den nye tilbygning kun at betragte som en udvidelse af det samlede udstillingsareal. Samlingerne holdes således stadig under samme „tag“, selvom den moderne kunst og samtidskunsten er placeret i den nye tilbygning og den ældre kunst i den gamle bygning. Sameksistensen mellem de kunsthistoriske samlinger, den moderne kunst og samtidskunsten er forholdsvis ny. Vi glemmer, at denne specielle konstruktion kun har eksisteret siden 1700-tallet, da det „moderne“ offentlige museum blev etableret. I det 20. århundrede har vi helt vænnet os til at tænke denne form for sameksistens som helt naturlig.

Derfor er det relevant at se lidt nærmere på de historiske forudsætninger for denne sammentænkning inden for billedkunsten. To væsentlige aktører for denne sammentænkning har været den franske oplysningsfilosof og kunstkritiker Diderot (1713-84) og i dansk regi kunsthistorikeren Julius Lange (1838-96). Diderot var en af de toneangivende i fransk kunstliv og talte for at samtidskunsten skulle have sin plads på det „moderne“ offentlige museum. Han har om nogen æren for at introducere samtidskunsten som en væsentlig kategori i sig selv, der havde krav på at blive taget lige så alvorligt, som de tidligere århundreders kunst. Lange var én af de toneangivende i dansk kunstliv. Hans betragtninger over, hvilke udvælgelseskriterier der skulle ligge tilgrund for den optimale præsentation af kunstsamlingerne på Statens Museum for Kunst, når museet stod færdigt opført i 1896, afstedkom ophevede diskussioner.

Både Diderot og Lange har, i henholdsvis international og dansk sammenhæng, haft afgørende betydning for de fortsatte diskussioner om samtidskunstens betydning set i en museal kunsthistorisk kontekst og for, hvorledes kunstsamlingerne skal præsenteres og ikke mindst, hvad de skal repræsentere.

Statens Museum for Kunst

Udgangspunktet for Statens Museum for Kunsts samlinger er de kongelige samlinger, der i 1824 blev overdraget til staten. De kongelige samlinger, der rummede genstande fra det naturvidenskabelige og det kulturhistoriske område, blev i løbet af 1800-tallet skilt ad. Dette betød at kunstsamlingerne blev fundamentet for Statens Museum for Kunst, som i 1896 åbnede for offentligheden.

Statens Museum for Kunst rummer samlinger fra 1300-tallet og frem til i dag, og der-udover rummer museet en af de fineste samlinger af gipsafstøbninger. Museets samlinger repræsenterer således mange forskellige værkkategorier: Gipsafstøbninger af skulpturer fra antikken, renæssancen og barokken; kobberstik og tegninger foruden alle de andre typer af grafiske teknikker; maleri; skulptur; fotografi; videoinstallationer.

Siden 1896 har Statens Museum for Kunst erhvervet samtidskunst. I slutningen af 1800-tallet var dette almindeligt vedtaget som en væsentlig del af museets virksomhed. Erhvervelsen af samtidskunst begyndte så tidligt som i 1812, da kongehuset erhvervede unge danske kunstneres værker på den årlige udstilling i København. I første omgang havde disse erhvervelser mest karakter af præmiering, men efter at det Kgl. Billedgallerie, der var forløberen for Statens Museum for Kunst, åbnede for offentligheden i 1827, indgik disse i samlingen og blev en del af galleriets virksomhed (Villadsen 1998:35,49).

De kunsthistoriske samlinger og det „moderne“ offentlige museum – fra ét blik til mange forskellige blikke

Forudsætningerne for oplysningstidens museumsmodel var kunst- og raritetskamrene i 1500- og 1600-tallet. Samlingerne var stærkt forbundet til den person eller den øvrighed, som havde foretaget indsamlingerne af genstandene. Det kunne være kongen, kirken, fyrsten, finansmanden eller videnskabsmanden.

Ser vi derimod lidt nærmere på oplysningstidens museumsmodel var det oplysnings-tidens ideologi, at samlingerne skulle være repræsentative for det eksemplariske, det enestående. Det var ideen om, at folket skulle have del i nationens rigdomme for derigennem at blive oplyst om den historiske, politiske, økonomiske, sociale og kulturelle udvikling.

Det var derfor vigtigt at få opført bygninger, der passede til samlingerne. Det vil sige, at man overtog den arkitektur, som kongemagten og adelen havde benyttet. Hvis man da ikke i første omgang som i Frankrig „overtog“ kongeslottet Louvre, og på den måde bibeholdt samlingernes tætte tilhørsforhold til den personlige magtudøver. Man erstattede kongen med staten, og inviterede således folket ind i kongepaladset for at bese herlig-hederne. Der var tale om en stor grad af overensstemmelse mellem samlingerne og rammen, fordi det var magtudøverens „personlige“ blik, der lå til grund for samlingerne. Uanset om denne magtudøver personligt havde udvalgt genstandene eller ej, var indsamlingen et udtryk for en selvforståelse, der blev identificeret med denne form for øvrighed. Samlingerne blev derfor opfattet som en homogen størrelse til trods for de enkelte genstandes forskellige kulturelle afsæt.

For det „moderne“ offentlige museum blev dette anderledes, da folkets ret til at udøve skøn og vurdering blev en integreret del af det „moderne“ offentlige museums indsamlingspolitik. Da de store offentlige samlinger i 1800-tallet blev adskilt, og der

blev etableret offentlige institutioner for de forskellige genstandes kategorier (naturvidenskab, kulturhistorie og kunst) blev offentlighedens interesse for at give sin mening tilkende skærpet, i særdeleshed i forhold til kunsten. Det opfattedes ganske enkelt som en ret, det var nødvendigt at udøve. Samtidig med dette blev eksperten introduceret. Denne blev håndhæver af en specifik akademisk fagdisciplin. Det vil sige, at eksperten inden for det enkelte vidensfag, som repræsenterede de forskellige typer af samlingskategorier, ikke blot havde retten, men pligten til at udøve skøn og vurdering. En ret, der var givet via ekspertens professionelle fagudøvelse, og som garanterede den museale varetagelse af offentlighedens kulturarv. Men så enkelt er det ikke i dag og slet ikke, hvad angår samtidskunsten. Det er her, der bliver stillet spørgsmål ved ekspertens vurdering. I dag er det ikke kunsthistorikerne alene, der tegner samlingerne. Andre ekspertgrupper bliver inviteret indenfor, blandt andre kunstnerne.

Kunstmuseet og kunstneren

Det ligger selvfølgelig i faget kunsthistorie, at det historiske perspektiv er et meget væsentligt anliggende, men kunsten er også som fagdisciplin blevet et autonomt anliggende. I den forbindelse træder kunstneren ind på scenen. Kunstneren repræsenterer i dag en fagdisciplin via kunstakademiets akademiske position, samtidig med at han/hun også er producenten af både værker og kunstneriske aktiviteter, der fremstår som arbejdsprocesser eller undersøgelser, der i sin karakter lægger sig tæt op ad andre fagområder, således at adskillelsen mellem videnskabsmanden og kunstneren forsvinder. Kunstneren er blevet en væsentlig dialogpartner for museumsinstitutionen i dag. Han/hun har en afgørende ret til at fastholde et personligt blik, der til enhver tid kan skære igennem over for andre faggrupper og offentligheden. Den kunstneriske aktivitet kan ligeledes bestå i at iscenesætte hele samlingsområders ophængninger på museet. I erkendelse af at kunstneren netop er i besiddelse af det autoritative blik, som kunsthistorikerne i mange tilfælde må gå i dialog med eller overgive sig til, har kunstneren således erobret et ganske betydeligt arbejdsområde. I slutningen af det 20. århundrede er det også kunstmuseets arbejdsfelt.

Chris Dercon, direktør for Museum Boijmans van Beuningen i Rotterdam, som i samlingsindhold ligger på linie med Statens Museum for Kunst, kommer i sin artikel „You can be a Museum or you can be Modern, but you can't be Both“ (1999) ind på forholdet mellem samtidskunsten og den ældre kunst. Han påpeger det problematiske forhold, der gør sig gældende med hensyn til det etablerede kunstmuseum og samtidskunstens aktiviteter. Han mener, at det er to umage områder; at kunstneres aktiviteter, som i dag er afledt af en ganske anden kunstpraksis end tidligere, sætter spørgsmålstegn ved, hvorledes vi i vor egen samtid definerer et kunstnerisk udtryk. Det gør han ud fra, at definitionen på et traditionelt værkbegreb ikke er nok i dag. For hvad gør vi med de kunstneriske aktiviteter, som ikke drejer sig om at forholde sig til det gammelkendte kunstobjekt? Er samtidens kunstmuseer overhovedet gearret til at rumme sådanne aktiviteter, der langt mere er knyttet til socio-antropologiske undersøgelser? Kunstnerne holder sig ikke tilbage for at udvide deres erfaringsrum. De er blevet et nomadefolk, der via cyberspace, uvirkeligt og virkeligt bevæger sig ud i rummet. Dercon mener, at kunstmuseerne og kunstnerne har en ansvarlighed over for offentligheden, som de må dele. Alle involverede parter er nødt til at gøre sig overvejelser over, hvilke værdivurderinger

vi påfører kunsten, hvorledes vi skaber nye æstetiske kriterier og dermed er med til at ændre vore kunstinstitutioner.

Skellet mellem den kunst, som er produceret i går, og den kunst, som bliver produceret i dag, bliver tydeligt, når det museale arbejde skal varetages. På den ene side forvalter museet kulturarven. Det har indbygget i sin konstruktion en langsommere bevægelighed, der netop skal tilgodese det arbejde, der udføres i beskrivelsen, fortolkningen og formidlingen af genstandene. Den proces, der sættes i gang, når kunstværkerne er kommet ind i museet, stopper ikke, men det kræver en anden form for tid og bevægelighed, da genstandenes tarv skal varetages hele vejen rundt i forhold til museumslovens fem overordnede områder: indsamling, dokumentation, bevaring, forskning og formidling. På den anden side er denne form for langsom bevægelighed i konflikt med de behov og krav, samtidskunsten har indbygget i sig om dynamiske forløb og en vedvarende høj „puls“, en fastholdelse af en hurtig bevægelse. Paradokset er, at samtidskunsten er afhængig af museet som konstruktion, da museet jo har overtaget en vigtig funktion som aktiv medspiller på den aktuelle kunstscene.

Den uro, som samtidskunsten skaber i kraft af sin uformelle karakter, sine undersøgelser og overskridelser af definerede grænser mellem kategorier og områder, mellem virkelighed og fiktion, har museet således også brug for. Så man kan roligt konstatere, at så længe samfundet investerer i kunsten som en nødvendig bestanddel af samfundets oplysning og udvikling, vil dette modsætningsforhold mellem det historiske og det aktuelle være til stede og sættes på spidsen inden for museet. Det er derfor relevant at se lidt nærmere på, hvornår denne „konflikt“ mellem de „gamle“ kunstværker og den nye kunst opstår, og hvornår samtidskunsten får sit indtog på det „moderne“ offentlige museum.

Samtidskunsten og det kunsthistoriske museum

Det Kgl. franske Kunstakademi havde allerede fra 1667 forsøgt at skabe en platform for samtidens kunst ved at arrangere en række udstillinger. I første omgang var det mere tænkt som et internt anliggende mellem det franske kunstakademi og kunstneren, da det var nødvendigt som nyuddannet kunstner at debutere på disse udstillinger for derigennem at kunne blive medlem af det franske kunstakademi. Først fra midten af 1700-tallet lykkedes det for det franske kunstakademi at få præsenteret de nye retninger i samtidens franske kunst i en mere offentlig ramme. Det blev begyndelsen på det offentlige udstillingsliv, som i Paris fik til huse i Louvre i de såkaldte Saloner. Det blev også startskuddet til det komplekse forhold mellem samtidskunsten og museet.

Det var gennem dette offentlige udstillingsliv, at kunstkritikken så dagens lys. Diderot blev én af dens væsentligste udøvere. Kunstkritikken fremkom, som et resultat af ønsket om at skabe kvalificerede oplysninger, der kunne komme ud til befolkningen og dermed opøve dens evne til kritisk stillingtagen af den kunstneriske udvikling.

Diderot var helt på det rene med, at formidlingen af samtidskunsten var vigtig og netop ikke blev holdt inden for kunstakademiernes snævre rammer. Publikum skulle have muligheden for ved selvsyn at udøve kritik, at give deres mening tilkende. Man kan roligt at sige, at kunsten og kunstneren blev udsat for offentlighedens smagsdom. Et vilkår, som kunstneren fra da af har måttet leve med. Kunstnerne opnår således et privilegium. De får samfundets bevågenhed, men skal også helst kunne honorere offentlighedens

krav i smag og behag. Ellers vil kunstneren blive forkastet som en del af den sociale virkelighed og dermed være isoleret fra det sociale samvær. Med andre ord, kunstnerne vil således blive afskåret fra at gøre karriere på kunstinstitutionens præmisser.

Det, der sker, er, at kunsten bliver autonom i forhold til samfundet i det øjeblik, det „moderne“ offentlige museum bliver etableret i 1700-tallet. Den amerikanske kunsthistoriker Donald Preziosi fremhæver, „at kunsten således er blevet én af Europas mest bemærkelsesværdige opfindelser og dermed et yderst virkningsfuldt ideologisk instrument i den retroaktive genskrivning af samfundets historie“ (Preziosi 1996:282).¹

Hvis vi går tilbage til Statens Museum for Kunst, er museet således prototypen på oplysningsideen om museets betydning og funktion i samfundet. I betragtning af den voldsomme kritik, der til tider har været udøvet mod museumsinstitutionen, har vi måske nok glemt, hvilken formidabel funktion, den har haft. Nemlig, at være et af stederne for samfundets vidensophobning, der til tider ganske vist er blevet forvaltet meget forskelligt og i en sådan grad, at det formidlingsmæssige aspekt, der oprindeligt lå i ønsket om at etablere det store offentlige museum, blev glemt. Ejendommeligt nok har denne forglemelse især været synlig for de europæiske museer i første halvdel af det 20. århundrede. Det store perspektiverende blik og ønsket om at delagtiggøre den brede befolkning blev tabt netop på det tidspunkt, hvor den moderne kunst blev autonom som begreb og kategori. Det store „moderne“ offentlige museum har stadig en berettigelse, men det er klart, at vi må gøre op med os selv, hvorledes vi ønsker, at museet skal udvikle sig. Men det kan være ganske tankevækkende, som Preziosi påpeger, at holde fast i, at hvad museet har gennemført siden 1700-tallet sammen med oplysningstidens andre institutioner og fag-discipliner, ikke desto mindre har været at disciplinere hele befolkninger gennem et ønske om at få etableret følelsesmæssige oplevelser, der skaber gensidig påvirkning mellem samlingsgenstande og det enkelte individ.²

Julius Lange og det æstetiske blik

Dette kan perspektiveres ved at beskrive de diskussioner, som blandt andre kunsthistorikeren Julius Lange lagde op til i anden halvdel af 1800-tallet i forbindelse med opførelsen af Statens Museum for Kunst. Lange gjorde i diskussionerne op med de hidtidige principper for, hvorledes kunstsamlinger blev præsenteret. Hans ideer var stærkt påvirket af de æstetiske overvejelser i forbindelse med billedkunsten, som blev toneangivende i 1700-tallet, og som Diderot mere end nogen anden beskrev ud fra den daværende samtidskunst.

Julius Lange så det som en stor opgave at udbrede forståelsen for kunstens udvikling. For Lange var det vigtigt at tydeliggøre forholdet mellem de historiske forudsætninger fra antikken og fremefter og den nationale selvforståelse, som manifesterede sig gennem det enkelte lands egen kunstproduktion med kunstakademierne som arnestedet for dette.

Det var et spørgsmål om at kunne præsentere en sammenhæng på tværs af geografisk udstukne grænser. Det var ikke et anslag mod den nationale selvforståelse, men snarere for at understrege vor nationale selvforståelse som en naturlig del af den vestlige kulturkreds med den græske kunst og kultur i antikken som det centrale omdrejningspunkt. Derfor spillede gipsafstøbninger for Lange og hans samtid en ganske stor rolle. Gipsafstøbningerne repræsenterede den store kulturhistorie, som alle skulle introduceres til.³

Julius Langes krav til museumsinstitutionen var, at man måtte kvalificere samlingerne i stedet for at kvantificere dem. Det kunne gøres ved, at der blev sorteret grundigt i samlingerne. Dette var en reaktion på samlingernes beskaffenhed, hvor det ofte var tilfældigheden, der styrede ophængningen af samlingerne: den tilfældige gave, det tilfældige fund, det tilfældige køb og den tilfældige smag, som tidligere tider havde dyrket ud fra ønsket om at samle og blive orienteret om verdens forunderlighed. Genstandens funktion havde først og fremmest været at informere. Det vil sige, at den æstetiske kvalitet kom i anden række, som et ekstra plus til budskabet.

Julius Lange havde allerede i 1876 fået publiceret en lille bog med titlen *Om Kunstværdi*. Bogen blev egentlig begyndelsen til den kritik af forholdene på museumsområdet, som var med til at sætte fokus på det udtalte behov for at få struktureret samlingerne bedre. Ophobningen af genstandene, som tidligere havde været en dyd, var endt med blot at forvirre og forstyrre ønsket om at få overblik.

I 1893 holdt Lange to foredrag i Kunstforeningen, der fra hans side var et ønske om at få indflydelse på, hvorledes kunsten skulle præsenteres i sin nye ramme, nemlig Statens Museum for Kunst. Hans anke var, at det enkelte værk og den enkelte kunstner skulle tilgodeses på bekostning af mangfoldigheden. Han foreslog derfor, at de værker, der blev udskilt på grund af, at de ikke kunne honorere en høj nok kunstnerisk kvalitet til at blive ophængt i udstillingssalene, kunne indgå i en studiesamling. Lange definerede denne som en kunst- og kulturhistorisk samling, der var beregnet for fagfolk.

I 1894 tog kunsthistorikeren Karl Madsen⁴ i tidsskriftet *Tilskueren* (1895:17-18) kraftig til orde mod Julius Langes to foredrag i Kunstforeningen. Karl Madsen mente i modsætning til Lange, at der var et behov for at ophænge værker af mindre kunstnerisk og æstetisk kvalitet i sammenhæng med de bedste værker, for først der igennem kunne den besøgende få en forståelse for den proces, der ligger i den billedkunstneriske udvikling. Til gengæld støttede Madsen fuldt ud Lange i dennes idé om at lade værkerne få plads nok på væggen og dermed skabe mere ro i den enkelte sal og omkring det enkelte værk. Så langt hen ad vejen kunne Madsen sagtens følge Langes ophængningsprincipper.

Langes æstetiske program for præsentationen af museets samlinger var, at den overordnede ramme skulle være et kronologisk forløb, der videre kunne opdeles i et historisk-geografisk forløb. Yderligere kunne man så opdele værkerne i stilperioder/skoler, men ikke mindst skulle der tages et stort hensyn til den enkelte kunstner. Det er en model, der stadig gøres brug af i dag, og som i mange henseender har sin berettigelse. Selv om vi i dag bevidst veksler mellem kvalitative og kvantitative præsentationer af samlingerne for på den måde at tydeliggøre, at værkerne indgår i et kompliceret mangfoldighedsrum – hvor det ene kriterie ikke nødvendigvis kan påberåbe sig den „sande“ løsning på bekostning af det andet kriterie – var det Langes ønske at tydeliggøre, hvilke tankeprocesser og bevidsthedslag der lå til grund for det kunstneriske udtryk, og som det enkelte værk var et resultat af. Det gav absolut mening i 1800-tallet at fremhæve den kvalitative præsentation for på den måde at understrege det enkelte værks betydning. Det var en reaktion på den kvantitative præsentation, som havde været dominerende i århundrederne før. Langes ideer var stærkt påvirket af de æstetiske overvejelser i forbindelse med billedkunsten, som blev toneangivende i 1700-tallet.

Julius Langes betragtninger over, hvilke udvælgelseskriterier der skulle ligge til grund for den optimale præsentation af samlingerne, har siden været genstand for ophedede diskussioner. Med ham blev det subjektive valg introduceret og dermed også hans lan-

cering af, at værkerne skulle ophænges på en enkel række. Så i den henseende kan man sige, at hans æstetiske program introducerede den modernistiske æstetik i Danmark. En æstetik, som indtil nu har været det dominerende ophængningsprincip. Hele diskussionen om, hvilke værker der er værdige til at blive ophængt i udstillingssalene, har siden da været et anliggende, der ikke blot ligger museumsfolk på sinde, men mange andre grupper i befolkningen har også taget ivrigt del i diskussionen.

Giver det i dag mening at skelne mellem det kvantitative og det kvalitative? Og er det repræsentative stadig dækkende for det eksemplariske, det enestående, sådan som det blev forstået i Oplysningstiden? Umiddelbart kan der både svares ja og nej til begge spørgsmål. Den amerikanske kunsthistoriker Donald Preziosi understreger, at vi gennem museumskonstruktionen har fået opelsket en tro på, at et museums samlinger fortæller os den repræsentative historie, der, som Julius Lange også har understreget det, dækker et geografisk og et kronologisk forløb og dermed er med til understrege kunstens stiludvikling på et lokalt og internationalt plan.

Når diskussionerne forsætter, er det selvfølgelig fordi, vi – når vi forholder os til genstanden som kunst – bevæger vi os konstant mellem kunsten som objekt og subjekt. Preziosi påpeger, at det er en konstruktion, der er blevet født ud af Oplysningstidens disciplinære kategoriseringer.⁵ I den forbindelse kommer Preziosi ind på, hvorledes begrebet „repræsentation“ er blevet håndteret siden etableringen af det „moderne“ offentlige museum. Gennem museernes samlinger forklares genstandenes „liv“.

Museer etablerede eksemplariske modeller for at 'læse' genstande som erindringsspor, repræsentationer, refleksioner, eller som stedfortrædere for individuelle personer, grupper, nationer, og racer og om deres 'historier'. Museerne blev offentlige steder, der var designet til det europæiske ceremonielle engagement med (og således levendegørelsen, fremstilling og bevaring af) dets egen historie og sociale hukommelse (Preziosi 1998:509).⁶

Preziosi konkluderer, at moderniteten i sig selv er museets kollektive frembringelse og kulturgenstand. Ud fra denne antagelse stiller han spørgsmålet:

hvad betyder det da, at være et 'subjekt' i en verden af 'objekter', hvor nogle fremtræder som *repræsentative* på bekostning af andre, på grund af deres fysiske placering eller i en iscenesat fremtrædelsesform. Hvad konstituerer en sådan 'repræsentation'? Hvad er det helt præcist, der gør dette muligt eller overbevisende? (Preziosi 1998:509).⁷

Preziosis svar på dette spørgsmål er, at fundamentet for definitionen på det repræsentative begrebs egnethed findes i oldtidens filosofiske og religiøse tænkning i forholdet mellem egenskab og fremtrædelse.⁸ Den betydningshandling, der ligger i at lade én genstand blive repræsentativ for andre genstande, er foretaget til alle tider. Denne handling er styret af magt, rigdom og (siden modernitetens indtog) den sociale udvikling.

Men ser vi nærmere på det repræsentative begreb i dag, kan vi konstatere, at det er blevet en flydende størrelse, der omfatter en hvilken som helst handling samfundet måtte finde velegnet til at indgå i det store sociale rum. Preziosi formulerer det således: „Vi lever i en verden, i hvilken faktisk alt kan iscenesættes eller opstilles i et museum, og i hvilken faktisk alt kan blive skabt til eller tjene som et museum“ (Preziosi 1998:510).⁹ Samfundets værdinormer har ændret sig så meget, at der i dag ikke er noget egentligt værdihierarki. Dette er endt som en fleksibel størrelse. Enhver handling eller genstand kan fremhæves og fastholdes som „et væsentligt øjeblik“. Betydningen af „øjeblikket“ vil til enhver tid kunne hævdes at rumme noget repræsentativt, der således kan ophøjes

til at agere som repræsentant for samfundets aktuelle værdinorm.

Dette bliver meget synligt når museet forholder sig til den unge samtidskunst. Egentlig er det jo indlysende. Der er noget paradoksalt i at tale om samtidskunsten og museet, fordi museet jo netop er en historisk konstruktion, der skal rumme alle de spor vi efterlader os. Museerne er vore hukommelsescentre for, hvorledes samfundet har udviklet sig. Det er her, vi kan komme og blive erindret gennem samlingernes genstande om vort eget liv og ikke mindst om tidligere tiders liv. Det er gennem disse, at vi har mulighed for at få fortolket vor erfaringsbaserede viden. Men det er også her, at diskussionerne om, hvad der skal indsamles, bliver hede. Årsagen til dette er, at samtidskunsten præsenterer et energifelt, som museet har meget svært ved at undvære. Til gengæld kan den også blive så dagsordensættende i sit „skabervirke“, at fokus forskydes fra museets kunsthistoriske samlinger. Men de ideer og visioner, der ligger indlejret i den unge kunstneriske aktivitet, giver mulighed for at få perspektiveret tilværelsen på en anderledes måde, og dermed afdække andre sammenhænge i en fragmenteret verden.

Noter

1. „As one of the most remarkable of modern European inventions, ‘art’ has been one of the most effective ideological instruments for the retroactive rewriting of the history of human societies“ (Preziosi 1996:282).
2. Jeg har valgt at uddrage ovenstående fra følgende citat. „Virtual realities have always been what museums and art histories have engendered. What they have accomplished since the nineteenth century, in concert with their sibling Enlightenment disciplines and institutions, was nothing less than the disciplining of whole populations through a desire-driven interaction with objects that were object lessons in at least two principal ways: as documentary indices of a history of the world and its people, construed as teleological dramaturgy (‘evolution’), as having a direction and point and leading up to the spectator at the apex of this journey; and as simulacra of a richly varied series, a veritable cornucopia of subjectpositions (ways of ‘being’-in-the-world) which might be admired, desired, emulated, exchewed, or forgotten“ (Preziosi 1996:284-5).
3. Lange blev i 1895 udnævnt til direktør for skulptursamlingen. Han blev ikke udnævnt til direktør for museet, hvilket var en stor skuffelse. Dette blev derimod Emil Bloch. Skuffelsen var desto større al den stund, at Emil Bloch slet ikke tog Langes ophængningsprincipper til sig, men derimod blot fulgte de gamle ophængningsprincipper, som gik ud på, at værkerne blev ophængt ramme ved ramme. Modellen for denne type ophængning var salonophængningerne fra 1700-tallet. Kort efter museets åbning i juni 1896 blev skulptursamlingen imidlertid delt i to samlinger: den originale skulptursamling og gipsafstøbningssamlingen. Lange blev derefter direktør for den Kgl. Afstøbningssamling. Desværre døde Lange allerede i august 1896. Derefter blev brygger Carl Jacobsen udnævnt til direktør for den Kgl. Afstøbningssamling (Villadsen 1998:122-3).
4. Karl Madsen blev senere direktør for museet i perioden 1911-25.
5. „The Enlightenment invention of ‘art’ should be understood – as both a thing and a framing device or medium of expression; a parergonal instrumentality“ (Preziosi 1996:284). Og han fortsætter „...the modern museum has most commonly been constructed as an evidentiary and documentary artefact“ (Preziosi 1998:507-25).
6. „Museums, in short, established exemplary models for ‘reading’ objects as traces, representations, reflections, or surrogates of individuals, groups, nations, and races and of their ‘histories’. They were civic spaces designed for European ceremonial engagement with (and thus the evocation, fabrication, and preservation of) its own history and social memory“ (Preziosi 1998:509. Preziosi har en note til dette citat, hvor han henviser til Timothy Mitchell *Colonising Egypt* (Cairo 1988), og Zeynep Celik *Displaying the Orient: The Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs* (Berkeley and Los Angeles 1992 for interesting analyses of the modern European culture of spectacle and display as seen by non-Europeans“).

7. „What can it mean, then, to be a ‘subject’ in a world of ‘objects’ where some are legible or construed as representative of others because of their physical siting in the world, or the manner in which they are staged or framed? What constitutes such ‘representation’? What exactly makes this possible or believable?“ (Preziosi 1998:509).
8. „The possibilities of representation in the modern world are grounded in much more ancient philosophical and religious traditions of thought regarding the nature of the relations between character and appearance“ (Preziosi 1998:509-10).
9. „We live in a world in which virtually anything can be staged or deployed in a museum, and in which virtually anything can be designated or serve as a museum“ (Preziosi 1998:510).

Litteratur

- Bennett, Tony
1995 The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge.
- Dercon, Chris
1999 You Can Be A Museum Or You Can Be Modern, But You Can’t Be Both. Nordisk Museologi 2:31-44.
- Diderot, Denis
1997 Salonerne 1759-1781. Den moderne kunstkritiks fødsel. Hellerup: Edition Bløndal.
- Hooper-Greenhill, Eilean
1992 Museums and the Shaping of Knowledge. London & New York: Routledge.
- Lange, Julius
1876 Om Kunstværdi: To foredrag. København.
1893 Om vore Skulptur- og Malerisamlinger, især deres fremtidige Indretning: To Foredrag i Kunstforeningen i København. København.
- Karl Madsen
1894 Tidsskriftet Tilskueren. København.
- Preziosi, Donald
1996 Collecting/Museums. I: R. S. Nelson and R. Shiff (eds.): Critical Terms for Art History. Chicago: The University of Chicago Press.
1998 The Art of Art History. I: D. Preziosi (ed.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Villadsen, Villads
1998 Statens Museum for Kunst 1827-1952. København: Gyldendal.