

Tate Modern:
Fra kronologi til tema
Fra kraftverk til kunstmuseum

Elisabeth Vaule,
Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, våren 2004,
Seksjon for kunsthistorie, Universitetet i Bergen.

**Tate Modern:
Fra kronologi til tema
Fra kraftverk til kunstmuseum**

- Vil du at vi skal prøve å utarbeide en historie?
- Ikke noe kunne vært bedre! Men Hvilken?
- Nettopp, hvilken?

Gustav Flaubert, *Bouvard og Pécuchet*

Forord.

I mitt arbeid med hovedfagsoppgaven har en del informasjon vært vanskelig å innhente. Mål på kunstverk er hentet fra Tate Moderns nettsider. Disse verkene er i museets eie. Enkelte innlånte verk er ikke lagret på nettsidene, og det har derfor ikke vært mulig å finne mål på disse. Unntaket er Sarah Lucas sine arbeider. Målene er her hentet fra boka *Sarah Lucas* av Matthew Collings (se bibliografi). Beskrivelsene er gjort som korte identifikasjonsbeskrivelser til bruk senere i oppgaven. Å vise alle kunstverkene som er beskrevet hadde vært ønskelig, men det har vist seg å være en umulighet både økonomisk og praktisk. Museet har en lang og omstendelig prosedyre for å gi tillatelse til fotografering. Jeg har derfor vært prisgitt Tates eget publiserte billedmaterieell. Illustrasjonene vil være smakebiter på utstillinga og ikke en utvelgelse basert på denne oppgaven. Et mer utfyllende billedmateriale finnes på Tate Moderns nettsider (se bibliografi).

Jeg vil her benytte anledningen til å takke for hjelp og støtte. Først til min veileder Gunnar Danbolt, for sin store faglige innsikt og sin dyktighet i veiledningens kunst. Jeg vil takke Magnar for god støtte og forståelse, og Tormod for hans velvillighet og hjelp i mors kamp med datamaskina. En generell takk til gode venner for oppmuntring og velvilje, en takk til Øyvind for hjelp i språkets irrganger, og til slutt en takk til Gill og Martin for deres gjestfrihet i London.

Innledning.....	5
------------------------	----------

Del 1. Et kunstmuseum tar form.

Kap. 1. Prosessen fram til ferdig bygg.

Tankene forut.....	10
Økonomi.....	11
Bankside.....	12
Lokal tilhørighet.....	14
Konkurransen.....	15
Arkitektene.....	17
Gjennomføring.....	17
Tate Modern, en beskrivelse.....	18
Landskapet rundt.....	21

Kap. 2. Tates faste samling.

Deling og navnedebatt.....	23
Samlingas karakter.....	23
Forskjellige utstillingsstrategier.....	25
Praktisk gjennomføring.....	28
Valg av tema.....	29

Del 2. Ei vandring gjennom ei avdeling.

Kap. 3. *Still Life/Object/Real Life*.

Inngang.....	30
<i>Art of the Everyday</i> , en beskrivelse.....	30
Ei vandring i rommet <i>Art of the Everyday</i>	32
<i>Modern Life</i> , en beskrivelse.....	34
Ei vandring i rommet <i>Modern Life</i>	35
<i>Jan Svankmajer: Dimensions of Dialogue</i> , en beskrivelse.....	37
En pause på benken med <i>Jan Svankmajer: Dimensions of Dialogue</i>	37
<i>Jean Arp & Kurt Schwitters</i> , en beskrivelse.....	38
Ei vandring i rommet <i>Jean Arp & Kurt Schwitters</i>	39
<i>Trash into Art</i> , en beskrivelse.	42

Ei vandring i rommet <i>Trash into Art</i>	43
Et lite tilbakeblikk.....	45
<i>Cornelia Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View</i> , en beskrivelse.....	46
Ei vandring i rommet <i>Cornelia Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View</i>	46
<i>Richard Deacon</i> , en beskrivelse.....	47
Ei vandring i rommet <i>Richard Deacon</i>	48
<i>Subversive Objects</i> , en beskrivelse.....	49
Ei vandring i rommet <i>Subversive Objects</i>	52
Et lite tilbakeblikk	55
<i>Memento Mori</i> , en beskrivelse.....	57
Ei vandring i rommet <i>Memento Mori</i>	58
<i>Eduardo Paolozzi</i> , en beskrivelse.....	60
Ei vandring i rommene til <i>Eduardo Paolozzi</i>	62
<i>Sarah Lucas</i> , en beskrivelse.....	63
Ei vandring i rommet <i>Sarah Lucas</i>	66
<i>Ways of Seeing</i> , en beskrivelse.....	69
Ei vandring i rommet <i>Ways of Seeing</i>	70
<i>Classified</i> , en beskrivelse.....	71
Ei vandring i rommet <i>Classified</i>	72
Mellomrommet <i>Circle of Influence: Herbert Read</i>	74

Kap. 4. Historisk viten og nye blikk.

Motivkretsen.....	77
Noen historiske sideblikk.....	78
Stilleben og 1900-tallet.....	81
En gjenvissitt.....	85

Del 3. Et levende kunstsenter eller et sted for lagring.

Kap. 5. Kunstmuseal praksis.

Noen historiske insitament.....	88
Museum of Modern Art, New York.....	90
MoMAs permanente utstilling.....	93

Pompidou-senteret, et intermesso.....	94
MoMA, Pompidou og Tate Modern.....	96
Ei oppløselig, permanent utstilling.....	104
Kap. 6. Utstillingsstrategi med kunsthistorisk blikk.....	110
Kap. 7. Publikum.....	114
Del 4. Byfornyning og arkitektur i en kontekst.	
Kap. 8. Byggets signaler.	
Museet i et lokalmiljø.....	119
Arkitekturens signaler, eksemplet Guggenheim Museum i Bilbao.....	122
Tate Moderen, det nye kunstmuseet; rehabilitering eller nybygg?.....	125
Kort sluttord.....	129
Bibliografi.....	130
Illustrasjonsliste.....	136
Illustrasjoner.....	140

Innledning.

Å gå på et museum for å oppleve visuell kunst kan være spennende. Kunsten gir næring til fantasiens kraft, den skaper romantiske følelser, lengsler og glede, men òg aggresjon, frustrasjon og sinne, kort sagt den taler til våre følelser. Men i prosessen fra barnets verden til den voksne tilværelsen, blir forståelsen og kravet til det vi ser utvidet til å inneha det analytiske blikk og den intellektuelle tanke. Vi vil også vite, plassere i en større sammenheng, sammenligne og teoretisere. Med en bakgrunn i formidling ser jeg viktigheten av hvilke form ei utstilling har for å ivareta disse prosessene. Museet generelt, her kunstmuseet spesielt, har i den senere tid begynt å bevege seg vekk fra noe som de fleste oppfattet som en nedstøvet tilværelse. For å få publikum til å fatte interesse i en verden der man nå begynner å snakke om overdoser av visuelle og auditive uttrykk som sykdomsframkallende, har kunstinstitusjonene sett nødvendigheten av å tenke nytt.

Motivasjon.

Da Tate Gallerys nye avdeling ved Bankside ble åpnet, var dette et åpenbart forskningsobjekt for meg. Her var et nytt kunstmuseum der det var mulig å følge planlegging og ideer fra begynnelse til åpning. Etter 3 års drift var det videre mulig å se hvordan disse ideene virket i praksis. Både byggherre og arkitekter hadde under prosessen et sterkt fokus på utstillingsvirksomheten. Det mest spennende, og for meg den sterkeste beveggrunnen for å velge dette museet, var deres arbeid med den faste samlinga som skulle være museets ryggrad. Her var det snakk om en prosess som løp parallelt med bygging og rehabilitering. Dermed har vi her fått et kunstmuseum hvor formidlingsdelen er bevisst integrert i bygget. Det endelige resultatet, et organiseringsprinsipp basert på tematikk, fraviker på alle måter fra den rådende modell, den kronologisk lineære utstilling. Mitt møte med denne nye utstillingsformen ga undring, frustrasjon og nye opplevelser, det pirret kort sagt nysgjerrigheten til videre forskning.

Det er imidlertid ikke utelukkende utstillingspraksis som gjør våre museumsbesøk positive eller negative. Vi lar oss påvirke av flere omkringliggende faktorer; nabolag, tilgjengelighet, arkitektur, interiør og tilrettelegging, publikumsfasiliteter og informasjon. Helheten i et slikt prosjekt skaper museets image, og denne helheten er viktig å ivareta i en analyse. Tate

Modern er også arkitektonisk sett et interessant forskningsobjekt, i ei tid da våre nye kunstmuseer blir kalt vår tids katedraler.

Problemstilling.

Jeg har i mitt arbeid med Tate Modern vært opptatt av to hovedområder:

- Den tematiske organiseringa av museets faste samling.
- Museet selv og de lokale rammene.

Punkt 1 gies størst prioritet. Min interesse starter i kunstverkenes interaksjon og samlede visningspotensial. Konteksten gir helheten du må forholde deg til. Tolkningene er underlagt rammene. Tolkningsrammene i Tate Moderns utstillingsrom er forvirrende og uventete i forhold til en tilvant oppstilling etter tid, stil og skoler. Den kronologiske utstillinga er på forhånd kjent, den skaper en trygg plattform. Den tematiske utstillingsform basert på gruppering ut fra motiv får dette fundamentet til å svikte. Vi vet ikke hvor det leder oss. Med utgangspunkt i dette kan vi formulere problemet: *Hva betyr en slik tematisk utstilling for betrakteren og hva forventes av han/henne? Hvordan påvirker det våre oppfatninger av det vi ser? Blir kunsten annerledes, blir vår oppfatning av kunsthistoria en annen?*

Den faste utstillinga på Tate Modern innebefatter fire avdelinger som er arkitektonisk atskilt og ment å kunne sees separat. Det vil bli for omfattende å presentere alt her, og jeg har derfor valgt ut bare ei avdeling og bruker den som referanse i mitt videre arbeid. Den blir premissleverandør for videre analyse og teoretisering. Dermed er problemstillinga farget av mitt valg; å undersøke den delen som omhandler stillebenets arvtakere på 1900-tallet. For å forstå hvordan stillebenmotivet manifesterer seg i 1900-tallskunsten og hvordan disse 1900-tallskunstnerne har forvaltet sin arv, har det vært nødvendig å se på noe av den historiske bakgrunnen for sjangeren. Jeg har begrenset denne delen til å omhandle Nederlands stillebentradisjon.

Ei slik utstilling fører til en synliggjøring og problematisering rundt tolkning og analyse av verk og ismer, dernest i hvordan ei utstilling er kuratert, men også en synliggjøring av utstillingsstrategiens forhold til kunsthistorisk viten og teori. Enhver kunstmuseal utstilling forholder seg til vår kunsthistoriske arv. Bruken av kunsthistorie og kunstteorier vil dermed utvide tolkningsmulighetene i en utstillingpraksis, noe som gir større muligheter for innsikt for

betrakteren. Publikums reaksjoner er vanskelig å måle i en utstillingssammenheng, besøkstall og kategorisering gir bare i begrenset grad svar på hvordan ei slik utstilling blir mottatt. Det er likevel viktig å holde i gang en diskusjon om publikum og deres motivasjon, ønsker og krav, og hvordan museet forholder seg. Dette blir omhandlet i et eget kapittel. I avhandlinga generelt blir betrakterens blick mitt eget.

Problemstillingas andre punkt omhandler kunstverkene i en utvidet kontekst. Tolkningsrammene i et kunstmuseum er ikke utstillinga alene. Allerede i møte med nærmiljøet får du visse forventninger på hva som skal møte deg. Ved synet av bygget begynner du umiddelbart å konkretisere disse forventningene. I Tate Modern står vi i tillegg til et nytt grep på utstillingsfronten, overfor et omskapt industribygg fra begynnelsen av 1960-tallet. Dette pirrer også nysgjerrigheten. Hvorfor et slikt valg? Har det vært et klokt grep, når vi i dag blir presentert for stadig ny, storslått og spennende museumsarkitektur, som blir utpekt som årets reisemål i turistbrosjyrenes kulturprogram?

Både med hensyn til utstillingsformer og arkitektur er noen få utvalgte museer tatt med i oppgaven. Disse gir ulike innfallsvinkler til Tate Moderns konsept og utvider på den måten spørsmålene rundt museet.

Forskningslitteratur.

Når en griper fatt i et nytt museum med et nytt, permanent utstillingskonsept, begrenses tilgangen på forskningslitteratur. For å spore tanker og ideer, diskusjoner og praktisk gjennomføring av museets tilblivelse har Karl Sabbaghs bok¹ vært til nytte. Ut over dette har jeg måttet benytte meg av tidsskriftartikler og avisoppslag, samt Tates nettsider og dets egne publikasjoner om museet. Noen grundig gjennomgang av Tates permanente utstilling er ennå ikke skrevet, men utgivelser rundt tematiserte temporære utstillinger har gitt nyttige analyser, eksempelvis Margit Rowells bok *Objects of Desire*.² Den tar opp stillebentradisjonen i forhold til 1900-tallet og bidrar med interessante synsvinkler. En del generell litteratur i forhold til museale og kunstmuseale utstillinger finnes, og jeg har hatt stor glede av blant annet Mary Ann Staniszewskis gjennomgang av utstillinger ved MoMA, *The Power of Display*,³ samt en

¹ Karl Sabbagh, *Power into Art*, London, Allen Lane The Penguin Press, 2000. Denne boka ble også gjort til fjernsynsprogram som ble sendt i engelsk fjernsyn før åpninga av museet.

² Margit Rowell, *Objects of Desire. The Modern Still Life*, New York, The Museum of Modern Art, 1997.

³ Mary Ann Staniszewski, *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts, London, The MIT Press, 1998.

del antologier på området. Ut over dette er grunnlagsmaterialet i min avhandling hovedsakelig basert på egne besøk på Tate Modern og egne observasjoner av valgt avdeling. Mine refleksjoner og de utstilte tekster er basis for fordypning og utvidelse av tolkningsrommet.

Et tradisjonelt skille innen kunsthistorie mellom utstilling og formidling på den ene siden og arkitektur på den andre, gir seg òg utslag i forskningslitteraturen. Ei nyttig bok hvor det arkitektoniske er hovedanliggende, er Victoria Newhouse *Towards a New Museum*,⁴ foruten Tates egen bok om Bankside⁵ og en tilsvarende om Guggenheim Bilbao.⁶ Disse har vært viktige for å plassere Tate Modern inn i ei utvidet ramme, der arkitekturen har sin plass.

Metode.

For å belyse prosjektets kredibilitet, er problemene i forkant tatt med, samt gjennomføringa fram til åpning. Her vises museets tanker, og hvilke som lot seg realisere. Det innebefatter både ytre hindringer og tilrettelegging så vel som indre strategier og utkrystallisering av mål og delmål. Del 1 omhandler dette. Disse spørsmålstillingene og ideene er tatt med, da de vil være et grunnlag for analyse senere i avhandlinga.

I det ferdigstilte museet blir beskrivelsen av ei av de fire permanente utstillingsavdelingene en kromtapp for det videre arbeidet med avhandlinga. Derfor er det innen den utvalgte avdelinga *Still Life/Objekt/Real Life* gjort grundig rede for hvordan den faktisk er sammensatt. Her er hvert enkelt kunstverk kort beskrevet og deres innbyrdes plassering redegjort for på oversiktskart. Det er videre gjort en tolkning av rommene og deres plassering i forhold til hverandre. Verkenes plassering åpner for analyser i forholdet mellom fortid og nåtid, modernisme, postmodernisme og dagens kunst. Dette gir nye muligheter for drøfting med utgangspunkt i teorier av eksempelvis Norman Bryson og Meyer Schapiro. Rommenes titler gir også muligheter for refleksjon (del 2). Stilleben og dets motivomfang, som en del av det historiske sjangerhierarkiet, gir ytterligere utvidete tolkningsmuligheter for de enkelte verk og sammensetninga i de enkelte utstillingsrom. Disse tema omhandles i del 3.

⁴ Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 1998.

⁵ Rowan Moore and Raymund Ryan, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000.

⁶ Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.

Enhver kunstutstilling er en historisk manifestasjon og må sees i ei historisk ramme. I den videre analysen er noen få aktuelle museer trukket inn for å belyse utstillinga som helhet. Tate Moderns permanente utstilling omhandler 1900-tallskunsten. Det har derfor vært mest nærliggende å trekke fram MoMas banebrytende arbeid på dette feltet. Som en forlengelse av dette arbeidet, er Pompidou-senteret delvis belyst. Sammenligninga med disse museene gir interessante innspill om tankene bak ei utstilling, hvordan den påvirker kunsthistorisk viten og forholdet til publikum (del 4). De samme museene, men særlig det nye Guggenheimmuseet i Bilbao, går inn i ei drøfting av arkitekturens plass i vårt møte med kunstmuseet. Dette omhandles i del 5.

Tate Modern har gjort flere radikale grep i sitt nye museum. Mange har vært kritiske og stilt spørsmål til hva de har oppnådd. Jeg håper med denne avhandlninga å sette søkelyset på en utstillingsstrategi i ei helhetlig ramme som en essensiell kilde til forståelse av kunst. At det i utstillingsmediet finnes muligheter for nytenking uten å miste seriøsitet eller utvidete perspektiver, at ei utstilling tvert i mot kan gi en utvidet forståelse av sammenhenger for den oppsøkende betrakter. Forståelsen vil avhenge av om de forskjellige elementene drar i samme retning. Disse nye sammenhengene vil påvirke forståelsen også av den generelle kunsthistoriske viten.

Del 1. Et kunstmuseum tar form.⁷

Kap. 1. Prosessen fram til ferdig bygg.

Tankene forut.

Tate Gallery har en stor plass i britenes hjerter. Her kan de fordype seg i sin kjæreste kunstarv; Turner og Constable. Det var sukkermagnaten Sir Henry Tates kunstsamling som i sin tid la grunnlaget for museet, som opprinnelig ble kalt National Gallery of British Art. I 1917 fikk Tate i oppdrag å bygge opp ei internasjonal samling av kunst fra det tjuende århundre.⁸ Museet gjorde jevnlig innkjøp, og på 1990-tallet hadde Tate kapasitet til å stille ut bare ca. 10 % av sin samling. De hadde ikke lenger muligheter til å ivareta sine forpliktelser.

Tate ble i disse årene utvidet med to gallerier utenfor London, et i Liverpool og et i St. Ives. Utvidelsesplanene av Tate ved Millbank i London hadde vært diskutert så langt tilbake som på 1960-tallet, og flere arkitektforslag var blitt framlagt. Tankene om fysisk å dele samlinga var også fremmet allerede så tidlig som på 1960-tallet⁹, men fikk ny næring da Nicholas Serota ble ansatt som direktør i 1988.¹⁰

Under hans ledelse økte besøkstallet på Tate betydelig.¹¹ I denne perioden ble det vist utstillinger av samtidskunst som fikk den britiske offentlighet til å våkne. Særlig Tates Turner Prize til britiske kunstnere under 50 år ble kontroversiell. Unge britiske kunstnere (Y.B.A.) gjorde seg gjeldende både nasjonalt og internasjonalt, men provoserte sterkt det konservative England. Diskusjonene om spesielle kunstnere og kunstverk gikk livlig, og pressen tok debattene på alvor. Denne offentlige synligheten var viktig, ikke bare for samtidskunsten generelt. Den var også en viktig forutsetning for at Tate senere kunne gjennomføre sitt prosjekt.

⁷ Kildematerialet til Del 1 er i stor grad hentet fra tidsskrifter, aviser og Tates pressemeldinger, foruten institusjonenes egne utgivelser. Unntaket er Karl Sabbaghs bok (fotnote 1).

⁸ Iwona Blazwich and Simon Wilson (ed.), *Tate Modern the handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000, s. 10.

⁹ Deyan Sudjic "A place to hang out" i *The Guardian*, 15. mars, 1993.

¹⁰ Nicholas Serota hadde siden 1973 ledet The Museum of Modern Art i Oxford og Whitechapel Gallery i London. Han har en solid kunsthistorieutdannelse og han har kuratert en rekke utstillinger, holdt forelesninger og utgitt publikasjoner og bøker. Joanna Pitman (skribent for *The Times*, *Times Magazine* og *St. George*) karakteriserer Serota som "... the most powerful figure in the history of modern art in Britain..." i "Nick Serota, modern man" *St. George*, Issue 3, jan. 2001.

¹¹ Sabbagh, *op. cit.*, (fotnote 1), s. 41.

Den mest vidtgående planen var å skille ut en del fra Millbank. Utvidelsesmulighetene her ville ikke under noen omstendighet tilfredsstillende plassbehovet. Styret og direktør¹² besluttet å se etter en annen lokalitet, samtidig som Tate skulle pusses opp og utvides.

Dette vakte i begynnelsen liten debatt, selv om det måtte sies å være noe av det dristigste på kunstfronten innen århundret. For å få innspill og fokus på planen, inviterte Tate til en rekke debatter om det moderne museets oppgaver og væren. Kunstnere, kuratorer og arkitekter diskuterte definisjoner på et moderne museum og hvordan det fysisk kunne utformes.¹³ Særlig synspunktene fra kunstnerne om at et tilpasset industribygg var en bedre og en mer inspirerende utstillingsplass enn nye bygg bygd til formålet, ble et viktig innspill.¹⁴

Økonomi.

I Margaret Thatchers regjeringstid var kulturlivet på sparebluss. Det politiske flertallet var imot å bruke offentlige penger på store kulturprosjekt. Mellom bygginga av National Theater i 1975 og åpninga av British Library i 1997 ble ikke et eneste prosjekt påbegynt i London.¹⁵ På 1990-tallet satte den britiske regjeringa i gang et nasjonalt lotteri, hvor inntektene skulle samles i et milleniumsfond. Dette fondet skulle brukes til støtte av kulturprosjekter for tusenårsskiftet. Serota så her en mulighet for å få delfinansiert et nytt kunstmuseum.

Siste del av 1900-tallet hadde hatt en voldsom ekspansjon i antall nye kunstmuseer verden over. Samtidig var det store utvidelsesplaner igang blant verdens ledende samtidskunstmuseer som Museum of Modern Art i New York og Centre Georges Pompidou i Paris. London, en by som regnet seg som en av verdens ledende kulturbyer, var i en situasjon der de ikke hadde et eget samtidskunstmuseum. Store internasjonale samtidskunstutstillinger passerte forbi, fordi byen verken hadde tilfredsstillende lokaler eller spesielt betydningsfulle verk å tilby. Dette var en naturlig oppgave for Tate å påta seg. Serota så milleniumsfondet som en gylden mulighet til å promotere et internasjonalt kunstmuseum, og dermed få satt London på kunstens verdenskart.

12 Styret; *The Board of Trustees* består av 10 medlemmer som blir utnevnt av statsministerens kontor. Det jobber som en uavhengig institusjon regulert under *Museum and Galleries Act* fra 1992.

13 Sudjic, *op. cit.* (fotnote 9)

14 Moore and Ryan, *op. cit.*, (fotnote 5) s. 18.

15 *Ibid.* s. 15.

Det var ingen betenkeligheter i England i forhold til at galleriet var en privat stiftelse og ikke et offentlig galleri. Argumentasjonen rundt London som verdensby i forhold til samtidskunsten, var ikke bare et viktig argument ovenfor milleniumsfondet. Det var et tilsvarende viktig argument for å oppnå støtte fra mulige sponsorer og oppslutning generelt til gjennomføring av prosjektet. Halvparten av midlene måtte skaffes til veie på det private marked.¹⁶ Innredning i en etasje ble regelrett midlertidig stoppet i byggeperioden på grunn av pengemangel.¹⁷

Bankside.

Kravene til en ny lokalitet var få, men avgjørende, og dette begrenset mulighetene sterkt. Det måtte være en stor tomt med sentral beliggenhet tilknyttet offentlig kommunikasjon og ikke for langt fra Millbank. Mulighetene for utvidelse burde også være til stede. Tilgang via Themsen ville være en fordel i forhold til Millbank.

Mange muligheter ble undersøkt og forkastet. Bankside Power Station i Southwark, bortgjemt og glemt i et nedprioritert og heller trist område av byen, var til salgs. Her var det god tilgang via undergrunnsbane, bygningen lå ved elva, tomta var stor, og her var muligheter for utvidelse. Men tomta var bebygget med et industribygg som fra slutten av 1950-tallet til 1981 forsynte London med elektrisitet basert på oljefyring. Bankside Power Station var tegnet av Sir Giles Gilbert Scott (1880-1960), kjent for blant annet en tilsvarende bygning i Battersea (London), Waterloo Bridge og de tradisjonelle røde telefonkioskene.

Medlemmene i styret og andre som hadde engasjert seg i prosjektet hadde sett for seg et nytt museum. Med planer over Getty-museet i Los Angeles og Guggenheim i Bilbao i tankene, var forventningene store. Ei 1900-tallskunstsamling måtte ha et nytt bygg. Dessuten skulle lotteripengene brukes til nye landemerker. Norman Foster, en internasjonalt kjent britisk arkitekt etterlyste den nye spektakulære arkitekturen i London. Her bød muligheten seg.

Direktør Serota så imidlertid fort større muligheter i Bankside. Å finne ei stor tomt sentralt i London hadde ikke vært mulig. Et nytt museum ville koste mer pr. m², og arealet ville dermed bli mindre. Med Bankside Power Station ville de få 2-3 ganger mer plass enn de hadde turt å drømme om. Det avgjørende her måtte være størrelsen på arealet og den gunstige

¹⁶ Moore and Ryan, *op. cit.*, (fotnote 5) s. 16

¹⁷ *Ibid.*, s. 125.

beliggenheten. Dette var dessuten en karakteristisk industribygning fra 1950-tallet, og hva passet da bedre enn at den viste 1900-tallets kunst! Det som var viktig på dette tidspunktet, var at et samlet styre etter befarings og diskusjoner ga sin tilslutning til kjøp av Bankside Power Station.

Da Battersea Power Station ble bygd i 1935, utløste det heftige diskusjoner. Motstanden var stor mot at et kraftverk skulle plasseres midt i byen. London var på den tida kjent for sin smog. Diskusjonen om kraftverk og forurensning midt i byen gjentok seg et decennium senere, denne gangen med større tyngde. Hvordan kunne noen tenke tanken på å bygge et nytt forurensende kraftverk rett vis-à-vis St. Paul Cathedral (1675-1710)! Royal Academy Planning Committee uttalte i en rapport i 1944 at dette området langs Themsen ikke skulle brukes til elektrisitetsverk som forurenset den allerede dårlige lufta i området.¹⁸ Området hadde imidlertid helt siden 1891 inneholdt en kraftstasjon, og byen trengte kraft etter krigen. Tre år senere, med arkitekt Sir Giles Gilbert Scott som leder for den samme komiteen, var planene klare og bygginga i gang.

Sir Scott var verken en ekstrem tradisjonist eller ekstremt moderne. Han hadde en mer intuitiv og lite intellektuell tilnærming til arkitektur og mente modernismen hadde gått for langt i en maskinestetisk retning på bekostning av det menneskelige.¹⁹ Siden motstanden mot bygginga hadde vært stor, ble det estetiske særlig vektlagt. Sir Scott ville vise at selv en kraftstasjon kunne bli en arkitektonisk perle. I Europa hadde historismen veket plassen for modernisme og funksjonalisme. Scott brukte dekor og ornamenter i sin arkitektur, men med en pietet og strenghet som skilte seg fra historismen. Han ble allikevel sett på som en konservativ arkitekt i sin samtid.

Banksides ytre er en komposisjon av flater som overlapper hverandre ved hjelp av lys og skygge. På bakkenivå er det en brystning av glatte murstein som avsluttes med et horisontalt mursteintakket bånd. Deretter reiser vinduene seg høye og smale. Både den enorme høyden og smalheten forsterkes av vertikal oppdeling med fire mursteinsbånd festet i vindusramma oppe og nede. Vinduene utgjør en vesentlig del av fasaden; tre på tverrsidene og tre på hver side av pipa. Mellom vinduene er det store, glatte mursteinsflater. I overkant av disse flatene,

¹⁸ *Road, Rail and River in London. The Royal Academy Planning Committee's Second Report*, London 1944, s. 10 i Moore and Ryan, *op. cit.*, (fotnote 5) s. 177.

¹⁹ Moore and Ryan, *op. cit.*, (fotnote 5) s. 179.

og vinduene, kommer igjen et horisontalt felt av dekor laget av vertikale kannelyrer. Siste del av veggen består av en hel flate avsluttet med enda en mursteinskrenelering mot det flate taket.

En nyvinning ved Bankside var å samle alt utslipp i ei pipe. Skorsteinen ble plassert midt på bygningen slik at den frontet Sir Christopher Wrens (1632-1723) katedral på andre siden av Themsen. Høyden på nesten 100 meter var justert til å være litt mindre enn katedralen. Dette var et viktig signal, da plassering av et industribygg tett ved Londons mest berømte landemerke var svært omdiskutert. Pipa var dekorert midt på sidene med tre vertikale bånd og avsluttet på samme måte som bygningen. Foruten dens nødvendighet, ble skorsteinen et korrelativt landemerke på sørsiden av elva.

Den rektangulære bygningen måler ca. 20 x 90 x 26 meter. I front og på baksiden var det større og mindre påbygg. Bygningen har tydelige vertikale og horisontale linjer balansert opp mot hverandre. Uttrykket må kunne betegnes som gammelags da alt sto ferdig i 1963. Bygningen fikk et kort liv som kraftstasjon. Ved oljekrisa ble det oljebaserte verket ulønnsomt, og i 1981 ble det stengt. Bygningen sto nå delvis ubrukt i flere år. Den ble forsøkt plassert på ei liste over historiske viktige bygninger, men uten hell. Dette trass i Scotts renommé og at interiøret i Battersea sto på samme liste. Nuclear Electric, som fortsatt brukte deler av bygget, hadde overtatt stedet for videre utvikling. I 1993 kom Tate Gallery på banen.

Beliggenheten var unik. Tomta var et åpent område ned mot elva. Her var en gangsti brukt av folk i området. På vestsiden lå et mindre industribygg med en papirforhandler og en kommunal boligblokk. Mot øst lå de eneste bygningene som unngikk tyskernes bomber, tre bolighus fra 1600-tallet, og det nyrestaurerte Globe Theatre, der Shakespeares stykker en gang ble spilt og igjen skulle spilles. The Globe var det eneste som trakk turister til bydelen, og bydelsadministrasjonen i Southwark var fra første dag meget positive til Tates planer. Den så muligheter åpne seg for en fattig bydel med stor arbeidsløshet.

Lokal tilhørighet.

Allerede tidlig i prosessen ble det klart at Tate ønsket dette museet integrert i området, til forskjell fra Tate Millbank og de fleste andre nye museer som kom dalende ned i et lokalmiljø som ukjente planeter. I Milleniumsfondets uttalelse heter det at det ble gitt 50 millioner pund "...to back the ambitious plan to create a new quarter in London, using the development of

the new Tate Gallery of Modern Art as it's focus..."²⁰ Det legges vekt på at prosjektet har støtte fra bydelen Southwark, the City, London First og lokale krefter. Store deler av Tates pressemelding fra oktober 1995 poengterer den positive promotering museet vil gi til nærområdet, bydelen og London internasjonalt. Milleniumsfondet ser dette som hovedgrunn for sin støtte.²¹

I en rapport ferdig så tidlig som 17. juli 1995, *Assessing the Economic Impact of the Tate Gallery of Modern Art at Bankside*, påpekes det at Tates utvikling vil gi direkte økonomiske fordeler til London og Southwark på anslagsvis mellom å 30 - 90 millioner pr.  r.²² De nærmeste naboene ble tidlig tatt med i prosessen, likeledes bydelens kunstnere og de lokale myndigheter. En viktig årsak til at Tate ser ut til å bevare et positivt forhold til nærmiljøet, er at de hadde en ledelse som så dette som en prioritert oppgave og begynte tidlig med slik planlegging.

Konkurransen.

Da arkitektkonkurransen ble utlyst sommeren 1994, var grunnprinsippene for byggets funksjon klare. Tate proklamerte at de ikke var ute etter et ferdig oppsett men en passende arkitekt. Her blir galleriet sammenliknet med Museum of Modern Art i New York (MoMA) og Centre Pompidou i Paris. Arealet ble foreløpig anslått til 21 500 m², hvorav 12 000 m² galleri. I konkurransepapirene heter det videre:²³

The new museum should:

- * welcome both the regular and the first time visitor, giving an immediate sense of ease through the creation of places in which the individual can create a personal space within a large public building.

- * provide well-proportioned, contained and varied galleries, making maximum use of natural light, complemented by clearly organised arrangement of public spaces which are themselves a natural extension of the galleries, offering further opportunities for the display of work of art.

- * provide resources for information and education for a wide range of ages and levels of interest, offering opportunities for formal and informal learning and study throughout the day.

²⁰ *Tate Gallery, Press Release*, 30. okt. 1995.

²¹ *Ibid.*

²² *Tate Gallery, Press Release*, 17. juli 1995.

²³ *Tate Gallery of Modern Art Competition to select an Architect*, s. 2.

* create memorable meeting and eating spaces in which formal and informal discussion and dialogue can occur until late at night, making the museum an exciting place to visit and use.

*give life and energy to the city by linking interior and exterior spaces to make connections between the museum and the world outside.

Av ca. 150 søkere ble 13 arkitekter plukket ut til å komme med forslag. De ble invitert til omvisning, fikk en sum penger og én måned til å utføre jobben. Diskusjonen om valg av britiske eller ikke-britiske arkitekter var på dette tidspunktet i gang. Det viste seg at av de seks som sto igjen i neste runde, var det bare én britisk arkitekt. Direktør Serota hadde da ved flere anledninger snakket varmt om at et internasjonalt kunstmuseum i London like gjerne kunne tegnes av en ikke-britisk arkitekt. Dette var en klar konsekvens av både den generelle globaliseringa og globaliseringa innen kunstverdenen spesielt. Mange britiske arkitekter hadde oppdrag i utlandet. Men i England, og særlig blant engelske arkitekter, var motstanden stor. De hadde sett museet som en naturlig promotering og en enestående anledning til å vise engelsk arkitektur.

Tate la i neste runde fram enda klarere føringer for hva de ville med bygningen, og hva de forventet av arkitektene.²⁴

- 1) De ville ha en partner hvor de sammen kunne utvikle en design. Det skulle være mulig å ta opp ideer underveis.
- 2) De ville ta utgangspunkt i den nåværende bygning, og i den skape en radikal løsning.
- 3) Prosjektet skal ha kunsten som ledetråd, ikke arkitektur for arkitektens del.

Dette tredje punkt vokste fram på grunnlag av befaringer i nye kunstmuseer gjort av komiteen.

Av de seks var Tadao Ando Architect and Associates (Japan) den mest radikale. To lange glassbokser var satt inn i bygget på tvers og skulle brukes til gallerier. David Chipperfield Architects (den eneste britiske representanten) ville fjerne pipa og lage et slags gate- og plassnett under et glasstak inne i bygget. Rem Koolhaas /Office for Metropolitan Architecture (Nederland) sammen med Richard Gluckman (USA) ville innføre nye materialer som stein,

²⁴ Sabbagh, *op.cit.*, (fotnote 1) s. 20 f.

aluminium og tre og forandre byggets overflate. Herzog and de Meuron (Sveits) gjorde turbinhallen til en stor offentlig plass. De hadde små utvendige forandringer utenom en glassboks på toppen av det opprinnelige bygget.²⁵

Arkitektene.

Da komiteen til slutt valgte de sveitsiske arkitektene Jacques Herzog og Pierre de Meuron (begge født i 1950), var det flere grunner til dette. Disse arkitektene hadde sett den gamle bygningens verdi og framla det minst dramatiske forslaget. Komiteen hadde gjennom besøk funnet et arkitektkontor med et faglig miljø og en sosial tone som ga forventninger om godt samarbeid de neste 5 år. De hadde videre vist en genuin interesse for kunst. Deres lange samarbeid med ulike kuratorer og kunstnere, deriblant Joseph Beuys (1921-1986), var et viktig moment.²⁶

Herzog og de Meuron tilhørte den yngre generasjonen arkitekter. Deres kontor med hovedsete i Basel var ikke av de ledende i verdenssammenheng. De hadde tidligere blant annet tegnet et privat kunstgalleri, Goetz Galleri i München (1991-92), et atelier for den fransk-sveitsiske kunstneren Remy Zaugg og et par museer i USA i 1997 og -99, men alt av mindre format. De hadde oppnådd anerkjennelse i den tyskspråklige verden og mottok i 1994 ”Der Deutsche Kritikerpreis”. Foruten Herzog og de Meuron var Harry Guggen og Christine Binswanger partnere i firmaet. Harry Guggen skulle bli den som hadde det daglige ansvaret for Bankside.

Gjennomføring.

Da Tate fikk £ 50 mill. av Millenniumsfondet var den økonomiske grunnstenen lagt. Nå fulgte en lang periode med riving, anbud og ansettelser. Byggeprosessen i gamle hus er uforutsigbar, og denne var ikke noe unntak. Glasstaket i turbinhallen som de trodde de kunne bevare, måtte rives, været ga uforutsette vansker, asbeststøv i hallen ble oppdaget og spesielle forholdsregler måtte tas, og enkelte firma klarte ikke å holde tidsfrister. Bygging av et nytt hus i et gammelt skall bød på til dels store problemer og forsinkelser. Verken arkitektfirmaet eller bygningsfirmaene hadde tidligere jobbet med et prosjekt av denne størrelsen. Det innebar stor prestisje, men samtidig større risiko.

²⁵ Moore and Ryan, *op. cit.*, (footnote 5) s. 18 f.

²⁶ Moore and Ryan, *op. cit.*, (footnote 5) s. 20.

Et viktig moment da hovedkonstruksjonen var på plass, var at et stort antall detaljer og designoppgaver ennå ikke var fastlagt. De ble til dels skapt under veis, de ble omgjort eller utsatt. Dette førte til en dynamikk som i stor grad kom bygningen og bygningens formål til gode, men det førte samtidig til frustrasjon blant ingeniører og bygningsfolk som skulle passe alt inn i progresjonsplanen. De fleste involverte i byggeprosessen opplevde at klienten i dette tilfellet var mer krevende enn vanlig, og at arkitektene var mer involvert i hele prosessen. Her hadde det estetiske og funksjonen som kunstgalleri overordna interesse. Forandringer førte til andre forandringer, som igjen hadde større betydning her enn de ville hatt i et kjøpesenter.²⁷

Tate Modern, en beskrivelse.

Bankside, i Herzogs og de Meurons versjon, er blitt en enklere og klarere bygning enn den opprinnelige (Ill. 1). På forsiden mot Themsen er påbygget rundt foten av pipa og påbygget på taket bak pipa fjernet. Murveggens detaljer er bevart og rehabilitert, likeledes Sir Scotts vinduer. Som et nytt, men et lite synlig element har veggen nærmest pipa blitt åpnet opp for terrasser og horisontale vindusrekker. Skorsteinen hviler nå på bakken, og er blitt et sterkere vertikalt element i bygget.

Det mest dramatiske, men allikevel enkle grepet som er gjort utvendig, er et toetasjes påbygg på taket, laget av hvitt, gjennomskinnelig glass. Denne horisontale, rektangulære glassboksen dekker hele lengden og halve bredden av bygget. Den inneholder kunstig lys, samtidig som den slipper det naturlige lyset inn og nedover i bygget. Interiøret anes gjennom skygger. Glassboksen er synlig fra mange steder i London, noen dager som en skarpt definert svevende lysboks, andre ganger som et dimmet lys i den grå tåka. Toppen av skorsteinen har en tilsvarende lysboks (Ill. 2).

På grunnplanet i husets nordvestlige hjørne er det satt inn en lang vindusrekke i full etasjehøyde. De utfordrer symmetrien i bygget. Ser vi nøyere etter, er glassboksen på taket trukket litt inn fra kanten i østre del. Symmetrisk på begge sider av pipa er det utgang mot Themsen. Alle dører er i klart glass.

Husets kortsider er lite forandret. Et inngangsparti som skal kunne sluse flere tusen mennesker pr. dag, sees knapt på avstand. Hovedinngangen består av ei brei og svakt hellende

²⁷ Sabbagh, *op. cit.*, (fotnote 1) s. 100 f.

rampe som begynner ute på plassen. Den går ned til en rekke glassdører i underetasjen og inn i hele turbinhallens bredde. Det som foreløpig er en bakside av huset, The Switch House, står uforandret i påvente av et byggetrinn to.

Rampa fortsetter å skråne ned til underetasjen (Ill. 3). Over deg og foran deg har du den enorme turbinhallen (152 x 24 x 30 meter), bare sammenlignbar med hovedskipet i en katedral. Alle stålkonstruksjonene med pilarer, bolter, stag, takkonstruksjoner og to svære kraner på skinner langs taket gir hallen et klart industrielt preg. Likeledes duren fra generatoren i siderommet. Betongveggene er malt i en lys grå-beige tone, og alt stålet mørkere grått. Mellom takkonstruksjonene slipper en bred stripe av glass godt med dagslys ned på fine dager. Dette takvinduet strekker seg i hele hallens lengde. Veggene til høyre er foreløpig en lukket enkel vegg. Til venstre viser galleriene seg i alt sitt mangfold. Her får du en oversikt over byggets innhold: Butikk, restaurant, garderobe, trapper og etasjer med gallerier.

Det spektakulære elementet er glassboksene som henger utenpå veggene; to store og to små (Ill. 3). De er laget i samme gjennomskinnelig glass som boksen på taket, men med vinduer til utsyn. Disse glassverandaene fungerer som hvilerom og utsynsplasser oppover i etasjene. Verandaene har innebygd lys. Dette gir dem et svevende uttrykk når kveldsmørket kommer. I turbinhallens indre del, er det bygd ei bru tvers over hallen i første etasje. Denne fungerer foreløpig som utstillingsplass, møteplass og utsiktsplass.

Etasjene i den delen som tidligere var The Boiler House er fordelt slik (Ill. 5): Første og andre plan inneholder serviceinstitusjoner; butikker, garderobe, undervisningsavdeling med klasserom, stort og lite auditorium, ressurscenter med datamaskiner, bibliotek m.m., kafé, informasjon med billettsalg og to innganger. Inngangspartiet mot elva åpnes inn mot en stor hall som gir videre sirkulasjon til brua. Her er trapp ned til turbinhallen. Mot øst finner vi lasterampe og diverse kontorer.

Tredje, fjerde og femte plan inneholder gallerier gruppert på hver side av skorsteinen med en åpen foajé i midten. I disse etasjene ligger glassverandaene ut mot turbinhallen. I hvilesonene på midten finner vi også serviceinstitusjoner og små informasjonsøyer. To plan er viet den faste utstillinga, plan fire er forbeholdt temporære utstillinger. Her finner vi en liten butikk og kafé med utgang til terrasse. De to siste etasjene inne i glassboksen er forbeholdt

administrasjon, tekniske installasjoner, eget medlemsrom med terrasse mot Themsen og en større restaurant og et møtelokale i toppetasjen.

Et vellykket stort offentlig bygg er avhengig av god flyt av mennesker. I Tate Modern har de løst dette med både rulletrapper, heiser og vanlige trapper. Hovedfartsåra; rulletrappa, fører deg rett fra garderoben på plan en til den faste utstillinga på plan tre og videre etasje for etasje. Både rulletrapp, trapp og heis er lagt i området rundt pipa. Dette gir rom både for rask transport med heisen og muligheter for oversikt mens du står i rulletrappa, eller eget tempo med pauser på reposene i trappa. Trappa er en solid, tung stålkonstruksjon med stålplater i sidene og innfelte tretrinn. Gelenderet har innlagt lys under gripekanten.

Husets viktigste rom, galleriene, er enkelt utformet. Herzog og de Meuron har gjennom langvarig samarbeid med forskjellige kunstnere, kommet fram til rom som skal ha minst mulig forstyrrende elementer i forhold til kunsten. Her er glatte, oftest hvite vegger, ingen forstyrrende lister og et minimum av tekniske installasjoner (Ill. 4). Takhøyden er ca. 5 m., men romstørrelsen varierer sterkt, fra 7 x 8 meter til 11 x 23 meter. Dette gir høyst ulike romfølelser. Det mest iøynefallende er et galleri som går over to etasjer med en takhøyde på 12 meter. Høyden, sammen med Sir Scotts elegante vinduer, gir galleriet et helt unikt preg.

Veggene i disse rommene er ikke bærende, men allikevel bemerkelsesverdig tjukke. De skal foruten å inneholde alle muligheter for teknologi, gi følelse av soliditet og ro. Åpne dører skjules i den tjukke veggen og forsterker kontinuiteten i rommene. Dørenes overflate; lys eik eller mørk, beiset eik med synlig trestruktur, gir en kontrast til de glatte flatene.

Lyset i galleriene varierer. Noen rom har naturlig lys gjennom Sir Scotts vinduer og en flott utsikt over Themsen. Disse kan blendes fullstendig hvis ønskelig Kunstig belysning er lagt inn som rektangulære flater i flukt med taket (Ill. 4). Det matte glasset gir et jevnt overlys. Den mest spennende lyssettingen finner vi i galleriene på plan fem. Matte glassflater løper langs øverste kant av veggen og gir en klerestorial virkning. Det føres naturlig lys ned gjennom glassboksen på taket. Denne etasjen ligger mellom etasjen med de gamle vinduene og det nye taket, og vi får her et møte mellom det gamle og det nye. Her er òg installert kunstig lys som er justert for å ligne dagslyset. Tekniske finesser gir store muligheter til å variere fargene på lyset.

Gulvene i denne etasjen og i turbinhallen er grå, glattpolert betonggulv. Rommene ellers har ru, ubehandla eikeplank. Dette var et uvanlig valg, men det har vist seg som en praktisk og robust løsning ved flytting av kunstverk. Rister for ventilasjon er laget i grov støpjern og plassert i gulvet så langt inn til veggen som mulig for ikke å distrahere. De fungerer godt sammen med eikegulvet. Ventilasjonsuttakene er diskret plassert i taket.

Fargen i utstillingsrommene er overveiend hvit, men også her har hensynet til kunsten gitt variasjoner. Undervisningsavdelinga skiller seg ut med røde og oransje vegger og inventar. En del mindre områder; toaletter, trapper etc. har fått blanke, svarte flater.

I et byggetrinn to vil The Switch House bli en del av museet. Først da vil vi kunne oppleve hvordan bygget er tenkt i helhet. Med en tredje inngang fra sør, vil det bli en akse inne i turbinhallen; et knutepunkt øst-vest/nord-syd. Åpningen mellom elva og bydelen Southwark kan gi en gjennomstrømming av folk som ikke nødvendigvis har tenkt å gå i museet. Et utendørs byknutepunkt blir flyttet inn i bygget som *cardo & decumanus* i en romersk by. Med lange åpningstider vil dette kunne bli en ny og spennende plass i byen.

The Switch House og de tre oljetankene som er gravd ned mot sørvest, gir spennende muligheter for ytterligere utstillingsplass, eventuelt arbeidsplasser for kunstnere. Her er over 3000 m² grunnflate som ennå står urørt. Det eksisterende bruksarealet er i dag 34 500 m², hvorav ca. 12 400 m² utstillingsplass.

Landskapet rundt.

Utenfor huset var landskapsarkitekter raskt i gang med å gjøre området publikumsvennlig og tilgjengelig. Langs elva ble promenaden forlenget, ca. 600 trær ble plantet og utemøbler designet. Vestsiden ble i samarbeid med lokalsamfunnet tilrettelagt for hovedinngang, drosjeholdeplass etc. Mot øst skal noe av området reserveres beboerne i området. Der vil det videre bli mottak og lasterampe og inngang for de ansatte.

Rett over elva fra St. Paul var planlegging av et bruprojekt i gang. Dette var et frittstående prosjekt som skulle knytte Bankside til de store byrommene på nordsiden. Arkitekt Sir Norman Forster and Partners og skulptør Sir Anthony Caro (født 1924) sto for utforming. Dette var det første nye prosjektet for bru over Themsen siden 1894. Det skulle vise seg å være en meget vanskelig oppgave. På grunn av båttrafikken på Themsen, måtte brua ha en

viss høyde. For ikke å bli for bratt, måtte den trekkes inn fra elvebredden og kom dermed i konflikt med området rett utenfor museet. Konstruksjonen viste seg ikke å tåle belastningen av en tett strøm av mennesker. Hele brua begynte å gynte så kraftig at den måtte stenges rett etter åpningen. Gjenåpning skjedde først i 2002. Den kalles nå på folkemunnet ”The Wobbly Bridge”.²⁸

²⁸ Mira Bar-Hillel and James Burleigh, ”From the makers of the Wobbly Bridge comes another Thames crossing” i *Evening Standard*, 23. august 2001.

Kap. 2. Tates faste samling.

Deling og navnedebatt.

Da delinga ble et faktum i 1995, startet mange og lange diskusjoner blant kunstnere, kunsthistorikere, kritikere, pedagoger, kuratorer og Tates ansatte om hvordan samlinga skulle deles og hvordan den kunne vises fram.²⁹ Det ble tidlig klart at det var 1900-tallets internasjonale kunst som skulle skilles ut. Gamle Tate skulle bli en utstillingsplass for den britiske kunsten. Diskusjonene gikk da om hvilke britiske kunstnere som skulle vises i en internasjonal sammenheng. Siden alle Tate-museene har felles styre og direktør, lå mulighetene til rette for fleksibilitet og utskifting over tid.

Samtidig med byggearbeidene, de daglige avgjørelsene, problemene og diskusjonene om deling av samlinga mellom de to museene, var også navnedebatten i gang. Tate ansatte et designfirma til oppgaven, vel vitende om at merkevarebygging er viktig for populariteten også for kunstmuseer i en fortettet medie verden. Direktør Serota ville ha et navn tilsvarende MoMA, lett og klingende. Navnene Tate Gallery of Modern Art og Tate Gallery of British Art ble til Tate Modern og Tate Britain. Begrepet moderne blir her brukt i betydningen av modernisme som en epoke på 1900-tallet, men òg som et uttrykk for det moderne, det nyeste nye, som er dagligtalens bruk av ordet. De to navnene ga derfor god dekning for ønsket innhold, selv om det språklig sett skurret med et substantiv i det ene og et adjektiv i det andre.

Samlingas karakter.

Tates internasjonale samling var ikke et dybdestudium, men et utvalg av kunst fra Nord-Amerika og Europa gjennom 100 år. Utvalget var gjort på grunnlag av personlige valg, økonomi, markedstilgjengelighet og kunstneres donasjoner, men framfor alt ut ifra den rådende kunstoppfatning i tida. Blazwick og Morris trekker fram MoMA's første direktør, Alfred H. Barr Jr.(1902-1981) som en viktig premissleverandør for kunstsamlinger før 1960.³⁰ Med sitt utviklingskart fra 1936, *The Development of Abstract Art*³¹ (Ill. 6) systematiserte han ismer og påvirkninger på en elegant og gjennomarbeidet måte. Problemet var at det som ikke var definert innen disse ismene og som avvek fra modernismens ledende tanker, falt helt ut. Modernismens teoretikere som Roger Fry (1866–1934), Clement Greenberg (1909–94) og til

³⁰ Iwona Blazwick and Frances Morris, "Showing the Twentieth Century" i Blazwick and Wilson (ed.), *op. cit.*, (fotnote 8), s. 31.

³¹ Alfred Barrs berømte oversiktskart ble først trykt som forside på katalogen til MoMAs utstilling *Cubism and Abstract Art*, 1936.

dels Theodor Adorno (1903–69) holdt fast ved en overbevisning om en evolusjonistisk utvikling, et telos og det autonome verk. Hos disse hadde konteksten rundt verket liten betydning. Dette samsvarer med Barrs utviklingsplansje der en del av 1900-tallets tidlige ismer samles og ender opp i den abstrakte kunsten med formen som hovedanliggende. Hvilke retninger som var avgjørende i denne lineære evolusjonen, var det ikke enighet om. Greenberg var sterkt kritisk til surrealistene og kalte deres kunst for ikke-rene bilder. Barr på sin side utelukket imidlertid retninger som sto sterkt i Europa, eksempelvis politisk kunst.

Tates samling kan likeledes sies å være like mye preget av det som er utelatt, som det som er med. Svært få kvinnelige kunstnere før 1970-tallet er representert, og heller ikke fotokunsten. Kunst utenfor vesten er nærmest fraværende. Samlinga er svak på tidlig 1900-tallskunst, særlig russiske verker og tysk ekspresjonisme, sosial og politisk kunst fra mellomkrigsårene og amerikanske verk fra før 1940. Foruten den britiske delen, ligger styrken i en god fransk samling med Pierre Bonnard (1867-1947), Henri Matisse (1869-1954) og Pablo Picasso (1881-1973), samt amerikansk etterkrigskunst og spesielle donasjoner, som Mark Rothkos (1903-1970) *Seagram*-malerier.

Av nyere verk er det bemerkelsesverdig at Tate ikke har et bredere utvalg av yngre britiske kunstnere, eksempelvis Damien Hirst (født 1965) og Tracey Emin (født 1952). Mange av de mest omtalte verkene i nyere britisk kunst er i stedet å finne hos Englands store samtidskunstmesén, Charles Saatchi.³²

Etter 1960-tallet med ny institusjonskritikk, poststrukturalisme og en større bevissthet rundt mangfoldet av uttrykk, og ikke minst, de gjemte og glemte uttrykk, ble det essensielle spørsmålet innen museumsverdenen hvordan dette kunne formidles. Hvordan kan en vise den kunsthistoriske kanon slik at tilskueren ser den med nye øyne, og ikke bare byttes ut ett par briller med et annet? Her var det mange nye spørsmål å stille.

³² Jonathan Jones, *G2*, 29. nov. 2001.

To av de viktigste personene i denne prosessen var Iwona Blazwick³³ og Frances Morris.³⁴ De to fikk høsten 1997 jobben som kuratorer ved Tate Modern, og dermed hovedansvaret for å komme med forslag til utstillingsstrategi for den faste utstillinga. Ut ifra en studiereise de to gjorde til flere andre nye samtidskunstmuseer, konkretiserte tankene seg rundt *det lokale* og *det nasjonale*. Tate Modern hadde lagt stor vekt på lokal integritet for sitt museum. Det skulle òg uttrykkes i den faste samlinga. En av Tate Modern sine oppgaver ville bli å sammenstille det beste i britisk kunst med kunstuttrykkene internasjonalt.

Forskjellige utstillingsstrategier.

Vi ser så langt at flere delmål for museet er klarlagt:

- * Nyere kunsthistorieteorier skal komme til uttrykk gjennom utstillinga.
- * Den skal vise det nasjonale opp mot det internasjonale.
- * Det skal lages ei utstilling som viser styrken og reduserer manglene ved samlinga.

Mange tilnæringsmåter til ei utstilling ble diskutert. En av disse var å ta utgangspunkt i produksjonsstrategier.³⁵ Under overskrifta ”Strategies of Making” grupperte de så kunstverkene i:

- 1) Automatisme og det automatiske, den intuitive og ikke kontrollerbare tanke.
- 2) Representasjon, mimesis, observasjon, kopiering og ready-mades.
- 3) Konstruksjon, modellering, fabrikasjon og skulpturering.
- 4) Det lingvistiske, tekst, epistemologi, kunnskap og konsept.

Ut ifra disse kategoriene forsøkte de å plassere de verkene de hadde til rådighet i samlinga.

³³ Iwona Blazwick (Head of Exhibitions and Displays) er utdannet kunstner med bakgrunn også i kunsthistorie, estetikk og engelsk litteratur. Hun kom til Tate i 1997 fra forlaget Phaidon, hvor hun redigerte en serie monografier og antologier om internasjonal etterkrigskunst og samtidskunst. Hun har jobbet som freelance-kurator, skrevet, undervist og vært utstillingsdirektør ved ICA (Institute of Contemporary Art) i London. I sine mange utstillinger har hun særlig satt søkelyset på kvinnelige samtidskunstnere, og hun var en av de første som i utstillingsform satte søkelyset på sammenhengen mellom nåtid og fortid i kunstverket. *Tate Modern, Project Information* (2000) s. 23, ”Tate Gallery at Bankside” i *The Art Newspaper* no. 85, oktober 1998, og Daniel Birnbaum, ”Tate show” i *Artforum*, no. 8, april 2000.

³⁴ Frances Morris (Senior Curator) har lang erfaring i utstillingsvirksomhet og kuratering av utstillinger og var ansatt ved Tate fra 1987. Hun har jobbet spesielt med europisk etterkrigskunst og internasjonal samtidskunst. Fra 1995 har hun vært kurator ved *Tates Art Now Gallery*, og kjente godt til det britiske og internasjonale kunstmiljøet. *Tate Modern, Project Information* (2000) s. 23.

³⁵ Sabbagh, *op. cit.*, (fotnote 1) s. 216 f.f.

Denne oppdelinga ble forkastet ut fra en forståelse av at den ble en for didaktisk og akademisk innfallsvinkel til kunsten. Dette skulle være en utstilling for et bredt spekter av mennesker. Under diskusjonen ser man allikevel noen prinsipper som blir en del av grunnlaget videre:

- Den permanente utstillinga må ha en fast struktur.
- Kunstverkene må kunne plasseres i flere områder, slik at det over tid kan bli en fornyelse i et fast oppsett.
- Verkene må videre kunne byttes ut med andre uten at strukturen går i oppløsning.

Andre ideer som ble utprøvd var gruppering av bilder etter geografi, i forhold til samfunn og historie og en gruppering rundt ideenes "zeitgeist". Disse ble alle først diskutert på et prinsipielt kunsthistorisk grunnlag, for så å bli konfrontert med Tates samling. I denne konfrontasjonen viste samlingas begrensninger seg tydelig, for eks. i ideen om å knytte kunsten opp mot geografiske sentra gjennom århundret. Her var Berlin for dårlig representert.

I prosessen utkrystalliserte det seg noen områder som var spesielt interessante i forhold til Tate Moderns samling. Tankene kretset rundt mulighetene for å gjeninnsette modernismens autonome kunstverk i historia uten å basere seg på en evolusjonistisk, lineær teori. Fantes det noe i denne kunsten og i den ettermodernistiske kunsten som naturlig kunne knytte dem sammen på tvers av vedtatte bevegelser og tidsaspekt? Kuratorene hadde også et ønske om å lage ei utstilling der det ble tydeligere for betrakteren hva slags konkrete prosesser som lå til grunn for kunstverkets tilblivelse. Etter hvert rettet blikket seg mot kunstverkernes motiver, og den endelige ideen hadde sitt utspring i 1700-tallets sjangerhierarki. Ut fra historiemaleriet og allegorien, portrettet, dyremaleriet, den levende natur (landskapet) og den døde natur (nature morte, stilleben) oppsto fire kategorier.³⁶

- Det narrative historiemaleriet (allegori)
- Portrett og aktmaleri
- Landskap
- Stilleben

³⁶ Iwona Blazwick and Frances Morris "Showing the Twentieth Century" i Blazwick and Wilson (ed.), *op. cit.*, (fotnote 8) s. 35.

Hierarkiet ble fjernet, men hadde motivkretsen som sprang ut fra de sosiale og politiske forhold på 1600-tallet noe å tilføre 1900-tallets kunsttrykk? Nettopp det å oversette disse begrepene til vår virkelighet, mente kuratorene kunne gi ny forståelse av modernismen og samtidskunsten. Å gå fra portrett til akt og videre til kroppskunsten og søkelyset på den subjektive historia, viser en utvidelse i et sjangerfelt. Historiemaleriet ble utvidet til samfunn, landskap til miljø og omgivelser, og stilleben til kunstobjekt og det virkelige liv.

De fire kategoriene ble òg valgt ut fra det faste plasspotensialet. Utstillinga skulle gå over to etasjer med to avdelinger i hver etasje, delvis skilt av servicerom og skorsteinen (Ill. 5). Et premiss som var lagt allerede med byggets utforming, var at det skulle være mulig å besøke kun ei avdeling om gangen. Her har Bankside en unik mulighet til å komme publikum i møte. Det er ikke gitt at dess større et museum er, dess flere verk kan en vise, dess mer tid bruker vi i museet. Kan vi derimot velge ut ei avdeling uten å måtte trække oss igjennom rom etter rom med kunstverk vi egentlig også skulle ha sett, vil vi få en tilfredshet i den opplevelsen vi valgte, og ha mulighet og antagelig mer lyst til et nytt besøk.

Disse fire tema ble så et utgangspunkt for å gå inn i samlinga. Ville de få vist de verkene de ønsket å ha med? Verkene måtte få sin naturlige plass slik at systemet ble forståelig og hjalp publikum til en utvidet opplevelse og kunnskap om kunst. En mulighet var å lage fire kronologiske framstillinger. Men dette ville fort bli oppfattet som fire underfortellinger til den ene store, lineære utvikling. Kronologien måtte altså fravikes.

Under denne fasen av debatten ble den personen som skulle lede det nye galleriet til en plass i den nasjonale og internasjonale kunstverdenen ansatt. Høsten 1998 kom Lars Nittve direkte fra en direktørstilling på Louisiana Museum of Modern Art til Tate Modern.³⁷ Ved sin tiltredelse la han vekt på bygningens spesielle kvaliteter, Tates ekstraordinære samling og tilknytningen til lokalmiljøet. Denne fusjonen mellom den lokale tilhørighet og den globale kunstverdenen gjorde Bankside ifølge Nittve helt unik.³⁸ De britiske avisene poengterte igjen en ikke-britisk ansettelse; en svenske var valgt denne gangen. Direktør Serota uttalte at dette

³⁷ Lars Nittve har en solid kunsthistorisk bakgrunn og utstillingspraksis som kurator ved Moderna Museet i Stockholm og Rooseum Senter for Samtidskunst i Malmö. Videre har han utgitt bøker og kataloger om moderne kunst. Han har òg en fortid som kunstkritiker i Svenska Dagbladet, *Tate Gallery Press Release*, 20. april 1998.

³⁸ *Ibid.*

bare reflekterte den internasjonalt som finnes innen kunstverdenen, og at britene har eksportert tilsvarende ekspertise.³⁹

Hvordan ville så Nittve forholde seg til utstillingskonseptet? Dette var et risikabelt prosjekt, og han så mange fallgruver. Nittve refererte til andre forsøk av ikke-kronologiske utstillinger som grunne og ren gimmick. Skulle det gjøres annerledes for forandringens skyld? Hva med fagkunnskapen, skulle alt kastes over bord? Var publikums ønsker og behov egentlig ivaretatt i dette konseptet? Serota argumenterte på sin side med at dette ville gi muligheter til å fokusere mer på kunstens intensjon, ikke så sterkt på produkt. Den ville kunne si noe om hvordan kunstnere har respondert på visse ideer innen kunstsanking i denne perioden. Her har vi mulighet til å sammenligne forskjellige løsninger fra nåtid og fortid uten å bli ledet til å tenke i en evolusjonistisk utvikling. Et samtidsverk kan gi en ny og rikere forståelse av et tidligere verk eller vice versa.⁴⁰

Praktisk gjennomføring.

Jeg har før nevnt begrensninger i Tates egen samling. Det betydde i praksis at Tate måtte ut på lånemarkedet. Kunstmuseer rundt om i verden planla spesielle utstillinger ved tusenårsskiftet, og det var konkurranse om sentrale verk. Hvis Tate hadde egne alternativer, forenklet det prosessen betraktelig. Ferdigstilling av rommene var forsinket, noe som var med på å vanskeliggjøre utvelgelsesprosessen. Med grunnlag i utstillingas idé måtte mange verk gjennom en lang tolkningsprosess før de fant sin plassering.

Frances Morris sto for den endelige utforming av utstillinga, mens teamarbeid var den praktiske jobbmodellen. Seks team gjennomførte montering fra januar til april 2000. Teamene besto av kurator, assistentkurator, programkurator, installeringsgruppe og et pedagogisk team. Kuratorer laget en skisse over plassering. Installeringsgruppa fikk alt på plass. Så skulle kuratorer gjøre justeringer, og etter tre dagers jobbing var det lagt inn tenkepause. Hver detalj måtte fungere. Noen siste forandringer ble gjort, og verkene ble endelig plassert. Serota, Nittve og Morris overvåket det hele.

Avdelingene *Landscape/Matter/Environment* og *Still Life/Object/Real Life* ble plassert i én etasje, *History/Memory/Society* og *Nude/Action/Body* i en annen, og den temporære utstillinga

³⁹ Peter Foster "Swede to run the Bankside show" i *The Times* 21. april 1998.

⁴⁰ Sabbagh, *op. cit.*, (fotnote 1) s. 261 f.

mellom disse. I det åpne rommet i midten finner vi et introduksjonsverk på hver side, samt en kort skriftlig redegjørelse over hvert tema ved inngangen. Her er veggene malt i duse farger, og det er dype skinnmøbler og auditive hjelpemidler tilgjengelig for publikum.

Valg av tema.

Det vil i denne oppgaven bli for omfattende å gjennomgå alle fire avdelinger, så jeg har valgt ut *Still Life/Object/Real Life* som grunnlag for videre analyse. Har de her klart å gjennomføre sine tanker, og hvordan fungerer utstillinga for oss som ser? Strukturen skulle være ei fast ramme med muligheter for variasjon med hensyn til kunstverks plassering og med hensyn til utskifting. Innholdsmessig var kuratorene opptatt av å stille den britiske kunsten opp mot den internasjonale, å framheve styrken og minske svakhetene med samlinga, og som et overordna mål, å lage ei utstilling som speiler nyere kunsthistoriske teorier. Under det hele ligger de pedagogiske spørsmål om tilgjengelighet for publikum.

Målet om å fronte britisk kunst opp mot internasjonal kunst samt Tate Moderns oppgave om å dekke samtidskunsten, er viktige elementer i forståelsen av konseptet. Museet viser seks temporære utstillinger pr. år, hvorav tre store, foruten et tilsvarende antall i turbinhallen eller utenfor huset. Disse visningene skal også forsøksvis eliminere mangler ved den faste utstillinga, ved for eksempel å vise kvinnelige og ikke-vestlige kunstnere. Samtidskunsten integreres også i det faste utstillingskonseptet. Vi får tidvis temporære, monografiske visninger i et eller flere rom satt inn i en tematisk ramme. Disse fungerer dermed som en del av et fast oppsett.

Avdelinga *Still Life/Object/Real Life* har som de andre avdelingene gjennomgått mange forandringer i løpet av den tida museet har vært i drift (Ill. 7 og 8). Overskrifter på galleriene er byttet ut, enkelte verk er omplassert, andre er fjernet og atter andre er kommet til. Den overordna strukturen er imidlertid fast. Jeg går her inn på et gitt tidspunkt (vinteren 2003, ill. 8) for å gi et innblikk i hvilke verk utstillinga er bygd opp av, hvordan disse er plassert og hvilke tanker og begrunnelser som kan ligge bak en slik seleksjon.

Del 2. Ei vandring gjennom ei avdeling.

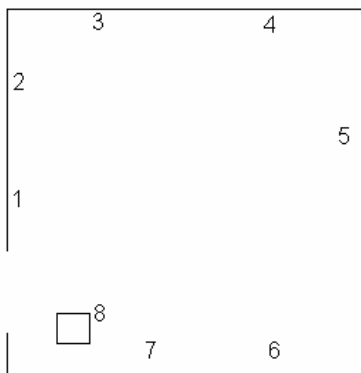
Kap. 3. *Still Life/Object/Real Life.*

Inngang.

Ved inngangen vises Claes Oldenburgs (født 1929) *Giant 3-Way Plug, Scale 2/3* (1970), et elektrisk multistøpsel i kjempestørrelse. Dette gir oss en indikasjon på at stillebensjangeren har gitt mulighet til å ta opp hverdagslivet gjennom dets gjenstander i kunsten.

Vi er, når vi går inn i denne avdelinga, bedt om å reflektere rundt sjangeren stilleben. Vår oppmerksomhet skal rettes mot motiv. Dette gir oss et problem. Hver gang vi ser et verk fra første del av det tjuende århundret, vil tanken automatisk kretse rundt det som vi har lært er hovedproblematikken i modernismen; det formale i kunstverket. Vi har lest gjennom faglitteratur og i den populærvitenskapelige litteraturen om modernismens mestre og deres søken og kamp for å uttrykke seg gjennom form, farge og flate. Motivet var dermed underordnet denne formale prosessen, eller som Juan Gris uttrykte det: "The man who, when he paints a bottle, attempts to express its material substance rather than paint a group of coloured forms, should become a glass-blower, not a painter."⁴¹ Siden denne utstillinga har tittelen *Still Life/Object/Real Life* blir vi bedt om å glemme modernismens grunntanker og nærme oss materialet ved hjelp av en bestemt motivkrets.

Art of the Everyday, en beskrivelse.



1. Henri Matisse, 1869-1954, *The inattentive Reader*, 1919, olje på lerret, 73x92 cm.

Motivet er en kvinne som sitter ved et lite skrivebord og leser ei avis. Det står en bukett blomster på bordet, et speil er montert på veggen. Rommet virker upersonlig. Formene er forenklet og tenderer mot

⁴¹ Utstilt tekst, des. 2000.

det todimensjonale. Fargene er lyse, nesten litt transparente. Penselsstrøkene er tydelige. Maleriet har lite til felles med Matisses øvrige fargerike og dekorative flater.

2. Pierre Bonnard, 1867-1947, *Coffee*, 1915, olje på lerret, 73x106 cm (Ill. 9).
En kvinne drikker kaffe, en stuepike serverer og en hund sitter ved hennes side. All aktivitet i bildet foregår i øvre del. Over halve maleriet er dekket av bordet med en rødretet duk. Vinkelen på bordet fører betrakteren inn i stua. Her er fargene sterke og flatene dekorative. Et orientalsk lakkfat dominerer i forkant av bordflaten og forteller noe om østlig inspirasjon.
3. Paul Cezanne, 1839-1906, *Still Life with Water Jug*, ca. 1892-93, olje på lerret, 53x71 cm (Ill. 10).
Motivet i dette skisseaktige maleriet er et bord med et drapert hvitt klede, frukter, tallerkener og en vannmugge. Her ser vi en begynnende oppløsning av sentralperspektivet. Stillebenet ser ut til å være arrangert for å sees fra flere synsvinkler. Vi ser antydning til utflating av objektene. Fargeskalaen er begrenset, fargetonene vektlagt. Det er ikke skygge og modellering som skaper et visst volum, men fingraderte farger som forsiktig og gradvis skulpturerer objektene overflate og konturer. Maleteknikken er rå og hurtig, bordet er trukket helt i forgrunnen.
4. Georges Braque, 1882-1963, *Guitar and Jug*, 1927, olje på lerret, 81x117 cm.
Bildet viser en gitar, glass, frukter, mugge og en kvist med blader. Her ser vi den samme leken med det mangesidige perspektiv som hos Cezanne. Linjene er flytende, fargene mørke. Motivet spiller direkte på det tradisjonelle stillebenet og dets symbolinnhold.
5. Sir Howard Hodgkin, født 1932, *Dinner at Smith Square*, 1975-79, olje på lerret, 95x125 cm.
Bildet er det eneste i galleriet fra nyere tid. Motivet er abstrahert, bare tittelen henspiller til det figurative. Formene er kraftige, med skygge og dybdevirkning. Koloritten er det essensielle i dette bildet. Han påfører fargene i flekker, gjerne med kontrastfarger som bakgrunn. Ramma er dekorert med samme ujevne flekkemønster i sterke farger.
6. Sir William Nicholson, 1872-1949, *The Lowestoft Bowl*, 1911, olje på lerret, 48x61 cm.
Motivet består av en liten bolle av utsøkt porselen som står på en stor tallerken. Bak, på den samme tallerkenen ligger tre avskårne tulipaner. Et kronblad har falt av. Bakgrunnen er mørk, den lite synlige bordplata lys. Bildet er malt i en tradisjonell stil; nitid og med dyktighet og stor detaljrikdom.
7. Giorgio Morandi, 1890-1964, *Still Life*, 1946, olje på lerret, 38x46 cm (Ill. 11).
Maleriet viser nok et tradisjonelt stilleben, med boller og karaffel. Det meste er i lyse fargetoner, bakgrunn og bord i lyse gråtoner. Maleteknikken er her grovere enn i et tradisjonelt stilleben. Bildet utstråler en slags kontemplativ ro i sin enkle, nyklassisistiske komposisjon.
8. David Smith, 1906-1965, *Home of the Welder*, 1945, skulptur i stål, 53x44x36 cm.

Denne lille skulpturen er sammensatt av fragmenter som illuderer Smiths egen livssituasjon rett etter hans deltagelse i 2. verdenskrig, en slags selvbiografisk sammenstilling. De forskjellige symbolene for arbeid, familie, drømmer etc. er sveiset sammen til linjer og former. Han beveget seg senere helt over i det abstrakte formspråk.

Ei vandring i rommet *Art of the Everyday*.

Rommet vi først kommer inn i, skal ifølge tittelen vise oss kunst fra hverdagen. At stilleben er gjenstander fra hverdagslivet, er en dekkende presisering av begrepet. Vi reflekterer lite over denne opplysningen. Hos Nicholson og Morandi (Ill. 11) kan vi dvele ved hverdagsobjektene. Her møter vi maleriet, oppstillinger av stilleben, bilder som er vakre, bilder vi kan glede oss over. Vi er ført bakover i tid. Både størrelse, teknikk og motiv indikerer dette. Vi går inn i maleriets illusjonistiske verden i de første tiårene etter 1900. Begge disse malerne har en tradisjonell tilnærming til stillebenmotivet (Ill. 33). Gjør vi en nærmere sammenligning av de to verkenes avbildning av kopper og kar, ser vi at de allikevel gir forskjellige konnotasjoner. Nicholsons vakre verk med det skjøre gullkantede porselenet og de avskårne blomstene fokuserer på skjønnhet og en utsøkt luksus. Morandi viser oss et enkelt kjøkkenservise; hverdagstingene. Penselsstrøkene er tydeligere, fargevalget langt mer beskjedent. Hos disse to kunstnerne ser vi en indre fornying. De utvalgte historiske og kulturelle objekter, sammensatt og synliggjort i kunstprosessen, er her transformert til to ulike fortellinger; fortellinger om en hverdag i forskjellige samfunnslag. I disse maleriene har vi ingen vansker med å se stilleben som innhold. Problemene oppstår først når vi beveger oss videre rundt i rommet.

Hverdagsmotivet er lesbart også når vi snur oss mot Cezanne og Braque. Men ved å se bildet *Still Life With Water Jug* (Ill. 10) ledes tankene raskt vekk fra å lese bildet som fortelling. Både malemåten og lært tolkning penser oppmerksomheten hen imot det formale. Det mest oppsiktsvekkende bruddet i stillebensjangeren kom ved Cezanne og Braque. Cezanne fikk som kjent stor innflytelse blant avantgardekunstnere på 1900-tallet, særlig hans stilleben og landskaper var betydningsfulle for kubismens utvikling. Morandi og Nicholsons malerier holder seg klart i en stillebentradisjon, Cezanne gir oss problemer. I hans bilder, slik som *Still Life With Water Jug*, har vi vennet oss til å se meningsinnholdet som minimalisert. Noen epler strødd utover, et nøytralt klede og en enkel tradisjonell vannkrukke toner ned religiøse, økonomiske eller etiske betraktninger, som var en viktig del av det tradisjonelle stilleben. Det formale fanger oppmerksomheten. Det åpner for videre undersøkelser og i neste omgang nye meningsinnhold. Trår vi nå litt tilbake, ser vi spenningen som oppstår når vi blir bedt om å

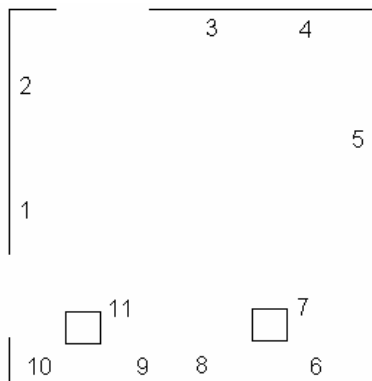
skifte synsvinkel mellom modernismens formale blikk til den postmoderne pluralisme, her en tradisjonell stillebenfortelling.

Med Braques *Guitar and Jug* vises den kubistiske retningen tydeligere, men gjenstandene er lett gjenkjennbare. Motivet er hverdagstingene. Den samme konflikten som vi så i forhold til Cezannes maleri, oppleves her. Vi blir opptatt av det formale, det nye i kubismen. Det er videre antydning flere utradisjonelle synsvinkler i dette rommet. Bonnard og Matisse skapte interiører gjennom sine sammenstillinger av gjenstander og personer. Her argumenteres det i veggteksten med at tross tilstedeværelsen av personer i maleriene, er objektene så sterkt vektlagt, at de er plassert i avdelinga *Still Life/Object/Real Life*. Bonnard og Matisse var i sin kunst ikke ute etter en mimetisk representasjon, begge jobbet med formalistiske problemstillinger. Her har kuratorene igjen satt søkelyset på andre sider ved maleriene, de personlige historier i komposisjonene.⁴² Matisses malte kvinne har en melankolsk positur, blomstene og speilet refererer til koder i stillebensjangeren. Bonnards dekorative flater viser oss intimiteten i hjemmet. Her spiller fargene en sterkere rolle, noe vi også ser i det eneste nyere bildet i rommet, *Dinner at Smith Square*.

Dette første rommet er uten vinduer, middels stort, kvadratisk og hvitmalt. I døråpningen ser vi innover rom etter rom som en enfilade (Ill. 4). Lufta her inne er tett. Ventilasjonsanlegget har for dårlig kapasitet. Eikegulvet begynner allerede å vise slitasje, rengjøringspersonell skrapet og skrubber på tyggegummiflekker. Selv om enkeltverkene og utstillinga generelt innbyr til kontemplasjon, er det vanskelig å oppnå dette ved en så stor gjennomstrømming av folk.

⁴² Utstilt tekst, mars 2003.

Modern Life, en beskrivelse.



1. Juan Gris, 1887-1927, *Bottle of Rum and Newspaper*, 1914, olje på lerret, 46x37 cm.
Motivet viser et bord med en flaske rom; en hentydning til kafeen, som var en populær møteplass for kunstnerne i Paris. Bakgrunnen er flatet ut, flaska likeså. Gris viste tydelig med sin uttalelse om flasker og glassblåsere at hans søken ligger på det formale plan.⁴³
2. Natalya Goncharova, 1881-1962, *Linen*, 1913, olje på lerret, 96x84 cm.
Motivmessig er dette et todelt bilde; skjorter, krager, mansjetter på den ene siden, blondekrager, bånd, bluser og forkler på den andre. Maleriet inneholder videre et strykejern og russiske skriftegn. Oversettelsen tyder på at det dreier seg om et firmamerke for et vaskeri. På strykejernet har kunstneren malt sine egne initialer. Denne mannlige og kvinnelige billeddelen er forent i en klar kubistisk malemåte.
3. Fernand Léger, 1881-1955, *Leaves and Shells*, 1927, olje på lerret, 130x97 cm (Ill. 12).
4. Fernand Léger, *Still-Life with a Beer Mug*, 1921-22, olje på lerret, 92x60 cm.
Léger er lett gjenkjennbar med sine klare farger, former og figurer. *Still-Life with a Beer Mug* er et studium i geometriske former og dekor, med primærfarger på bord og gjenstander og svart/hvitt på de geometriske figurene og mønstrene i bakgrunnen. I *Leaves and Shells* er naturformer hovedmotivet. Noen stengler slynger seg over objektene og skaper kontrast til de tunge geometriske formene i bakgrunnen.
5. Pablo Picasso, 1881-1973, *Bowl of Fruit, Violin and Bottle*, 1914, olje på lerret, 92x73 cm.
Motivet er et tradisjonelt stilleben med frukt, fiolin, flaske og avis på et bord. Det blir et visuelt puslespill å finne objektene, som er malt som fragmenter på flaten. Disse fragmentene ser ut som om de er klipt ut, og de henspiller til collagen. Fargevalget er neddempet, bakgrunnen grå/hvit.
6. Amédée Ozenfant, 1886-1966, *Glasses and Bottles*, ca. 1922-26, olje på lerret, 73x60 cm (Ill. 13).

⁴³ Se side 29.

Maleriet er bygd opp av farger og former som illuderer tradisjonelle elementer som glass, flasker og karafler. Flere av de største formene er dekorert med kannelyrer, en henvisning til vår klassiske arv. Hele maleriet innehar tyngde, formene er store og tydelige. Her er jordfargene framtreddende.

7. Jacques Lipchitz, 1891-1973, *Seated Man with Clarinet I*, 1920, gips, 78x29x28 cm.
Jazzen var en del av den moderne tid. Figuren er laget i et kubistisk formspråk der formen som helhet er blitt til kubistiske volumer og flater. Skulpturen framstår kompakt men rytmisk.
8. George Braque, *Bottle and Fishes*, ca.1910-12, olje på lerret, 62x75 cm.
9. George Braque, *Clarinet and Bottle of Rum on a Mantelpiece*, 1911, olje på lerret, 81x60 cm (Ill. 14).
10. George Braque, *Mandora*, 1909-10, olje på lerret, 71x56 cm.
Motivene henspiller alle på forlystelse og nytelse. Kubismen er ”modnet”. Vi ser at fragmentering i bildene nå på et underlig vis både er delte flater og knyttet sammen i rytmer, rom og en tettere enhet. Koloritten er begrenset til brun-, grå- og blåtoner.
11. Alberto Giacometti, 1901-1966, *Composition (Man and Woman)*, 1927, bronse, 40x46x15 cm.
Denne lille skulpturen fra Giacomettis tidlige produksjon viser en annen tilnærming enn Lipchitz til kubismen i skulptur. Formen er bygd opp av fragmenter som er løsrevet fra hverandre og så satt sammen. Tomrommene gir nye muligheter.

Ei vandring i rommet *Modern Life*.

Vi beveger oss videre, og med en kunsthistorisk bakgrunn opplever vi det neste rommet som en klar videreføring av kubismens formspråk. Her vises en større samling malerier av Braque, samt Gris og Picasso. Braque er plassert i begge rommene, og vi tar det nærmest for gitt hvorfor. Mens vi i *Art of the Everyday* så en gryende kubisme, har stilretningen her modnet. Men synsvinkelen er med tittelen snudd vekk fra moderne form; vi skal ikke konsentrere oss om kubismen, men om det moderne liv. I koblingen mellom malemåte og rommets tittel blir oppmerksomheten rettet mot en videreføring av noe urolig og oppstykket. Motivvalgene har fjernet seg fra de private rom og de intime objekter. Leter vi i motivene, ser vi at maleriene avbilder det urbane kaféliv; den mannlige sfære i motsetning til hjemmet og kvinners domene. Her er virkeligheten ustabil og flyktig, byens hastighet påtrengende. Rommets tittel, *Modern Life* henspiller på den raske utviklinga verden sto overfor med nye oppfinnelser innen transport, kommunikasjon, elektrisitet, film og kino og industriprodukter. Alt det nye som erobret markedet. Vi befinner oss fortsatt på begynnelsen av 1900-tallet.

Dette nye, ekspanderende og spennende finner vi igjen i uttrykkene. Motivene er her presentert rett på og i nærsyn, objektene er skjøvet i forgrunnen, bakgrunnen er abstrahert

eller utvasket. Bildene er blitt vertikale, noe som tradisjonelt har vært forbeholdt portrett- og figurmaleri. Her kan vi gå på oppdagelsesferd i irrgangene, de mangesidige synsvinkler, passasjer, former som flyter over i de neste og stadig åpner nye passasjer videre i billedkomposisjonen. Det er et komplekst spill av tomrom og flater som skaper virkelige og fiktive rom innvevd i hverandre. Hentydninger til dybde kommer fra konkrete, kjente former, men substansen er hult ut, og vi får flyktige virtuelle volumer. Disse motivene kunne like godt være hentet fra kunstnerens indre som fra en konkret oppstilling. Her er helhetlige komposisjoner som stadig spaltes som ei celle i vekst. Vi kjenner igjen uroen; en rastløshet i det moderne liv.

Flaskene og glassene henspiller på de flyktige gleder. Musikkinstrumentene som vi kjenner fra det tradisjonelle vanitasmotivet, er igjen blitt et yndet objekt. Her er både blåse- og strengeinstrumenter. Men titlene til disse maleriene gjør at tankene ikke ledes til forgjengelighet og død, men til øyeblikkets nytelser, noe som også forsterkes i komposisjonenes yppige rytmer. Denne friheten i forhold til motivet var med på å styrke det innovative i kunsten på tidlig 1900-tallet.

Det moderne liv materialiserte seg også på andre måter i billedkunst og skulptur. En forherligelse av maskinene og deres muligheter ser vi i verker av Léger, Giacometti og Ozenfant på 1920-tallet. I Ozenfants flasker og karafler er soliditeten påtrengende (Ill. 13). Maleriet er bygd opp av elementer som har klare referanser til industri; sylindere, ensartede former, store volumer, alt med tyngde. Flaskene er nesten blitt fabrikkpiper. Her er et ønske om orden langt sterkere enn den hvileløse moderniteten hos eksempelvis Braque. Léger hadde en stor fascinasjon for teknikkens erobringer. Han bejublet nyvinninger som tanks og fly, og det han så på som det moderne liv. Andre av hans bilder viser dette. Braque og Picasso brukte derimot kubismen også til å formidle krigens redslar og fortvilelse.

Goncharova representerer, trass i sin tydelige kubistiske uttrykksform, likevel noe fundamentalt annerledes enn sine mannlige kolleger. Hun trosset det moderne kafelivmotiv og videreførte den hjemmelige sfære i sitt motivvalg. Kafeen var mannens og de prostituertes arena. Den borgelige og framfor alt den dannede kvinne hadde fortsatt sin plass i hjemmet.⁴⁴ Samtidig gjorde hun en utvidelse i hva som kunne males av dette intime og hjemlige.

⁴⁴ Griselda Pollock, "Det moderna och kvinnelighetens rum" (1988) i Lindberg, Anna Lena (red.), *Konst, Kön och Blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm, Norstedts, 1995, s. 165-210.

Jan Svankmajer: *Dimensions of Dialogue*, en beskrivelse.



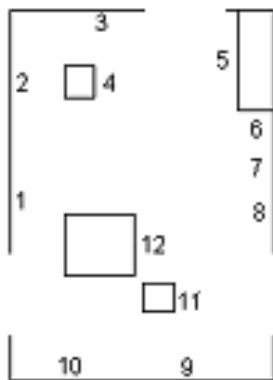
1. Jan Svankmajer, født 1934, *Dimensions of Dialogue*, 1982, tre videosekvenser.

Filmene omhandler kommunikasjon eller snarere mangel på kommunikasjon. For å tydeliggjøre svikt i empati og samhandling, bruker Svankmajer figurer i leire, frukt og grønnsaker, hverdagsgjenstander som tannbørste, tannkrem, skolisser, sko, blyant, blyantspisser etc. Svankmajer er fra Tsjekkia, og videoene viser et nært slektskap med Øst-Europas animasjonstradisjoner.

En pause på benken med *Jan Svankmajer: Dimensions of Dialogue*.

Vi kommer her inn i et lite svartmalt rom med storskjerm i den ene enden og sitteplasser i den andre. Noen går fort forbi, men mange lar seg fange av Svankmajers umiddelbare, enkle og tydelige animasjon. Mørket og lyden river deg ut av tendensen til museumstretthet. Kunstneren bruker mye humor og satire i sin framstilling. Både dette humoristiske og et tema som kommunikasjon er det lite fokusert på i stillebentradisjonen. Svankmajer bruker stillebenets materialer, tingene som de finnes, men også en mimetisk framstilling av menneskehoder der skapelsesprosessene i leire er en viktig del av videoen. Dermed får han et verk som med like stor sannsynlighet kunnet vært plassert i avdelinga for *Nude/Action/Body*. Svankmajer kaller seg selv anarkist. Når vi vet at han ble nektet å lage film i datidas Tsjekkoslovakia på begynnelsen av 1970-tallet, og at disse videoene ble forbudt vist der i 1982, vil de òg klart kunne vises i avdelinga *History/Memory/Society*. Hans tre ”essay” i kommunikasjon åpner for mange tolkninger.

Jean Arp & Kurt Schwitters, en beskrivelse.



1. Jean (Hans) Arp, 1885-1966, *Impish Fruit*, 1943, tre, relieff, 30x21x3 cm.
Arp tok gjerne tidligere verk og laget nye, som dette relieffet. Tittelen, *Trolsk frukt*, hentyder til det ukontrollerbare og skjulte, som Arp var opptatt av, mens formene i seg selv er avrundete og abstrakte.
2. Jean Arp, *According to the Law of Chance*, 1933, collage på papp, 16x17 cm.
Arp viser i denne lille collagen en vilje til å utforske det uforutsette; tilfeldighetenes spill. Et tusjmalt papir er revet opp og deretter limt på papp. Det innovative og frigjørende ligger her i skapelsesprosessen. Han lot bitene dale ned på gulvet og brukte deretter den formale plassering som oppsto som komposisjonen i bildet.
3. Kurt Schwitters, 1887-1948, *The Proposal*, 1942, collage på papir, 32x40 cm.
Denne collagen har to materialkilder; matreklame fra Schwitters samtid og et litografi brukt som illustrasjon fra 1800-tallet. Det ene er i sterke farger, det andre er i svart/hvitt. Begge materialkildene vises tydelig, og leder oppmerksomheten mot forskjellene i de to tidsepokene.
4. Kurt Schwitters, *The Autumn Crocus*, 1926-28, malt betong, 81x30x31 cm.
Skulpturens utforming viser en kombinasjon av geometriske og organiske former som snor seg oppover. Tittelen henviser både til livet og døden. Schwitters hadde tenkt den som sin egen gravstein.
5. I denne monteringen finnes eksempler på illustrasjoner, brev, bilder av kunstnerne, etc.
6. Kurt Schwitters, *Aphorism*, 1923, collage på papp, 9x7 cm.
7. Kurt Schwitters, *Koi*, 1932, tegning på påtrykt papir, 16x13 cm.
8. Kurt Schwitters, *Magic*, ca. 1936-40, collage på papir, 13x11 cm.
Her er tre små bilder som viser kunstnerens sikre formsans. Komposisjonene er laget av et stort utvalg papirmaterialer: reklame, papir i sterke farger, billedutklipp og andre trykksaker.
9. Jean Arp, *Moustaches*, ca. 1925, olje på papp, relieff, 31x23x0,5 cm.

Arp skapte et eget symbolspråk av sine objekter. Mustasjen var symbol på den borgelige dumhet som hadde forårsaket første verdenskrig. Bildet har enkle, tydelige former i svart/hvitt.

10. Jean Arp, *Torn-Up Woodcut*, 1920/54, collage av opprevet tresnitt, 21x17 cm.

Det opprinnelige tresnittet var først illustrasjon i en bok. Arp laget gjerne nye bilder av eldre verk.

11. / 12. Kurt Schwitters: (*The Clown*), mixed media, 20x15x6 cm, *Lofty*, malt gips, 25x16x13 cm, *Mother and Egg*, mixed media, 11x19x11 cm, *Painted Stone*, malt stein, 4x8x31 cm, *Peg Sculpture*, mixed media, 8x28x14 cm, *Stone*, malt stein, 5x10x8 cm, *Untitled (Ocre)*, malt gips og stein, 10x23x15 cm, *White Miniature*, mixed media, 13x11x11 cm. Alle laget 1945-47.

To montre er fylt av Schwitters små skulpturer laget av verdiløst materiale. I mellomkrigsåra, før Schwitters måtte flykte fra nazistene, bygde han opp en samling av tilsynelatende vilkårlige skulpturelle strukturer i sin leilighet i Hannover. Alt ble ødelagt under krigen, men bevarte fotografier viser store konstruksjoner i rommet. Disse strukturene er tydelig bygd opp bit for bit, altså konstruert, ikke arbeidet fram i masse eller rom. Selv om materialet er tilfeldig, er arbeidet nøye gjennomtenkt og minner mye om de russiske konstruktivistenes arbeider. Disse små objektene er et nytt forsøk på å fullføre hans livsverk, *Merzbau*. Navnet er et uttrekk av *Kommerzbank*. Å skape nye ord på denne måten var en typisk dadahandling. *Merzbau* ble aldri fullført. Objektene her har en organisk form, titlene peker ofte på konkreter.

Ei vandring i rommet *Jean Arp & Kurt Schwitters*.

Utstillinga her viser to kunstnere satt sammen i en helt alminnelig kunsthistorisk diskurs. Vi ser umiddelbart at de har noe felles. Men hvorfor er de plassert i *Still Life/Object/Real Life*? Arp og Schwitters rom er fylt med mange små gjenstander, mange bilder og noe biografisk materiale. Plassen er liten, og med tre døråpninger blir det et urolig sted. Vi plasseres igjen tilbake i tid og ser fort at vi tar opp tråden fra rommet *Modern Life*, før Svankmajers video. Her uttrykkes noe av den samme uro og hastighet. Særlig ser vi dette i collagene som her blir introdusert for oss.

Fra 1912 tok kubistene Braque og Picasso i bruk collage laget av avisepapir, tapetrester og farget papir. Revne eller klipte biter ble limt på og assimilert i billedflaten og overmalt eller tegnet på. Selve papirbitene som ga billedflaten et større fysisk nærvær, gjorde ikke objektene mer virkelige av den grunn. De forble som oftest diffuse, uavhengige former som vi stadig må lete etter.

I rommet hvor Arp og Schwitters er utstilt, er collagen i søkelyset. Schwitters brukte billetter, foto, innpakkingspapir og aviser i sine collager. Han anvendte fragmentene, hele eller

oppdelte, direkte i bildene, oftest uten å overmale eller tegne på slik kubistene i større grad gjorde. Vi kan lese oss gjennom trikkebilletter, kvitteringer og Fox og Freia melkesjokolade. Men han ga disse resirkulerte elementene ny mening gjennom sin bruk og deres nye lokalitet. Papiravfall ble løftet til kunst, til visuell poesi; en av dada-bevegelsens absurde handlinger rundt 1920.

Jean Arp utforsket collagen på en annen måte. Inspirert av Freuds forskning om det underbevisste, det spontane og det intuitive, laget han en hel serie collager kalt *According to the Laws of Chance*. Eksemplet her er en liten collage fra 1933. I de fleste av collagene er bitene revet i tilnærmedesvis rektangler. Disse rektanglene representerer en stabilitet i komposisjonen. Arps videre improvisasjon skapte det anarki og sjansespill som dadaistene mente var nødvendig for å finne igjen en type direktet, en mystisk vitalitet som kunsten var i besittelse av. Denne tilfeldighetens kunst var en revolusjonerende arbeidsmåte i en tid da forestillingen om kunstneren som geni ennå sto sterkt. Bildene kan for oss framstå som noe arrangerte. Dette minimaliserer imidlertid ikke den sprengkraften en slik idé hadde på 1930-tallet. Det var først på 1950-tallet at dette alioriske prinsipp ble tatt opp i en større bredde.

Både Arp og Schwitters var del av dada-bevegelsen fra 1913 til -22. Den var på mange måter et nihilistisk foretak, med målsetting å underminere det bestående, deriblant de klassiske kunstnormer. Fornuft og logikk var ansvarlig for verdens grusomheter. Det irrasjonelle, det absurde og det spontane, med et humoristisk tilsnitt, skulle på et vis både synliggjøre dette og åpne nye muligheter. Kunsten skulle utforske selvet, og den skulle gi katarsis.

Slik er vi vanligvis blitt kjent med dada-bevegelsen; som de frigjorte anarkistene, avantgarden med det totale brudd og forakt for tradisjonen. Men her, midt i temaet stilleben, finner vi dem, Arp og Schwitters. Kan hende ville de sett paradokset og muligheten med å være her, satt inn i en klassisk sjanger, og underminert eller forsøkt å sprengte den. I denne utstillinga ser vi at stillebenbegrepet kan føre disse kunstnerne inn igjen, ikke bare som et brudd, men samtidig som en utvidelse av en tradisjon. Stilleben får i denne sammenheng et utvidet innhold gjennom de objekter dadaistene valgte og gjennom deres åpne utforskning av prosesser. De brukte ikke det konvensjonelle repertoaret fra hjemmet eller kafeen, men objekter som for kunsten var nye og dermed uten kunstnerisk konnotasjon. Disse var det umulig å lese ved hjelp av tradisjonelle allegorier, de oppmuntret til en annen lesning, mer i retning av undring, forbauselse og ambivalens. Igjen må vi vende oss fra modernismens formale vinkel og det

estetiserende blikk. Titlene peker i figurativ retning. Her skapes forvirring, og igjen må vi åpne for andre synsmåter. Her vises litt av det erkjennelsesmaterialet som ligger i denne utstillingsformen.

Det var et dristig grep å plassere dadaistene i stillebensjangeren, men kuratorene på Tate Modern var ikke de første som forsøkte dette. MoMA hadde gjort et lignende prosjekt i ei temporær utstilling av stilleben i 1996. Margit Rowell har i sin bok basert på utstillinga, gjort en teoretisk utredning med hensyn til stillebenmotivets mulighet i ulike tidsepoker, og av motivkretsens valg og system.⁴⁵ Vi beveger oss nå til andre del av overskrifta *Still Life/Object/Real Life*, til objektet. Rowells anliggende er å avgrense sjangerens gyldighet til å innebefatte en del av kunstobjektene som kom fra dada-bevegelsen. Det nå tradisjonelle ready-made, som var representert i et av Tate Moderns tidligere utstillinger av stilleben med Marcel Duchamps (1887-1968) *Fountain*, (1917), deler hun i to kategorier.

Begge kategoriene kjennetegnes ved at virkelighetens objekt gjennomgår en metamorfose gjennom kunstnerens grep, og blir et kunstuttrykk. Rowell mener det er viktig å skille mellom denne redefinisjonen og omarbeidelser av de samme objektene. Disse omarbeidelsene, subtraksjon eller addisjon, som i Duchamps *Bicycle Wheel* (1913) eller som Schwitters små skulpturer i rekved her i Tate Modern er et eksempel på, blir nødvendige for å forstå de innovative impulser i stillebensjangeren. Men Rowell påpeker at å knytte dette opp mot antall objekter i en sammenstilling eller grader av omarbeidelse, blir for snevert. Det handler like mye om kunstobjektets plassering. Disse kunstgjenstandene er omplassert og dekontekstualisert, men er dette ugjenkallelig? Selv om Duchamps *Fountain* er blitt et kunstobjekt i galleriet, vil den fortsatt være et urinal tilbake i sin opprinnelige plassering. Den er altså ikke deprogrammert sin opprinnelige funksjon. Schwitters små skulpturer, sammensatt av rekved fra stranda og malt, vil med en replassering være feilplassert. De har blitt transformert fra virkeligheten til en fiksjon, og er ikke lengre en del av dagliglivet. De er kreert og inspirert av jordiske gjenstander, men oppholder seg nå i en annen begrepsfære; den estetiske.⁴⁶

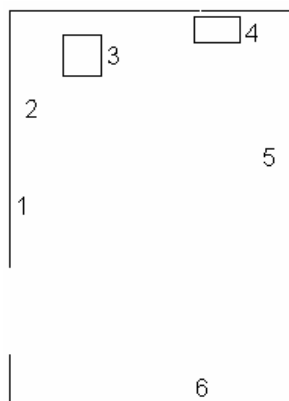
En annen viktig faktor i denne transformerte virkeligheten er bruken av titler. Schwitters og Arp kaller eksempelvis sine objekter *Impish Fruit* (Arp, 1943), *Mother and Egg*, *The Clown*

⁴⁵ Rowell, *op. cit.*, (fotnote 2) s. 12 f.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 70 ff.

(Schwitters, 1945-47), men de bruker òg *Painted Stone* eller bare *Stone*. For Duchamp var korte setninger som var skrevet på objektet istedenfor tittel ”meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal”⁴⁷ Titlene er med på gjennomføring av transformasjonen fra realitet til fiksjon. Denne fiksjonen er gjennom løfting av det familiære og hverdagslige, avgjørende i forståelsen av stilleben. Kunstnerens valg av motiv, sammensetning og teknikk; alt bringer verket ut fra de daglige rom og over i en visjon. Mens det synes som om det ligger stor ettertanke fra kunstnerens side bak disse valgene, var like fullt dadaes paroler intuisjon og spontanitet.

Trash into Art, en beskrivelse.



1. Kurt Schwitters, *Picture of Spatial Growths – Picture with two Small Dogs*, 1920-39, collage, mixed media, 97x69 cm.
 Dette er en av Schwitters større collager, hvor han foruten billetter, aviser og forskjellig innpakningspapir har inkorporert to bitte små lekehunder. Bildet ble påbegynt i Tyskland og fullført i Norge tjue år senere. Tittelen gir oss to innfallsvinkler til bildet. Vi kan se det som en abstrakt lek med rom i de mange lag med delvis overmalt papir, eller vi kan sette de to hundene i sentrum i et slags landskap. Dette var òg en del av prosjektet *Merz*, hvor efemert materiale skulle arrangeres i strengt ordnede komposisjoner.
2. Kurt Schwitters, (*Relief in Relief*) ca. 1942-45, malt med olje på tre og gips, 50x41x10 cm.
 Schwitters brukte lang tid på å finne de rette formene. Dette relieffet, laget i landflyktighet i London, er bygd opp av drivved fra Themsen og deretter malt.
3. Christo (Christo Javacheff), født 1935, *Wrapped Cans, Part of Inventory*, 1960, malt metall, lerret og tråd, 12x11 cm.

⁴⁷ Marcel Duchamp, ”Apropos of ‘Readymades’,” (1961) i Sanouillet, Michel and Peterson, Elmer (ed.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Da Capo Press, 1989, [1973] s.141.

Her viser Christo seks svartmalte blikkbokser hvorav to er omhyggelig pakket inn med lerret og tråd. De innpakkede boksene har en patina av elde. Dette er en del av et større verk som inneholder mange innpakkede gjenstander i et rom. Innpakkingen gir et nytt ytre, mens innholdet forblir det samme.

4. Arman (Armand Fernandez), født 1928, *Condition of Woman I*, 1960, mixed media, metall, tre og glass, 192x46x32 cm (Ill. 15).

Skulpturen viser en ornamental sokkel med en smal glassmonter plassert på toppen. Monterens innhold er hans kones søppelkorg på badet. Her har Arman bokstavelig talt løftet søppel opp til kunst. Han utfordrer betrakteren dobbelt ved å vise fram et ikke hvilket som helst slags søppel, men intimsfærens etterladenskaper, i en museumsmonter.

5. Daniel Spoerri, født 1930, *Prose Poems*, 1959-60, mixed media på treplate, 69x54x36 cm (Ill. 16).

Objektet viser et bord (brett) montert rett på veggen med gjenstander limt på bordplata. Her ser vi kopper og kar etter et ferdigspist måltid, ei diktbok (derav tittelen), askebeger etc. Gjenstandene gir assosiasjoner til oppløsning og et hardt liv.

6. Jacques Mahé de la Villeglé, født 1926, *Jazzman*, 1961, revne plakaterstrimler montert på lerret, 217x177 cm.

Det gjøres her et poeng av at det er anonyme forbipasserende som har revet opp plakaten og dermed forberedt spontant de la Villeglés kunstmateriale.⁴⁸ Kunstneren viser tydelig en interesse for den estetiske dimensjonen i denne nonfigurative collagen.

Ei vandring i rommet *Trash into Art*.

Det mest iøynefallende i dette rommet er Armans ”søppelbøtte” i glass, hvor hver lille bit blir gjort om til tydelige, eksponerte gjenstander (Ill. 15). Blikket fanger så mer søppel, som bestanddeler i bildene, relieffene og objektene. Etter møtet med Arp og Schwitters er vi mentalt forberedt på denne utvidete bruken av verdiløst materiale. Vi vet nå at søppel var viktig i kunstproduksjonen, og vi begynner å oppleve nærheten til stillebenmotiv og forstå hvordan begrepet stilleben kan utvides til de resirkulerte objekter.

Kurt Schwitters vises også i dette rommet *Trash into Art*, med både et relieff og en collage, påbegynt allerede i 1920. Han brukes her som forløper til unge europeiske kunstnerne som Arman, Christo, Spoerri og de la Villeglé, som i 1960 startet bevegelsen *Nouveau Réalisme* i Paris. Sammenstiller vi materialvalg med arbeidsmåte, d.v.s. hverdagens forbruksmateriale og tilnærmet tilfeldig og spontan handling, som hos Arman og de la Villeglé, finner vi de første eksemplene på dette ti år tidligere i USA, i assemblager laget av kunstnere som John

⁴⁸ Utstilt tekst, mars 2003.

Chamberlain (født 1927), Richard Stankiewicz (1922-1982) og Edward Kienholz (1927-1994).

Alle disse kunstnerne var opptatt av urbanitet, særlig det nye konsumsamfunnet. Konsumkulturen er pr. definisjon objektorientert og markedsstyrt. Markedets mål er å gjøre objektene appellerende og attraktive, gjerne forførende, slik at begjæret til å eie våkner og kjøpelysten overtar. Midlene i denne overtaleelsesprosessen ligger i reklamen; tydelige ikoner, hyppige gjentakelser, klare, enkle skriftbilder, gjerne aggressive farger og et litt mystisk, ikke-uttalt løfte om lykke. I vår vestlige verden dreier denne lykken seg om et stadig større velvære og stadig nye opplevelser.

Christo tok tak i den mystiske appellen til pakker i vårt forbrukersamfunn. Med mistanke om at innholdet er fraværende, er spenningen i hans innpakkede esker og bokser intakt. Den ambivalens som her skapes, går rett inn i debatten om innhold kontra form, eller den store debatten om lengselen etter livets lykke. Han utforsket prosjektet videre ved senere å pakke inn svært uvante gjenstander, som hus og øyer.

Vareflommen gir opphoping. Kvantitet blir et tegn på rikdom og vellykkethet i seg selv. Men med overflodssamfunnet kommer alt det vi vil kvitte oss med; noe er umoderne, noe er slitt, noe passer ikke, noe liker vi ikke osv. osv. Det vi da har definert som søppel var et yndet materiale for kunstnere på 1960-tallet, særlig i bevegelser som *Nouveau Réalisme* i Frankrike og *Arte Povera* i Italia. Disse kunstnerne var opptatt av gjenstander og materialer som brukes i produksjonen. Disse resirkulerte materialene var uventete i kunstsammenheng, og representerte et kritisk blikk på og en ironisk hentydning til konsumsamfunnet. Motivmessig beveget de seg i stillebenets randsone. Det kan vi ikke si om Spoerris bord med gjenstander som forteller om det levde liv (Ill. 16). Her går vi igjen rett inn i et av stillebenets mest prefererte motiv. Hans verk blir allikevel en kommentar, med uvante innfallsvinkler både teknisk og innholdsmessig. Den vertikale bordplata montert rett på veggen, gir en spesiell nærhet til motivet. Innholdet viser ikke luksus eller hjemmets lune sfære. Her vises et element av oppløsning og forfall. En akselererende foreldelse ligger implisitt i denne kunsten.

Disse verkene er verken abstrakte eller imiterende og representerende. De er der som konkrete objekter, løsrevet fra sin opprinnelse. Verkene har i tillegg en værens-dimensjon gjennom sin

konkrete og påtrengende tilstedeværelse. I dette konseptet ser vi én måte kunsten kan hente sitt råmateriale på fra vår trivielle tingverden.

Søkelyset i dette rommet er lagt til fastlands-Europa, særlig Frankrike. En oppdateringstekst som finnes i hvert enkelt rom, tilkjenne gir slektskap med amerikansk og britisk popkunst, men forsvarer utvalget her med en større fokusering på bruk av konkrete objekter i *Nouveau Réalisme*.⁴⁹ Den amerikanske popkunsten utnyttet konsumsamfunnet fra uttallige innfallsvinkler. Tate Modern har her satt en senere europeisk variant i sentrum. Et forsøk på muligens å eliminere svakheter ved samlinga, får følger som kan være uheldige ut fra en kronologisk, kunsthistorisk tankegang. De faktiske forhold underkjennes til en viss grad i et utstillingsoppsett som dette. Men denne utstillinga har aldri påberopt seg å vise nyhetene eller ismene i utvikling. Rommet kan sees som et bevisst forsøk på å trekke fram andre kunstnere og vise mangfoldet i kunstverdenen.

Utstillingsmessig er dette et godt fungerende rom. Den delvis stengte inngangen til neste rom, gjør synsinntrykket mer konsentrert. Strømmen av mennesker blir roligere enn i rommene med opp til tre større utganger; Her kommer vi også til en av publikumsfavorittene i arkitektonisk sammenheng; balkongen med gode stoler, oppdateringsstoff og utsikt over turbinhallen. Her kan vi hvile beina og la tankene synke før vi fortsetter.

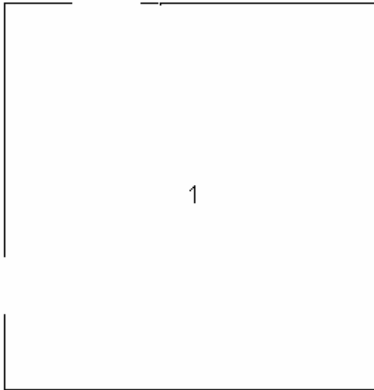
Et lite tilbakeblikk.

Hva har så denne første tredjedelen av *Still Life/Object/Real Life* fortalt? Hvilke historier har den gitt oss? Fra åpningsrommet hvor det tradisjonelt kodete stilleben har sin plass, blir vi loset gjennom den gryende kubismen med noen små sideblikk på sjangerens mulighet til intimitet og nærhet. Det moderne livet, urbaniteten i 1920-åra, belyser den videre utvikling innen kubismen. Nye materialer og teknikker blir viktige. Dada-bevegelsen ga innovative teorier i skjæringspunktet kunst / liv og nye arbeidsmetoder ble utprøvd. Arp og Schwitters, her som dadas representanter, fortsatte å videreutvikle bevegelsens ideer utover på 1930- og 40-tallet. De blir bindeleddet til *Trash into Art*, hvor Arp og Schwitters relativt beskjedne bruk av resirkulert materiale får ny giv i et moderne konsumsamfunn. Det som da slår oss er at dette har gitt oss en nærmest kronologisk utviklingslinje, stikk i strid med hva vi er lovet.

⁴⁹ Utstilt tekst, aug. 2002.

Med et opphold i Svankmajers video, som bare makter å bli et avbrekk i et utviklingsløp, er dette blitt modernismens historie med fokus på stilleben.

Cornelia Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View, en beskrivelse.



1. Conelia Parker, født 1956, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991, mixed media, 4x5x5 meter (Ill. 17).

Rommets eneste lyskilde kommer fra ei lyspære midt i installasjonen. En mengde ødelagte fragmenter fra diverse gjenstander henger fra taket og er frosset i en eksplosjon. De minste bitene er plassert innerst, ytterst finner vi eksempelvis større plankebiter og ødelagte sykkelhjul. Skyggene gir installasjonen en fortsettelse utover i rommet. Parker har hentet sitt materiale fra venners garasjer, boder og loppemarkeder for så å få hæren til å sprengte det hele. Etter eksplosjonen er alle bitene omhyggelig samlet og satt sammen som om de på nytt befant seg i eksplosjonsøyeblikket. Denne transformasjonen gir objektene nytt liv, en ny helhet.

Ei vandring i Cornelia Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View.

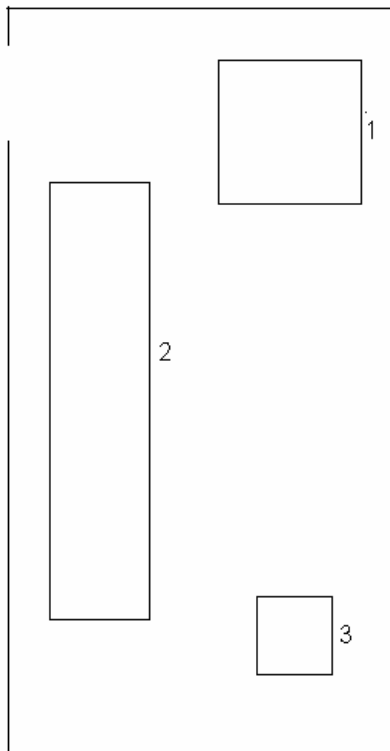
Dette kvadratiske, lukkede rommet har hvite, nakne vegger hvor skyggene danser. Bare et bestemt antall besøkende har adgang om gangen. Vi må bevege oss forsiktig i ytterkant av kunstverket, mens oppmerksomheten rettes mot lyset i midten. Vi er nå i vår egen tid, i samtidskunsten.

Tittelen i verket gir assosiasjoner til *The Big Bang*. Vi befinner oss i mørket, kaos og kulde. Eksplosjonen ødelegger alt, men gir òg utsikter til noe totalt annerledes. Skyggenes utvidelse gir ytterligere en ny ekspansjon og nye muligheter. Plassert i avdelinga for *Landscape/Matter/Environment* ville installasjonen gitt oss tanker om hva vi vil med vår klode, om utslettelse, om bevaring. Men her er vi ledet til å tenke verket i sammenheng med

begreper som stilleben, objekt, dødt eller virkelig liv. Hele verket er komponert som et stilleben. Det griper tida i et gitt øyeblikk. Ikke i en forråtnelsesprosess eller når blomsterprakten er på det vakreste, men ved plutselig opphør av en kraftig bevegelse. Kan hende vi kan si at vi beveger oss mot en variant av vanitasmotivet, med ødeleggelse og død som en følge av denne bevegelsen.

Stillebensjangeren har beveget seg fra luksusgjenstandene til hverdagsgjenstandene og videre til det overflødig, til søppel. ”Søppelkunsten” som vi så i forrige rom, er kommet ned fra vegger og sokkel og blitt til dagens kunstuttrykk; installasjonen. Vi har igjen en utvidelse av stillebenbegrepet; modernismens lineære fortelling føres videre til samtida. Schwitters som vi har sett tidligere, drømte, etter fotografier å dømme, om et lignende prosjekt i Hannover. Hans *Merzbau* (1923-37) sto for en fullstendig kunstnerisk frihet, men var et produkt av streng kunstnerisk disiplin. Hans konstruksjoner minner mye om Parkers prosjekt, en samling av utrangerte produkter, all vår overflod. Han snekret dette sammen til labyrintiske rom, hun sprengt alt i lufta for så nitid å dandere bit for bit til en ny enhet.

Richard Deacon, en beskrivelse.



1. Richard Deacon, født 1949, *Stuck Dumb*, 1988, sveiset stål, 158x390x250 cm (Ill. 18).

Stuck Dumb er en stor form som kan minne om et gigantisk frø eller gresskar. Deacon bruker typiske industrimaterialer i sin kunstproduksjon. Stålplater er satt sammen med tydelige sveisekanter, fargen er mørk med røde ”bånd”. Ei plate skjærer en flate inn i den ene siden. Formen er tung og virker innelukket, men i underkant av den avskjærte plata er det en åpning som viser at objektet er hult.

2. Richard Deacon, *After*, 1998, tre, stål, aluminium og harpiks.

En svær, slangelignende form som biter seg selv i halen, har tittelen *After*. Den er bygd i laminert tre, men som et skjelett, slik at den illuderer en viss letthet. En kontrast er satt inn med en rett metallplate som skjærer igjennom hele konstruksjonen på langs.

3. Richard Deacon, *Tomorrow, Tomorrow, Tomorrow*, 2001, keramikk, 36x145x122 cm.

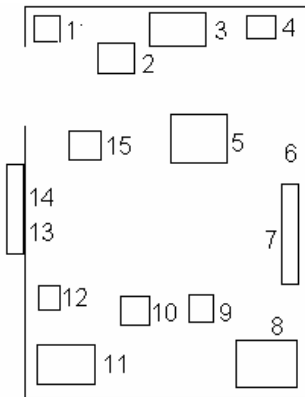
Tomorrow, Tomorrow, Tomorrow, er den minste av de Deacons tre verk. Objektet er laget i keramikk, og med en intens rød/oransje glasur trer det klart fram i rommet. Det ligger stødig på gulvet, buker seg rundt i seg selv. Som *After* har det ingen begynnelse eller ende.

Ei vandring i rommet *Richard Deacon*.

Et kunstmuseum av denne dimensjonen kan lett bli en utmattende affære for den besøkende. En stor romvariasjon er med å forhindre dette. Deacons objekter vises i et luftig rom, dobbelt så stort som de foregående. Tverrveggen mot nord prydes av Sir Scotts elegante vinduer og gir utsyn mot Themsen og den nye gangbrua. Kunstverkene buker og kroer seg som noe tilnærmet organisk, men samtidig abstrakt. De er alle løftet ned fra sokkelen og ligger på gulvet. Jeg finner det derfor mest korrekt å kalle dem objekter.

Alle tre formene er lukkede, i den forstand at de ikke har noen avslutning. Særlig *After* gir en fornemmelse av noe evigvarende. Den tydelige beskrivelsen av tekniske prosesser som sveisekanter og skruer og laminert tre gir oss indikasjon på et ønske og en plan om bevaring. Objektene framstår som svært solide, i sterk kontrast til ”søppelkunsten” og stillebenets tradisjonelle vektlegging av det forgjengelige.

Subversive Objects, en beskrivelse.



1. Hans Bellmer, 1902-1975, *The Doll*, 1935-65, malt aluminium, bronsesokkel, 64x31x31 cm.
Skulpturen kan ved første øyekast se ut som marmor. Etter kunstnerens utsagn er den ”conceived as an anagram of the sexual elements of a girl body.”⁵⁰ Den viser to runde former (bryster) med en hudfold imellom, en slags brystkasse og en tydelig mage med navle. Fra navlen gjentaes nøyaktig de samme formene som ovenfor, slik at brystkassen nå er hofter, de runde formene vi tenkte som bryster er begynnelsen av lårene, og hudfolden blir kjønnet. Bellmer laget mange slike visuelle anagrammer av kvinnekroppen fra 1930-tallet og utover.
2. Marcel Duchamp, 1887-1968, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921, replikk 1964, mixed media, 11x22x16 cm (Ill. 19).
Et lite fuglebur er fylt med marmorterninger som kan forveksles med sukkerbiter, et termometer og et ryggskall av en blekksprut⁵¹ som stikker ut gjennom sprinklene. Tittel og årstall er plassert på buret, noe som indikerer at disse er viktige. Rose Sélavy er et ordspill for ”Eros, c’est la vie” og hans feminine alter ego.⁵² Sneeze er antagelig en kodet referanse til orgasme. Tittelen blir dermed en oppfordring til seksuell handling. Men dette stemmer dårlig med det vi ser: et hvitt, kaldslig bur med medisinsk utstyr, kalktilskudd og sukkerbiter bokstavelig talt så harde som stein. Dette antyder heller at seksualiteten er fanget og gjort medisinsk, og dermed skal være en nødvendighet som et kosttilskudd uten nytelse.
3. Arman, *Bluebeard’s Wife*, 1969, mixed media i polyester resin, 84x29x32 cm (Ill. 20).
Skulpturen er en kvinnetorso i polyester fylt av barberkoster som flyter i en væske. Tittelen henviser til et folkeeventyr om Bluebeard som giftet seg med flere koner og drepte dem etterpå. Torsoen har noe av den klassiske skulpturen i seg, samtidig som den gir oss assosiasjoner til utstillingsdukke og mote. Arman kalte skulpturer som dette akkumulasjoner.⁵³

⁵⁰ Utstilt tekst, aug. 2002.

⁵¹ Vanlig som kalktilskudd for fugler i bur.

⁵² Sanouillet, Michel and Peterson, Elmer (ed.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Da Capo Press, 1989, [1973] s. 105.

⁵³ Utstilt tekst, aug. 2002.

4. Eileen Agar, 1899-1991, *Angel of Anarchy*, 1936-40, tekstil på gips, mixed media, 52x32x34 cm.
Angel of Anarchy viser en svart hodebyste blindet med fargerike og dekorative silkeskjerf. Fjær, skjell, perleblonder og perler pryder hodet. Øyne, nese og munn antydes under dekoren. Halsen blir samtidig en sokkel lager av skinn. Agar uttalte selv om denne skulpturen at hun ville lage noe helt nytt, noe kraftfylt, ondartet og sjokkerende.⁵⁴

5. Jake Chapman og Dinos Chapman, født 1966, født 1962, *Little Death Machine (Castrated)*, 1993, mixed media.
Brødrene Chapman har her laget en sinnrik maskin med en ødelagt mekanisme. Maskinen som sådan sier noe om rytme. Den er som tittelen hentyder ødelagt (kastret). Tittelen er en engelsk omskriving av det franske uttrykk for orgasme, ”la petite mort.”

6. Jake Chapman and Dinos Chapman, *Exquisite Corpse*, 2000, etsing på papir.
Dette grafiske bladet er en i en portefølje på 20 små etsinger. Tittelen kommer fra en lek brukt av surrealistene kalt *Le Cadavre Exquis*. Den går i korthet ut på at to eller flere tegner deler av en kropp på samme papir uten å se hva de andre har tegnet. Brødrene Jake og Dinos, som hadde samarbeidet kunstnerisk i ti år, ville utforske sine forskjeller og den enkeltes egenart i et felles produkt uten å gjøre kompromisser og tilnærminger i skapelsesprosessen. I denne etsingen har den ene tegnet hode, den andre en torso osv. Hele tegneprosessen var i fire trinn. Vi kjenner igjen tilfeldighetenes spill i kunstprosessen, som dada-bevegelsen hyllet. Her kan det lett bli både mange armer, bein og hoder.

7. Rosemarie Trockel, født 1952, *Balaklava Box*, 1986-90, strikkede finlandshetter i ull og mixed media, 34x154x32 cm.
Trockel viser her i en monter fem hoder kledd i finlandshetter med bare en smal åpning til øynene. Hun har brukt strikketeknikk, en fremmed arbeidsmetode i kunstverdenen fram til 1970/80-tall. Strikkemønstrene varierer fra Playboy-bunnys⁵⁵ til svastikakorset.

8. Rebecca Horn, født 1944, *Overflowing Blood Machine*, 1970, vitrine i glass og metall, plastikkslanger, elektrisk pumpe og farget vann, 167x72x40 cm.
En ”stativkropp” står på et vitrineskap fylt av en rød væske. En pumpe fører væsken rundt kroppen gjennom plastikkslanger, over ”skuldrene” og ned igjen i vitrinen. Slangene er både en påkledning og vener og arterier som fører blodet rundt. Stativkroppen blir byttet ut med et virkelig menneske i en performanse. I motsetning til Chapmans maskin, er denne ment å fungere.

9. Marcel Broodthaers, 1924-1976, *Casserole and Closed Mussels*, 1964, muslingskjell, grønt pigment og polyester-resin i malt jerngryte, 31x28x25 cm (Ill. 21).

⁵⁴ Utstilt tekst, mars 2003.

⁵⁵ Bunny som benevnelse på kvinnen, ble først brukt på servitriser etc. i Hugh Hefners Playboy-etablissement (Cappelens ordbøker, Stor engelsk-norsk ordbok, 1988).

Belgieren Broodthaers har tatt utgangspunkt i landets nasjonalrett i dette verket. En jerngryte er (over)fyllt med muslinger som er anbrakt i en eksploderende søyle opp av gryta. Lokket topper det hele. Objektene er kjente og kjære, gryta er fra familiens kjøkken, muslingene fra kunstnerens favorittrestaurant.

10. Lucas Samaras, født 1936, *Box*, 1963, mixed media, 35x26x38 cm.

Samaras sier selv: "This force to touch or not touch, destroy or caress, has always been with me."⁵⁶

Denne esken har en overflate dekket av mjuk tråd, med et metallspeil som innhold og skarpe glass-splinter som stikker ut av eskens nedre del. Kunstneren lagde sin første i en serie av slike eske på begynnelsen av 1960-tallet. Disse skulle være fetisjobjekter for seksuelle organer. Denne skulpturen har en sterk taktilitet i sin dikotomi mellom det harde og farlige og det mjuke og behagelige.

11. Jeff Koons, født 1955, *Vest with Aqualung*, 1985, bronse.

Denne bronsevesten med oksygenapparat til bruk ved undervannssvømming er et verk i en serie som utforsker overlevelse og dødelighet. Koons setter her søkelyset på åndedrettet. Han tar avstøpninger av konsumprodukter og beholder dem i normal størrelse.

12. Grayson Perry, født 1960, *Aspects of Myself*, 2001, keramikk, 55x41x41 cm.

Disse 17 kg tunge keramikk-krukkene er dekorert i en mengde teknikker. Perry vil ha fram aspekter ved identitet, klasse, kjønn og seksualitet. Dekoren er dels selvbiografisk forankring og dels mer generelt motivert, som beskrivelse av den marerittaktige tilværelsen barn som vokser opp med overgrep og andre typer mishandling, befinner seg i. Under navnet *Claire* viser kunstneren sin identitet som transvestitt. Hans benyttelse av bruksgjenstander sammen med visuell kompleksitet utfordrer skille mellom kunsthåndverk og kunst.

13. Edward Kienholz, 1927-1994, *The Marriage Icon*, 1972, trykk, fotografi, vannfarger, harpiks og lisse på papir, 33x133 cm.

Denne fotoserien med eldre fotografier og postkort viser en billedfortelling om ekteskap, utroskap og kjønnsroller montert som en foldebok. Kienholz benyttet ofte tilfeldige materialer i sine arbeider.

14. Man Ray, 1890-1976, *Indestructible Object*, 1923, replikk 1965, metronom og fotografi, 22x11x12 cm.

Metronomen med et utklipp av et øye på pendelen er et av Man Rays varemerker. Øyet tilhørte modell og fotograf Lee Miller. Den første han laget, ble kalt *Object to be destroyed*, og ble ødelagt av Man Ray selv. De neste 100 fikk tittelen *Lost Object*. De som da unnslopp destruksjon, ble til *Indestructible Object*.

15. Piero Manzoni, 1933-1963, *Artist's Shit*, 1961, blikkboks kledd med papir, uidentifisert innhold, 7x7x7 cm, 0,1 kg.

⁵⁶ Utstilt tekst, aug. 2001.

Kunstneren laget serier av slike bokser. Konseptet minner på mange måter om Cristos prosjekt, laget på samme tid. Mens den mer lavmælte Christo lar oss beholde undringen over innholdet i *Wrapped Cans*, gir Manzoni oss et sjokk når vi leser tittelen. Han klarte tross sin korte levetid å bli stående som en av de sterkeste provokatørene mot kunstens aura. Manzoni var med i *Zero*, en tysk gruppe som hadde nære kontakter til *Nouveaux Réalisme* i Paris. De ville fjerne maleriets tradisjoner og tok avstand fra etterkrigstidas intellektuelle.⁵⁷

Ei vandring i rommet *Subversive Objects*.

Vi beveger oss fra Deacons rolige objekter i et åpent og kjølig rom til en fortettet stemning av intensitet og kraft. Her blir vi brutalt dradd tilbake til livet, konfrontert med seksualitet, galskap, fantasier og skjulte drømmer. Oppkonstruerte maskiner og merkelige menneskeskikkelser, en blanding med svært ulike objekter, gir nysgjerrigheten næring. Hva vil disse objektene fortelle oss?

Mens dasdas tilknytning til stilleben forholdt seg til plassering og dekontekstualitet for enkle eller sammensatte, og til tider banale og ubesjelede objekter, må vi tenke litt annerledes når vi ser surrealistenes tilnærming til stilleben. Surrealismen var på flere måter en videreføring av dadaismen, mange av kunstnerne derfra fortsatte i den nye bevegelsen. Den ble startet i Paris i 1924, primært som en litterær og poetisk gruppering. Som bevegelse var den et mellomkrigsfenomen, men vi ser i dette galleriet at kunstnere både på 1960- og 70-tallet, og fra seint 80-tall og utover har adoptert deres ideer.

I forhold til dadaistene var surrealistene svært opptatt av symbolinnholdet i kunsten. De likte å framstå som gåtefulle. Dadabevegelsen hadde utvidet kunstbegrepet, og i 1930-åras Paris kunne uventede objekter bli til noe nytt, reformulert og gjenoppdaget som kunst. Siden den litterære siden i bevegelsen sto sterkt, har vi hos surrealistene mange skrevne kilder som flittig blir referert. Et svært mye brukt sitat er fra den franske dikteren Lautréamonts, som definerer kunsten som ”et tilfeldig møte mellom en paraply og en symaskin på et disseksjonsbord.”⁵⁸ Arbeidsmåten skulle altså være de tilfeldige møter, ”chance encounter”, en teknikk adoptert fra dada. Det kunne også være automatisert skriving eller forskjellige ”planlagte” ulykker for å provosere fram kjernen i deres kunstnerskap, nemlig spontane reaksjoner vi ikke har kontroll med, i menneskets ubevissthet.

⁵⁷ *Prestel Museum Guide, Neue Nationalgalerie Berlin*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel Verlag, 1997, s. 90 f.

⁵⁸ Walter Erben, *Joan Miró*, Köln, Benedict Taschen Verlag GmbH & Co, 1989, s. 239.

Her var leken uhyre viktig; en fri og uhøytidelig sjonglering med de oppfatninger og begreper som ligger til grunn for vår erkjennelse av verden. Surrealistenes lek, som vi også kjenner fra barnekulturen, skulle få oss til å oppdage noe av dette gåtefulle, merkverdige og udefinerbare som mennesket består av. Brødrene Chatman har tatt opp denne tråden og tar i bruk leken i sin serie tegninger, *Exquisite Corps*.

Dette rommets tittel, *Subversive Objects*, kan oversettes med samfunnsundergravende, samfunnsomveltende og revolusjonære objekter. Surrealistenes verden var byen og kafeen. Samtida var preget av store sosiale omveltninger og politiske brytninger. Som for dada-bevegelsen, var det å utfordre samfunnet og den borgelige kunstens normer, essensielt. Surrealistene hadde sine frigjøringsstrategier, og foruten Sigmund Freud (1856-1939) og Carl Jung (1875-1961), var Karl Marx (1818-1883) flittig sitert. Alt som smakte av undertrykkelse skulle vekk. Men de ville ikke bare protestere og sjokkere. Med støtte i teorier fra psykologien ville de noe mer. Mange surrealister fant malerier av landskap og fantasivesener fra drømmer som et egnet subjekt for å få fram en aura av noe uvirkelig, fornuftsstridig og urovekkende. Men objektet, gjenstanden, har som vi ser her, også en plass i surrealistenes univers.

Det var på det ubevisste plan at den viktige kampen skulle foregå. Et hovedpunkt for surrealistene var frigjøring av seksualiteten. Her lå noen av vestens sterkeste tabuer, og vi kan knapt forestille oss reaksjonene på enkelte av deres verk. I 1934 erklærte André Breton og Paul Eluard om Bellmers dukke at den var: "...the first and only Surrealist object with a universal provocative power".⁵⁹ Selv i dag gir den oss en ubehagelig følelse. Tanker om pedofili, maktmisbruk og respektløshet dukker opp ved synet av denne hodeløse og fyldige, men samtidig hvite, rene og uskyldige ungjentekroppen som bare består av kjønn, bryster, mage og noen forkrøplete lemmer. Manzoni har fulgt opp tradisjonen ved å gi betrakteren sjokket som opplevelse av verket. Hans bruk av tittel setter helt andre assosiasjoner i sving enn kunstverket i seg selv. Broodthaers viser i sitt verk *Casserole and Mussels* (Ill. 21) til en symbolsk seksuell verdi ved å bruke muslinger og skjell, som ifølge belgisk og nederlandsk tradisjon har en affroditisk påvirkningskraft. Likeledes var Samaras mange bokser på 1960-tallet fetisjobjekter som skulle representere seksuelle organer.⁶⁰

⁵⁹ Utstilt tekst, aug. 2001.

⁶⁰ Utstilt tekst, aug. 2002.

Freuds teori om fetisjisme var flittig lest av surrealistene. Den gikk i korthet ut på at undertrykte seksuelle følelser kunne vise seg som en besettelse, innbakt i ethvert objekt. Dermed blir Lautréamonts dikt ikke bare en absurd og lattervekkende sidestilling, men også en kodet seksuell narrasjon. Disse kodene er i dette galleriet implisert i bokser, gryter med muslinger, vaser og krukker, eller brødrene Chatmans merkelige maskin. Duchamps utarbeidede og sammensatte objekt relaterer seg nærmere til surrealistene enn til dada, både med hensyn til tolkningsmuligheter og symbolikk og med hensyn til datering. Hans verk *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (Ill.19) er et godt eksempel på bruk av ”tilfeldige møter” av funnete gjenstander og fabrikkerte elementer, brukt for å legemliggjøre motsetningsfulle ideer. Han brukte foruten disse absurde sammensatte objektene, ordspill for å formulere sitt budskap. Hans rebus om seksualitet opprettholder i dette kunstverket en spenning av ufullendt begjær. Dette forblir en lukket narrasjon, umulig å tyde uten tilleggstekst. Denne sterke dikotomien finner vi også i Armans *Bluebeard's Wife* (Ill. 20), en gjennomsiktig torso fylt med barberkoster. Her er kjønnsrollene mer enn kjønnet satt i fokus. Konsum blir òg et stikkord når vi som her konfronteres med et stort kvantum barberkoster.

Subversive objects er, med unntak av to monografiske utstillinger, et av de svært få rommene som har et synlig innslag av kvinnelige kunstnere. Den surrealistiske kunstneren Eileen Agar mener at ”...the importance of the unconscious in all forms of Litterature and Art established the dominance of a feminine type of imagination over the classical and more masculine order.”⁶¹ Her hadde kvinnene funnet et redskap for å uttrykke sine egne narrasjoner rundt kjønnsrollestereotyper og seksualitet. Agars hode er pyntet til bristepunktet, men kan ikke se. Det er blitt en gjenstand, et stilleben på utstilling. Trockels hoder med finlandshetter gir lignende assosiasjoner på innestengthet og krav utenfra. Strikkemønstrene forteller om ideologisk påvirkning på enkeltmennesket. Siden den stereotype playboybunny er en av dem, slutter vi at dette dreier seg om kvinner og deres kamp for egen identitet. Også Kienholz og Arman tar opp denne problematikken i sine arbeider.

Svært få av rommets objekter inneholder tradisjonelle, uttalte følelsesuttrykk. Men denne fusjonen av tidligere uforenelige ideer, ordspill og opprør mot det bestående vekker mange og sterke følelser i oss. At rommets vegger er malt i en djup rød farge, og at kunstverkene står tett, er med på å forsterke følelsen av intensitet. Selv om vi ikke her kan se så mange av de surrealistiske kanoniserte verk, gir rommet et glimrende innblikk i surrealismens irrganger.

⁶¹ Utstilt tekst, mars 2003.

Et lite tilbakeblikk.

Vi har i *Still Life/Object/Real Life* begitt oss ut på en oppdagelsesreise med nye opplevelser på flere plan. Etter en revurdering av kubismens hovedanliggende; form, tilbake til motiv, møtte vi utvidelsen av motivet i resirkulerte objekter, fra Schwitters små, beskjedne treskulpturer til Parkers heftige eksplosjon. I *Subversive Objects* har innfallsvinkelen igjen vært en annen. Stillebensjangerens rene, klare og ubesjelede gjenstander uten de store følelsesutbrudd virker her fjerne. Men hverdagsgjenstandene er overalt; i bokser og esker, en metronom, ei gryte, et fuglebur, et termometer, barberkoster osv. osv. Med bakgrunn i den tolkningsprosessen vi har vært igjennom i dette rommet, sammen med betydningen av Freuds og andres teorier om det underbevisste, vandrer vi i tankene tilbake til begynnelsen av temautstillinga. Hva med stillebenets formale mester og fornyer, Cezanne; kan vi i hans bilder lese andre konnotasjoner enn formstudier og representasjonens oppløsning?

Meyer Schapiro skrev i 1968 en artikkel om Cezanne og det som nesten var en besettelse i bruk av epler i hans stilleben.⁶² Schapiro forsøkte å slå hull på oppfatninga om at Cezannes omfattende arbeid som forløper til og utøver i kubistisk stil, og da særlig hans produksjon av stilleben, bare hadde en formal karakter. Hans påstand er at eplene ut ifra en psykoanalytisk teori er symbol på undertrykt begjær.⁶³ Gjennom undersøkelser av et bredt utvalg av Cezannes arbeider, hans korrespondanse, hans kjennskap til vestens klassiske litteratur (der eplet står sentralt som tegn på kjærlighet og begjær), hans forhold til faren, familien, kvinner, klassebakgrunn og livssituasjon, belyser Schapiro dette tema. Det viktige her er ikke i hvilken grad han har lyktes i sine undersøkelser, men at denne muligheten for en ikkeformal tolkning av hans bilder åpner for nye narrasjoner.

Det tradisjonelle stillebens plassering som den laveste av sjangrene, er begrunnet i at det var en relativt vilkårlig samling av enkelte objekter. Denne tilfeldighet i arrangement konnoterer et jordnært og svært lite åndelig innhold. Titlene hjelper oss heller ikke videre i en dypere forståelse, slik de ofte gjør i et historiemaleri. Men kunstnerens valg av gjenstander og måten disse blir gjort tilgjengelige på, gjør en forskjell. Objektene sammenheng gir en stemning, impliserer velkjente handlinger eller uttrykker spesielle interesser. Vi kan for eks. lett skille mellom et maleri av Léger (Ill. 12) og Braque (Ill. 14). Her tenker vi nødvendigvis både på

⁶² Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, London, Chatto & Windus, 1978, s. 1- 38.

⁶³ *Ibid.*, s. 12.

kunstnerens bevisste hensikter og underbevissthetenes lager hvis mulighet for synliggjøring vil være til stede i kunstverket.

Vi må her skille mellom *hva* som gjøres og *hvorfor* det gjøres. En handling er *hva* du gjør, og handlingen er gjort med hensikt eller den kan være en hendelse du selv ikke kan forklare. Spørsmålet *hvorfor* har et større omfang, og det vil kunne besvares med utallige svar til enhver tid. Surrealistene gjorde oss gjennom sine handlinger oppmerksom på at dette *hvorfor* ikke var det samme som *hva*. *Hvorfor* skulle ikke være entydig og bevisst. Det ubevisste var i seg selv det gode, det helende som skulle lede fram til en bedre verden.

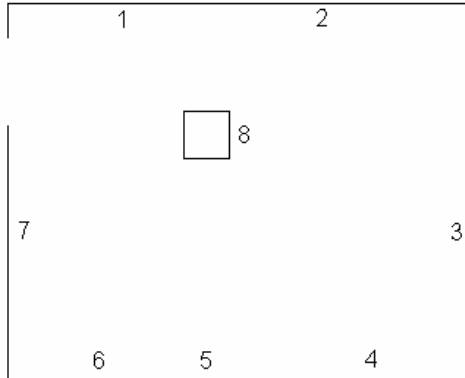
Med hensyn til Cezanne er *hvorfor* blitt besvart med en søken etter et nytt formalt språk i maleriet. Kanskje er det et modernismens *hvorfor* mer enn Cezannes? Schapiro byttet svaret ut med en psykoanalytisk tolkning. Dette kan som vi ser gi Cezanne nytt meningsinnhold. Freuds teorier ble heftig debattert i perioden rundt og etter århundreskiftet. Surrealistene gjorde det til sin parole å gå bak subjektets bevissthet. Cezanne blir som oftest tolket som en kunstner med en tydelig og klar hensikt, hvor blant annet hans personlighet og økonomiske uavhengighet gjorde en slik målrettethet gjennomførbar. Det må like fullt være mulig å indikere en freudiansk analyse på hans verk. Som Schapiro avslutningsvis hevder, var hans stilleben etter 1880- og 90-tallet, kanskje mer enn noe annet, et modent uttrykk for det heftige, ungdommelige begjær vi ser i flere av hans malerier tjue år tidligere.⁶⁴

Hva så med objektene i rommet *Richard Deacon*? Kan Deacons abstrakte former leses på andre måter enn som modernismens søken etter formfullendthet, ofte med et organisk materiale som utgangspunkt? Hans verk *Tomorrow, Tomorrow, Tomorrow* vil kunne tolkes som en kommentar til dyrkelse av kroppen, som en sjokkerende forherligelse av avføring, og minne oss om *Artist's Shit* av Manzoni. *Stuck Dumb* (Ill. 18) kan ut fra denne didaktiske ledetråd åpenbare seg som noe som kan gjemme og beskytte deg, en livmor å være i. I freudiansk analyse vil dette igjen peke på en trang til å vegre seg mot denne verden. Livet utsetter en for uovervinnelige hindringer, og vi ønsker å forbli det lille, uskyldige barnet som har en naturlig beskyttelse. Disse tolkningene stemmer antagelig ikke med kunstnerens hensikter. De vil like fullt være mulige, kan hende til og med ønskelige, i en avdeling hvor

⁶⁴ *Ibid.*, s. 31 ff.

abstrakte objekter settes vegg i vegg med surrealismens uttrykk og sees gjennom stillebenets øyne.

***Memento Mori*, en beskrivelse.**



1. Tim Head, født 1946, *Erasers 2: On the Rocks*, 1987, fotografi på papir, 121x218 cm.
Dette store fotografiet viser en haug med gummibarberhøvler modellert som hodeskaller og omringet av lekefly. Mørket er påtrengende, men vi kan se gjenstandene ligge i en sterkt forurenset natur. Størrelsen minner mer om modernismens malerier enn om fotografi. Kontrasten mellom lek og ødeleggende forurensning blir her trukket fram. Head tar i sine arbeider ofte opp kontroversielle tema fra vårt senkapitalistiske samfunn.
2. Patrick Caulfield, født 1936, *Interior with a Picture*, 1985-86, akryl på lerret, 206x244 cm (Ill. 22).
Her behandles forskjellige former for representasjon i samme bildet; et malt interiør med et malt vanitasmaleri som henger på veggen. Det nøye kopierte maleriet er *Meal by Candlelight* av 1600-tallsmaleren Gotthard von Wiedig. Den påmalte ramma er moderne. Interiøret, en trappeoppgang, er abstrahert og har sterke lys/skyggeeffekter. Lyskjeglen som treffer bildet framhever talglysets illusjon av virkelighet. Abstraksjonen i rommet gjør Wiedigs kopi mer virkelig enn den malte virkeligheten rundt.
3. Sam Taylor Wood, født 1967, *Still Life 2001*, DVD-film i ramme. Varighet; 3 min. 44 sek.
Objektet er et teknisk utsøkt raffinert verk som forestiller et tradisjonelt stilleben, et fruktfat. Stopper du opp disse minuttene og ser, vises et komprimert forløp av ukers forråtnelse. De siste sekundene ser vi fluene invaderer fatet. Ramme og tema holder filmen i stilleben- og memento mori-tradisjonen, tolkning og teknikk relaterer til andre koder i samtida.
4. Damien Hirst, født 1965, *Forms Without Life*, 1991, MDF-skap, melamin, tre, stål, glass og konkylier, 183x275x31 cm (Ill. 23).
Objektet består av en mengde store konkylier og skjell oppstilt på hyller i en glassmonter. De mange formene, fargene, perlemoren og overflateteksturene blander med sin skjønnhet. Tittelen formulerer sin

egen narrasjon. ”You kill things to look at them,”⁶⁵ har Hirst uttalt i forbindelse med dette verket. Arrangementet henviser i sin oppstilling til 1800-tallets mote med å samle på gjenstander fra naturen.

5. Pablo Picasso, *Black Jug and Skull*, 1946, litografi på papir, 32x44 cm.

6. Pablo Picasso, *Goat's Skull, Bottle and Candle*, 1952, olje på lerret, 89x116 cm.

Lys, mugge, ei åpen bok, og en hodeskalle er alle velkjente elementer i vanitasmotivets som skal minne oss om døden og det korte livsløpet. Picasso brukte *memento mori* for å uttrykke sine sterke krigsminner og sin sympati med krigsofrene. Fargene holdes i gråtoner. De eggende bevegelser og rytmer vi så i kubismen rundt 1910, er her erstattet med enklere oppdelte former som reflekterer uhygge og sorg etter år med krig og ødeleggelser.

7. Edward Collier, aktiv 1662-1707, *Still Life with a Volume of Winther's 'Emblemes'*, 1696, olje på lerret, 84x108 cm.

Memento Mori-rommet inneholder et verk fra 1600-tallet, representativt for sjangerens opprinnelse. Her er avbildet flere av symbolene på dødens unngåelighet; timeglass, hodeskalle og ei åpen bok med et dikt om død. Vinglass, frukt, sølvbeger, musikkinstrumenter og juveler uttrykker livets kortvarige gleder. En latinsk inskripsjon oppe til venstre er hentet fra *Det gamle testamentet*: ”VANITAS · VANITVM · ET · OMNIA · VANITAS.”⁶⁶ Begrepet vanitas er hentet fra dette skriftstedet.⁶⁷

8. Keith Edmier, født 1967, *A Dozen Roses*, 1998, polyuretan-resin, akryl og satengbånd, 30x80x50 cm.

I en glassmonter midt på gulvet ligger en bukett roser bundet sammen med et silkebånd. Rosene er naturtro i sin form, men akrylmaterialet og en skarp, rødrosa farge viser tydelig en replikk i et annet materiale. For oss er roser symbol på kjærlighet, i vanitasmaleriet er de avskårede blomstene en påminnelse om livets forgjengelighet. Edmier gir oss denne tvetydigheten i sin historie. Buketten er en replikk av den Jackie Kennedy bar da J. F. Kennedy ble myrdet.

Ei vandring i rommet *Memento Mori*.

Mens vi i første halvdel av avdelinga ble forberedt på fortsettelsen i rom etter rom, opplever vi i denne delen gang på gang å bli konfrontert med uventede innfallsvinkler. Vi går her atter inn i stillebentradisjonen, denne gangen med blikket rettet mot en av sjangerens tydelige tradisjoner, vanitasmaleriet (Ill. 37). Et verk på motsatt side av døra fanger blikket først. Ei bred, ornamentert gullramme, samt oljemalingens patina og elde indikerer at maleriet er av gammel årgang. Rommet er dunkelt, veggene grå og antall kunstverk fra forrige rom halvert. Melankolien henger i lufta.

⁶⁵ Utstilt tekst, aug. 2002.

⁶⁶ *Bibelen*, Forkynneren kap.1, 2. ”Alt er tomhet, sier Forkynneren, ja, alt er bare tomhet”.

⁶⁷ Utstilt tekst, aug. 2002.

Her har Tate Modern fysisk plassert det historiske bakteppet for rommets utstilling. Dette bildet ligger langt unna det enkle stillebenet med få, nødvendige gjenstander i en slags moralsk renhet og nøkternhet (Ill. 33). For å forstå disse merkelige oppstillingene av skjell, hodeskaller, lys, frukter etc. har kunsthistoria ofte tillagt hver enkelt gjenstand en fast symbolikk. Et halvt granateple var tegn på fertilitet, en hummer sto for det flyktige ved erotisk nytelse, sitroner var et symbol på troskap i kjærlighet, den delvis skrelte sitronen viste kjærlighetens andre sider, osv. osv. Hvis vi ser maleriene i lys av reformasjonen og den kalvinistiske bevegelsen i Nederland, kan det gi en noe annerledes innfallsvinkel.

Kalvinistene var motstandere av billedliggjøring av det religiøse. Teksten skulle føre deg til åndelig sannhet, bildet var i veien for kontakt med det hellige ordet. Men vanitasmotivet stilte seg midt i denne skuddlinja. Før du kunne forstå din religion, måtte du lese teksten. Den hadde prioritet, den styrte din tolkning av motivet. Bildet i seg selv kunne aldri føre deg nærmere din Gud slik katolikkene lenge hadde hevdet. Det måtte males slik at ord og bilde, tro og sansning ble atskilt. Det transcendentale kunne bare sees gjennom dets motsetning, det verdslige. Denne representasjonen i vanitasmaleriet inneholder sin egen mislykkethet, forgjengelighet og død.⁶⁸ Her er ingen utsikt til frelse. Det storslåtte katolske himmelrike gjengitt i de italienske kirkene var en umulighet. Vanitasmaleriets budskap var en fornektelse av jordiske gleder, men ble samtidig brukt som investering i et blomstrende Nederland og var en manifestering av verdslig rikdom. Her er heller ingen helter, store følelser og ambisjoner, men en sterk indikasjon på en stadig rikere borgerklasses fråtsing og nytelser i en kortvarig glede.

Dagens arvtakere av vanitasmaleriet har friere tøyler både religiøst og verdslig. Vi kan verken bruke kalvinismens ikonoklasme, borgerskapets framvekst og raske velstandsøkning eller en moralistisk pekefinger om å motstå materielle fristelser for å forstå dagens beslektede uttrykk. Hvorfor knytter de seg i det hele tatt opp til disse motivene?

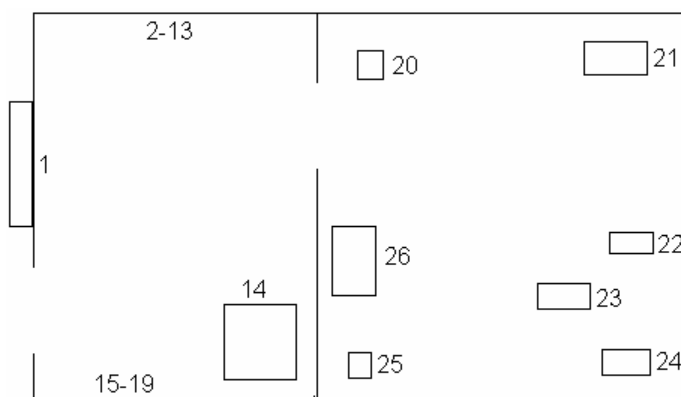
Ved å henvise til en arvet ikonografi i sin kunst, oppnår kunstnerne en større intensitet i uttrykket. De legitimerer sine egne uttrykk gjennom en historisk kontinuitet og kraft. Taylor Woods styrke i *Still Life*, 2001 eller Damien Hirsts *Forms Without Life* (Ill. 23) fra 1991, er verkenes egen integritet. De får en ytterligere kraft gjennom henvisningen til stilleben. Dette

⁶⁸ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books Ltd., 1990, s. 118 ff.

gir disse verkene et sterkere transcenderende uttrykk. Vi finner en større følelsesintensitet i kunstverkene. Picassos uttrykk er sorgens, Taylor Wood får følelsen av vemmelse til å eskalere i takt med forråtnelsen, og Edmiers roser vekker mer i oss enn tanken på det forgjengelige. Noen tema er politiske, andre er private.

Her er de samtidige teknikker tatt i bruk; DVD, foto, ubearbeidede naturgjenstander og syntetisk materiale. Det skaper en klar avstand i tid til memento mori-tradisjonen. Men motivvalg og tydelige henvisninger i tittel, gjør at vi leser bildene med et historisk blick.

Eduardo Paolozzi, en beskrivelse.



1. Sir Eduardo Paolozzi, født 1924, monter med diverse objekter.
I veggmonteren vises leker, diverse gjenstander og fragmenter Paolozzi har samlet.
Han beskriver selv sitt kunstneriske arbeid som "the metamorphosis of rubbish."⁶⁹ Metamorfofen besto i å finne det tvetydige og det estetiske i disse objektene.
2. Sir Eduardo Paolozzi, *Artificial Sun*, 1964, silketrykk på papir, 72x56 cm.
3. Sir Eduardo Paolozzi, *Assembling Reminders for a Particular Purpose*, 1965, silketrykk på papir, 82x51 cm.
4. Sir Eduardo Paolozzi, *Experience*, 1964, silketrykk på papir, 71x50 cm.
5. Sir Eduardo Paolozzi, *Futurism at Lenabo*, 1964, silketrykk på papir, 69x55 cm.
6. Sir Eduardo Paolozzi, *He Must So to Speak, Throw Away the Ladder*, 1965, silketrykk på papir, 78x54 cm.
7. Sir Eduardo Paolozzi, *Parrot*, 1964, silketrykk på papir, 77x55 cm.
8. Sir Eduardo Paolozzi, *Reality*, 1964, silketrykk på papir, 74x52 cm.
9. Sir Eduardo Paolozzi, *The spirit of the Snake*, 1965, silketrykk på papir, 79x53 cm.
10. Sir Eduardo Paolozzi, *Tortured Life*, 1964, silketrykk på papir, 79x57 cm.

⁶⁹ Utstilt tekst, nov. 2001.

11. Sir Eduardo Paolozzi, *Wittgenstein at the Cinema Admires Betty Grable*, 1965, silketrykk på papir, 83x50 cm (Ill. 24).
12. Sir Eduardo Paolozzi, *Wittgenstein in New York*, 1964, silketrykk på papir, 76x54 cm.
13. Sir Eduardo Paolozzi, *Wittgenstein the Soldier*, 1964, silketrykk på papir, 77x55 cm.
Disse silketrykkene er alle først laget som collager og siden trykt. Paolozzi hadde etter hvert et omfattende arkiv av utklipp og trykt materiale. I collagene basert på utklippene utviklet han et rikt billedspråk organisert i rettvinkla og diagonale rute- og stripemønster, samt andre geometriske former og hele utklippfigurer. Han brukte få monokrome flater. Der de forekommer, forestiller de en slags bakgrunn. Fargene er slik vi kjenner dem fra den glansede ukepressa; klare og sterke. I denne serien kalt *As Is When* uttrykker Paolozzi sin beundring for den østerrikske filosofen Ludwig Wittgenstein. Tekstene i trykkene er enten filosofens egne tekster eller hentet fra en biografi. De fragmenterte bildene relaterer seg til tekstene. Han trekker paralleller mellom Wittgensteins språkteori og sin egen estetiske praksis.⁷⁰
14. Sir Eduardo Paolozzi, *The City of the Circle and the Square*, 1963 og 1966, malt aluminium, 211x102x67 cm.
Skulpturen kan minne om et gammelt skatoll, lirekasse eller en slags skattekiste. Tittelen får imidlertid tankene over på skyskrapere, leiligheter, boligdetaljer og tetthet. Han kalte den selv for en ”urban image.”⁷¹ Den er svært høy og malt i røde, blå og grågrønne fargenyanser. Det hele står på ett hjul og en fot. ”Kroppen” består av flere rektangulære kasser oppå hverandre, noen oppdelt som små skuffer med håndtak, andre med riller i fronten. På toppen står tre konkave ”piper”. Skulpturen er laget i voks, deretter støpt og malt av hans assistenter.
15. Sir Eduardo Paolozzi, *Lessons of Last Time*, 1947, collage på papplate, 23x31 cm.
16. Sir Eduardo Paolozzi, *Real Gold*, 1950, collage på papplate, 36x24 cm.
17. Sir Eduardo Paolozzi, *Sack-o-sauce*, 1948, collage på papplate, 36x26 cm.
18. Sir Eduardo Paolozzi, *Was This Metal Monster Master or Slave?*, 1952, collage på papplate, 36x24 cm.
19. Sir Eduardo Paolozzi, *Yours Till the Boys Come Home*, 1951, collage på papplate, 36x25 cm.
Henry Fords ord “History is more or less bunk... We want to live in the present”⁷² ble utgangspunktet for ti collager med fellesbetegnelsen *Bunk*. Paolozzi var svært opptatt av at hans arbeider skulle respondere til samtidskulturen. Disse bildene er delvis bygd opp av fragmenter av *Time Magazine* og refererer til hans fascinasjon av popkulturen. Collagene kan tolkes både som ironi, satire eller hengivenhet og tar opp tema som konsum, rollemønstre, erotikk og krig. Utklippsbøkene var en inspirasjonskilde også i arbeidet med collagene.
20. Sir Eduardo Paolozzi, *Two Forms on a Rod*, 1948-9, støpt ca. 1961, bronse, 53x64x32 cm.
Denne skulpturen består av to amorfe objekter tredd inn på en stang. Et lignende tema ser vi i *Paris Bird*. Begge skulpturene er skapt under Paolozzis opphold i Paris.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

21. Sir Eduardo Paolozzi, *Cyclops*, 1957, bronse, 111x31x20 cm.

I denne menneskelignende skikkelsen er huden svært ru og knudret. Paolozzi plasserte en mengde maskindeler og andre ødelagte gjenstander i den modellerte leirefiguren, og laget deretter avtrykk i leire. Det ble så tatt avstøpning i voks og videre i bronse. *Cyclops* er navnet på et enøyd monster fra klassisk mytologi.

22. Sir Eduardo Paolozzi, *Kardinal Syn*, 1984, gips og streng, 46x46x28 cm.

23. Sir Eduardo Paolozzi, *Plaster for Mr. Cruikshank*, 1950, gips og blyant, 29x29x20 cm.

24. Sir Eduardo Paolozzi, *Tin Head – Mr Cruikshank*, 1950, gips og tinn, 28x24x28 cm.

Paolozzi laget flere lignende byster. Her er tre stilt ut. Ingen av bystene viser en tradisjonell representasjon. Mr. Cruikshank var navnet på et trehode brukt av forskere på Massachusetts Institute of Technology for å måle røntgenstråling inn i et kranium. Ut fra utklipp og sin store fascinasjon for teknologi, laget Paolozzi Mr. Cruikshank. Bysten fikk trekkene til ei utstillingsdukke. I *Tin Head* er deler av hermetikkbokser lagt som et skall utenpå gipsbysten. Overflaten minner dermed mer om en collage.

25. Sir Eduardo Paolozzi, *Paris Bird*, 1948-49, bronse, 173x321x2 cm.

Paolozzis fascinasjon av søppel er utgangspunktet for denne lille skulpturen av en fugl i flukt. Enkle maskindeler og trebiter er plassert på en stang og siden støpt i bronse.

26. Sir Eduardo Paolozzi, *Amir, Amur*, 1967, krombelagt stål, 189x72x53 cm.

Den blanke, glatte overflaten skiller denne skulpturen fra de andre i rommet. Med høyde som en mann kan de to sylindrene bli en skikkelse fra verdensrommet eller fra science fiction-litteraturen. *Amir, Amur* er to tilfeldig sammensatte ord; Amir er en muslimsk leder, Amur en region i Sibir.

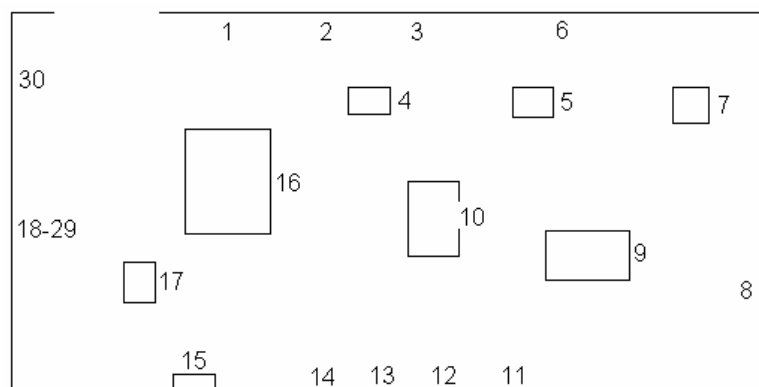
Ei vandring i rommene til *Eduardo Paolozzi*.

Eduardo Paolozzi har med sine 26 kunstobjekter fått to rom til rådighet. Her er en god variasjon mellom bilder og skulpturer. Skulpturene uttrykker noe maskinelt og mekanisk, veggene fylt med collager og silketrykk er fargesprakende og sammensatte. Her er en nerve og intensitet uttrykt gjennom abstrahert form.

Paolozzi var svært opptatt av det moderne samfunns etterladenskaper og dermed helt på linje med grupperinger rundt den amerikanske assemblagen på 1950-tallet og *Arte Povera* og *Nouveau Realisme* på 1960-tallet. Han er i flere sammenhenger nevnt som forløper til britisk popkunst. Vi ser imidlertid i hans kunstnerskap at synliggjøring av søppel som et estetisk objekt ikke alene var hans anliggende. Det var forvandlingen, en metamorfose, som opptok han. Han ville uttrykke skjønnheten, men også tvetydigheten i det nye konsumsamfunnet.

Søppel ble ofte brukt som produksjonsgrunnlag, men kunstverkene ble til gjennom en videre prosess. Skulpturene ble støpt i bronse, og collagene ble til silketrykk. Hans utklippsbøker med utklipp fra ukeblader, tidsskrifter og tegneserieblader og hans samling av skrot, alt fra gamle leker til rekved, var for Paolozzi et samtidsuttrykk og en kilde til å utforske den materielle virkeligheten.

Sarah Lucas, en beskrivelse.



1. Sarah Lucas, født 1962, *Black and White Bunny #1*, 1997, fotografi på papir, 122x92 cm.
2. Sarah Lucas, *Black and White Bunny #2*, 1997, fotografi på papir, 122x92 cm.
3. Sarah Lucas, *Black and White Bunny #3*, 1997, fotografi på papir, 122x92 cm.

Her er 3 fotografier av *Bunny*, tatt i svart/hvitt på kunstnerens atelier. Bildene er tatt ved forskjellig dreining av vinkelen og stadig kortere avstand til motivet. Skyggene er skarpe.

4. Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997, brune strømpebukser, svarte strømper, stol, ull og streng, 95x64x90 cm (Ill. 25).

Selve objektet står rett overfor bildene. *Pauline Bunny* er en hodeløs kvinneskikkelse med brystkasse som går i ett med stolryggen. Armene, ei fylt strømpebukse, står opp og henger deretter slapt ned der hodet skulle vært. Kroppen og beina, også ei fylt strømpebukse, hviler slapt på stolsetet. Beina er kledd i svarte strømper. Det hele er festet til stolen med ei skruestikke. "Kvinnen" er plassert slik at vårt blikk blir ledet mot kilen i strømpebuksa. Hele den slappe, uentusiastiske stillingen underminerer fantasiene om den alltid beredte Bunny.

5. Sarah Lucas, *The Old In Out*, 1998, skulptur, støpt polyuretan, 40x36x52 cm, 14 kg.

Skulpturen er et toalett uten cisterne, støpt i naturlig størrelse. Den gule fargen gjør at du nesten kjenner urinen i nesa. Materialet er gjennomskinnelig. Tittelen har en seksuell hentydning, og objektet blir et slags visuelt ordspill. Her blandes dohumor og vulgære seksuelle konnotasjoner. Toalettet blir en metafor for kvinnekjønn, som alt tømmes i og trekkes ned. Men skulpturen kan òg være en kommentar til bruk av tilsvarende objekter i kunsthistorisk sammenheng.

6. Sarah Lucas, *Human Toilet Revisited*, 1998, fotografi på papir, 158x154 cm.
Dette store fotografiet viser kunstneren selv sittende på toalettet iført t-skjorte. Stillingen er høyst uvanlig, beina er trukket opp på toaletteringen, og hun sitter avslappet med en sigarett. Fargene er tonet ned til brunnyanser.

7. Sarah Lucas, *Get hold of this*, 1999, skulptur, støpt gips, 37x38x31 cm.
Lucas har igjen brukt sin egen kropp. Her er avstøpning av armer i naturlig størrelse. Høgre forarm og knyttneve står opp, den andre ligger i albuegropen. Skulpturen lager tydelige, vertikale og horisontale linjer. Skjøter og ujevnheter vises etter støpeprosessen. Det er armenes uttrykk vi blir opptatt av. Den maskuline maktmonstrasjonen i denne gesten er i et universelt tegnspråk; en tydelig fornærmende gest.

8. Sarah Lucas, *Chicken Knickers*, 1997, fotografi på papir, 43x43 cm (Ill. 27).
Dette fargefotoet viser ei ung jentes mage og lår med en ribbet, rå kylling plassert foran jentas genitalier. Den uvante sammenstillingen minner om surrealistenes billedspråk. Tittelens humor (slang for lange dumeunderbukser) setter vi fort i halsen. Bildet er sterkt provoserende og framkaller avsky. Tankene ledes til seksuell misbruk og vold, samtidig som Lucas påpeker mannskulturens fornærmende seksuelle undertoner i dagligdags humor.

9. Sarah Lucas, *Nude #2*, 1994, bord, undertøy, meloner og børster, 60x120x60 cm (Ill. 26).
Et avlangt bord er med en påkledd trøye i den ene enden og bomullstruser i den andre, forandret til en kropp. Hodet mangler, lemmene er bordbeina. To gule honningmeloner stikker opp gjennom hull i trøya. To flaskekoster er bøyd opp over skrittet på trusa. Kvinnekroppen ligger på bordet og *er* bordet. Stillebenets tradisjon blir på denne måten kommentert.

10. Sarah Lucas, *Try It, You'll Like It*, 1999, sofa, meloner, tørket kjøtt, 122x180x122 cm.
Objektet består av en sofa, to meloner satt inn i ryggen på høgre side og et stykke tørket kjøtt som *står* i midten av setet. Melonene indikerer at en kvinne sitter i, ja, nesten går i ett med sofaen. Det falloslignende kjøttstykket blir mannen og hans lyst. Dette går også i ett med sofaen. Skulpturen og tittelen gir her en åpning for noe kjønnsnøytralt; det androgyne.

11. Sarah Lucas, *Shine On*, 1991, fotografi på papir x 4, (31x41 cm) x 4.
12. Sarah Lucas, *Sod Your Gits*, 1991, fotografi på papir x 4, (31x41 cm) x 4.
13. Sarah Lucas, *Seven Up*, 1991, fotografi på papir x 4, (31x41 cm) x 4.
14. Sarah Lucas, *We Score Every Night*, 1992, fotografi på papir x 4, (31x41 cm) x 4.
Lucas bruker her avissider fra tabloidavisa *Daily Sport*. Dette har altså blitt publisert og lest av mange tidligere. Avissidene er ikke manipulert på noe vis. De viser bilder og artikler med et seksualisert innhold. Dette til tider svært kjønnsdiskriminerende avisstoffet hvor gigantiske pupper er hovedelementet, er en del av hverdagslivet. Presentasjonen av stoffet, her i et kunstmuseum, vil umiddelbart gi andre assosiasjoner og spørsmål enn det sider i ei dagsavis vanligvis gjør. Kunstneren

sier selv om dette stoffet: ”The fact that I wasn’t entirely sure how I felt about it was part of my decision to use it. I thought the important was not to be moralistic, not to tell others what to think.”⁷³

15. Sarah Lucas, *Where does it all end?* 1994, voks og sigarettneip, 6x10x6 cm.
Where does it all end? er et støpt munnparti, i en dyp lepperød farge, med hvite tenner og en sneip i munnvika. Det hele er montert i en liten pleksiglassboks på veggen. Lucas overrasker oss stadig med sin direkthet. Tema røyking, eller hvorfor mennesket er selvdestruktivt, er et spørsmål som opptar henne.
16. Sarah Lucas, *Beyond the Pleasure Principle*, 2000, Futonmadrass, pappkiste, kleshenger, lysrør, lyspærer, bøtte og streng, 156x191x290 cm.
Dette sammensatte objektet består av enkle, store gjenstander. En kvinneskikkelse er satt sammen av en kleshenger, ståltråd, to lyspærer og ei sinkbøtte med ei rødlig lyspære inni. Hankjønnnet består av et lysrør og to større lyspærer. Som ei ramme og kontrast er alt hengt inn i et svart klesstativ. Der henger og en madrass, penetrert av lysrøret. Madrassen ligger samtidig delvis over en likkistelignende pappeske. Med det hvite lyset, den røde madrassen og det svarte stativet kan kunstverket sees som et abstrakt maleri. Men symbolene; seksualitet, kjønn og død, er påtrengende og uten omsvøp, her som i mange av Lucas’ verk. Tittelen er hentet fra en artikkel skrevet av Freud på 1920-tallet.
17. Sarah Lucas, *Nobby*, 2000, hagenisse med trillebår i plast og sigaretter, 70x34x69 cm.
Denne plastnissen, som vi kan finne i enkelte hager, er nitid kledd i sigaretter. De er limt på som en tykk snor i hvitt og oker som bukter seg rundt alle deler av trillebår og nisse. Sigarettene er blitt overflate. De dekker nissen som skal være til glede i hagen, totalt. Objektets bearbeidelse kan minne om hobbyvirksomhet med mosaikk.
18. Sarah Lucas, *Self Portrait with Skull*, 1997, fotografi, iristrykk på papir, 74x76 cm (Ill. 28).
19. Sarah Lucas, *Divine*, 1991, fotografi, iristrykk på papir, 55x69 cm (Ill. 28).
20. Sarah Lucas, *Fighting Fire with Fire*, 1996, fotografi, iristrykk på papir, 73x51 cm (Ill. 28).
21. Sarah Lucas, *Got a Salmon On # 3*, 1997, fotografi, iristrykk på papir, 74x50 cm (Ill. 28).
22. Sarah Lucas, *Summer*, 1998, fotografi, iristrykk på papir, 63x55 cm (Ill. 28).
23. Sarah Lucas, *Smoking*, 1998, fotografi, iristrykk på papir, 74x59 cm (Ill. 28).
24. Sarah Lucas, *Human Toilet Revisited*, 1998, fotografi, iristrykk på papir, 58x55 cm (Ill. 28).
25. Sarah Lucas, *Self Portrait with Mug of Tea*, 1993, fotografi, iristrykk på papir, 69x53 cm (Ill. 28).
26. Sarah Lucas, *Human Toilet 2*, 1996, fotografi, iristrykk på papir, 74x50 cm (Ill. 28).
27. Sarah Lucas, *Self Portrait with Knickers*, 1994, fotografi, iristrykk på papir, 74x50 cm (Ill. 28).
28. Sarah Lucas, *Self Portrait with Fried Eggs*, 1996, fotografi, iristrykk på papir, 75x51 cm (Ill. 28).
29. Sarah Lucas, *Eating a Banana*, 1990, fotografi, iristrykk på papir, 54x60 cm (Ill. 28).
I 1999 samlet kunstneren en del selvportretter laget i tidsrommet 1990 til 1998 og kopierte opp en serie på 12 i flere eksemplarer. Disse selvportrettene har i ettertid blitt et av hennes mest kjente varemerker.

⁷³ Matthew Collings, *Sarah Lucas*, London, Tate Publishing, 2002, s. 25.

Her er alle hennes tema belyst; seksualitet, uklare kjønnsidentiteter, død og røykeproblematikk. Hun bruker gjenstander vi kjenner; mat, toaletter, hodeskalle, sigaretter og klær. Som en overtone i serien ligger hennes arbeid med å utfordre seksuelle stereotyper. Det er positurer og gester, sammen med gjenstander, som får oss til å stille spørsmål om roller og identitet. Dette understrekes av klærnes enkelhet og kjønnsnøytralitet; t-skjorter og jeans.

30. Sarah Lucas, *Is Suicide Genetic?* 1996, fotografi på papir, 50x40 cm.

Tittelen på fotografiet er malt på innsiden av toalettskåla. Bildet er tatt ovenfra og viser en skitten do på et murgulv. Her kaster Lucas oss igjen ut i en diskusjon om død, og denne gangen om kvinner og selvmord.

Ei vandring i rommet Sarah Lucas.

Som vi så med Deacon, ser vi også her Tate Moderns ønske om å satse, ikke bare på engelske kunstnere, men på samtidskunstnere. Dette er avdelingas desidert største rom, et godt egnet utstillingslokale. Lucas arbeider fyller salen. Her er ei samling på ca. 30 verk som er produsert over en tiårsperiode fram til år 2000. Objektene er plassert innenfor et stort, avgrenset felt midt i rommet. Det oppstår likevel en kommunikasjon mellom bilder og objekter.

To forhold slår mot deg. Dette handler om seksualitet og kjønn, og kunstneren er en kvinne. Etter en runde rundt i lokalet, utvides dessuten det seksualiserte perspektivet, utover det spesifikt mannlige og kvinnelige. Tydelig er også de klare, kunsthistoriske referansene.

Samtidig som mannlige kunstnere gjorde opprør mot kunstinstitusjonen ved å bruke ready-mades og verdiløst materiale, var det en gruppe kvinnelige kunstnere som satte søkelys på kvinners rolle i de samme miljøene. Surrealistenes frigjøringsbehov kom sterkt til uttrykk gjennom en kunstner som Meret Oppenheim (1913-1985). Hennes *Ma Gouvernante*, 1936⁷⁴, er et bakteppe for Lucas arbeider. Men her er mange kunsthistoriske assosiasjoner å gripe fatt i. Duchamps *Fountain* kommer vi ikke utenom, og heller ikke assemblagen på 1950-tallet (Kienholz m. fl.), samt popkunst, arte povera og konseptkunst. Fra billedtradisjonen dukker René Magritte (1898-1967) opp, likeledes Andy Warhol (1928-1987) og Francis Bacon (1910-1992). Vi kunne ta alle disse og sette dem opp mot Lucas, men det ville likevel ikke dekke det hun formidler.

⁷⁴ *Ma Gouvernante* består av et par damesko med stilettheler bundet sammen og dandert på et serveringsfat som en gåsesteik.

Sarah Lucas jobber som mange andre i dag med utgangspunkt i seg selv; hun bruker sine private erfaringer blandet med de kollektive. Med dette oppnår hun et annerledes og antikonformistisk uttrykk. Temaene er tatt ut fra det virkelige liv; hvordan verden ser ut rundt deg. Den subjektive erfaringa gir en dreining mot sansning, og vi blir var egne fornemmelser. Gester og andre virkemidler skaper et tydelig og uttrykksfullt språk. Derfor blir ikke det personlige privat, men en åpning for å se verden rundt deg.

Lucas bygger sin kunst på 1970-tallets kvinnefrigjøringskamp, men hun er i liten grad anklagende, langt mindre moraliserende. Hun tar opp hansken til Trockel og Agar. Lucas viser mannssamfunnets blikk gjennom egne fotografier, tabloidpresse og objekter. Disse objektene, som består av hverdagsgjensander, er umulige å lese på anna måte enn gjennom seksualiserte briller. Kvinner blir symbolisert gjennom bruk av meloner, speilegg, baller, fisk, børster, bøtter, lyspærer, høner og toaletter. Mannen framtrer gjennom lysrør, agurker, bananer, skummende ølbokser og tørkede kjøttstykker. Vi lar oss sjokkere, vi blir flau. Dette bryter med all sømmelighet.

Fra Lucas sitt objekt kalt *Still Life*⁷⁵, og videre til hennes verk hvor hun bruker stillebenets sterkeste symboler; frukt på bord, viser hun en historisk bevissthet. Men hennes visuelle språk gir også andre konnotasjoner. Dette er langt mer rått enn hva surrealistene våget. Lucas bruker dessuten titlene for å få fram en dobbeltbetydning. Språket er ikke bare et redskap for å navngi ting eller tydeliggjøre sammenhenger. Det er like mye et uttrykk for underliggende ønsker og behov. I et fallokratisk samfunn ligger mannens seksualiserte fantasier, begjær, undertrykking og behov for makt i dagligspråket.⁷⁶ Titler som *Chicken Knickers*, *Got a Salmon On* (London-slang for ereksjon) og *The Old In Out* gir verkene ytterligere lag av tolkningsmuligheter.

Samtidig som Lucas framstiller kjønn og seksualitet på en kompromissløs og nærmest skamløs måte i sine objekter, bruker hun seg selv som modell i de fleste av sine fotografier. I en serie av portretter knytter hun seg igjen til kunsthistoria (Ill. 28). Kvinneportrettene har historisk sett lagt vekt på et kvinnelig uttrykk, estetisk ytre og framhevelse av tidsepokens skjønnhetskoder gjennom smykker, hårfrisyrer og klær. Her er en kunstner i t-skjorte og

⁷⁵ Verk gjengitt i Collings, *op. cit.*, (fotnote 73) s. 32.

⁷⁶ Reinald Schumacher, "Sarah Lucas" i Schumacher, Reinald and Winzen, Matthias, *Just Love Me. Post\Feminist Positions of the 1990s from the Goetz Collection*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, s. 107. Originaltittel: *Die Wohltat der Kunst*, [2002].

jeans, eller en jakke; alt så kjønnsnøytralt som mulig. Her er ingen smykker, ingen danderte frisyre. Lucas framstiller ikke seg selv som tradisjonelt kvinnelig, moderlig eller med feminine verdier. Portrettene viser henne i forskjellige positurer, der mange er forbeholdt menn. Hun sitter med sprikende bein, med sigarett i munnvika, med et fisketrofé eller som en jeger. Her ser vi igjen hennes evne til å skille ut seksualiserte attributter og kroppsspråk tilhørende mann og kvinne. I andre bilder er hun en selvbevisst kvinne som kaster tilbake det seksualiserte språket til betrakteren ved å spise bananen med et glimt i øyet eller plassere to speilegg på brystet, sittende avslappet men frekt vurderende i en lenestol.

Mannens bruk (og misbruk) av kvinnekjønnen som Lucas har vist oss i denne utstillinga, ble allerede i 1975 beskrevet av den britiske filmteoretikeren Laura Mulvey (født 1941).⁷⁷ Hun viste hvordan kvinnen gjøres til objekt for det begjærende blikk. Dette blikket kaller hun det erotiske fundament for nytelse ved å se på en annen person som objekt. Dette blikket ligger innskrevet i et fallokratisk samfunn. Hun gir så en psykoanalytisk analyse og viser kort fortalt at kvinners svar for å oppnå tilfredsstillende og for å tilfredstille, blir en internalisert maskerade. Kvinnen gjør seg selv til fetisj, ved å gå inn i en ”å-bli-iaktatt-het”. Murvey mener denne posisjonen må brytes ned gjennom dekonstruksjon, og introduserer en representasjonskritisk tilgang til feminismen.⁷⁸

Lucas gjør nettopp dette gjennom sin kunst. Her dreier det seg ikke om freudiansk penismisunnelse, selv med en banan i skrittet, men en avslørende og samtidig kritisk refleksjon over kjønnslighet og kjønn. Hun er ikke ute etter en ny type kvinnelighet eller den evige urkvinnen, men prøver å finne et svar i en syntese av noe maskulint og feminint. Dette noe, dette uklare er”... like a grey area, something between the sexes about who anybody is.”⁷⁹

Denne kunsten er her skrevet inn i stillebenets tradisjon, men utvider dette dermed hennes kunst og stillebenets muligheter og rammer? Lucas føler seg fri til, og bruker, et stort arsenal av gjenstander i sin kunst. Alt er lett gjenkjennelig som nære, hverdagslige ting. Hun velger med omhu ut forskjellige teksturer, farger og former, alt i en slags stillebenets ånd. Hennes rå,

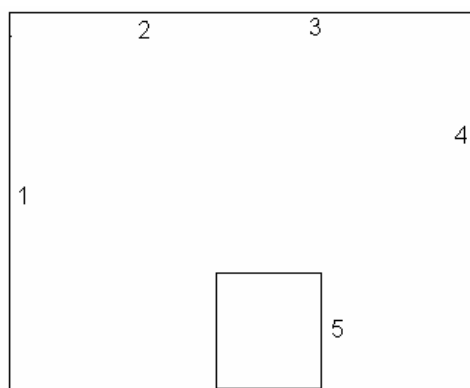
⁷⁷ Laura Mulvey, ”Visuell nytelse og narrativ film” (1975) i Fossheim, Halvard J. (red), *Filmteori. En antologi*, Oslo, Pax Forlag A/S, 1999, s. 170-181.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Sarah Lucas i samtale med Birgitte Kölle, 4. april 1996, i *Sarah Lucas*, Portikus, Frankfurt am Main, 1997, her gjengitt fra Schumacher and Winzen, *op. cit.*, (fotnote 76) s. 115.

minimale og noe vakleворne orden, der hun sammenstiller eller sidestiller sine gjenstander, gjør stillebenet til objekt og videre til et til tider, ”lite flatterende liv”, hvor følelsen av ærlighet er påtrengende. Selv ikke kunstmuseets nøytraliserende effekt klarer å fjerne dette. Det private, som her også blir politisk, setter kjønnsroller, makt og identitet i søkelyset for videre gransking. Hos Sarah Lucas ser vi hele *Still Life/Object/Real Life* passere; i ett rom og hos én kunstner. Utstillinga er på mikronivå konseptuell og miniretrospektiv, samtidig som den på makronivå viser hvordan hele avdelinga er tenkt.

***Ways of Seeing*, en beskrivelse.**



1. Roy Lichtenstein, 1923-1997, *Interior with Waterlilies*, 1991, olje og akryl på lerret, 321x455 cm (Ill. 29).

Maleriet er stort og forestiller et interiør fra et soverom. Lichtenstein brukte svarte konturer og rastrering for å skille flater og skape en form for rom. Fargene er malt på flatene uten antydning til penselsstrøk. Han lot seg inspirere av både tegneserier og reklame i sine bilder. I en serie av interiører fra 1991-93 var reklametavlene og deres størrelse i søkelyset for hans undersøkelser. Når vi står foran dette maleriet, føles det som om vi naturlig kan tre rett inn i interiøret, samtidig som vi opplever det høyst kunstig og virkelighetsfjernt.

2. Patrick Caulfield, *After Lunch*, 1975, akryl på lerret, 245x213 cm (Ill. 30).

After Lunch er et av Caulfields tidlige arbeider, hvor han utforsker forskjellige former for billedlig representasjon i samme maleri. Fotografiet av Château de Chillen som henger i et restaurantinteriør, er skarpt og tydelig. Det kan og tolkes som et vindu, og henviser til Alberti og renessansens billedteorier. Foran ”vinduet” står et gjennomsiktig akvarium. En blå lysstråle er malt over deler av rommet og går inn i himmelen på fotografiet. Interiøret er gjort forståelig ved hjelp av strektegning. Resten av maleriet er malt i en dypere, blå tone. Det hele blir en lek med hva vi oppfatter som virkelighet og hva som er fiksjon.

3. Patrick Caulfield, *Grill*, 1988, akryl på lerret, 123x92 cm.
Bildet er sterkt stilisert og består av enkle former; en lys rund flate, en sort konkav form, omriss av et rektangel og tre svært detaljert malte kjøttstykker. Bakgrunnen er en rødbrun, jevn flate. Ved første øyekast vil bildet minne om russisk konstruktivism, men når vi legger merke til kjøttstykkene, opplever vi forvirring, og persepsjonen ledes over i helt andre retninger.
4. Michael Craig-Martin, født 1941, *Knowing*, 1996, akryl på lerret.
Sirlig malte gjenstander; stol, metronom, bøtte, bord, lykt, brannslukkingsapparat, stige og globus står i diagonale rekker mot en rød, flat bakgrunn. Fargene avviker fra virkeligheten. Gjenstandene forminskes langs diagonalene. Dette synes forståelig helt til vi oppdager at størrelsene avviker totalt fra hva vi vet er naturlig. Her blir metronomen større enn bøtta, som igjen blir større enn bordet. Det hele gir en følelse av utilpasshet.
5. Richard Artschwager, født 1923, *Table and Chair*. 1963-64, melamin-laminat og tre, 76x132x95 cm og 114x44x53 cm.
Stolen og bordet består av solide, malte kuber, som åpner for en illusjonistisk lek. Illusjonen framkalles ved hjelp av treimitasjon i flatedekoren som er påført kubene, i form av stol- og bordbein, tverrsprosser, stolrygg og sarg. Dette fører til at vi tror på åpne rom som en fiksjon i den kompakte konstruksjonen.

Ei vandring i rommet *Ways of Seeing*.

All kunst handler i første rekke om en kommunikasjon mellom verk og øye. Dette ”tolkningens første ledd” er vektlagt i dette rommet. Forrige århundres kunstnere frigjorde seg fra kravet om en nøyaktig gjengivelse ved hjelp av illusjonistiske effekter, og kunne dermed utforske de forskjellige mulighetene som lå i selve persepsjonen. De virkemidlene som er brukt i rommet *Ways of Seeing*, gir en umiddelbar kommunikasjon mellom verk og publikum.

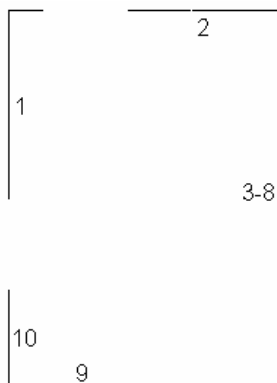
Her har kuratorene utelatt den rent optiske og geometriske kunsten, som vi kanskje først av alt forbinder med øyets persepsjon. Alle de utstilte kunstverkene inneholder gjenkjennelige gjenstander. Vi befinner oss blant møbler, bruksgjenstander og mat, og dermed klart på stillebenets territorium.

Caulfield plasserer seg midt i en kunsthistorisk kommentar ved å lage et interiør med en ”inntrenger” som både kan tolkes som et vindu og et fotografi (Ill. 30). Han fører diskusjonen videre ved å sidestille nonfigurativ kunst med tydelig gjengivelse av virkeligheten. Lichtenstein (Ill. 29) innlemmer reklamesjangeren og tegneseriens knep blant kunstnerens virkemidler, og bryter dermed på sin måte modernismens lover om originalitet og autonomi.

Craig-Martin bruker størrelse og farger for å rokke ved våre forestillinger om hvordan verden egentlig ser ut. Rommet i hans malerier er dermed en grunnleggende øvelse i å se, uten å sitte fast i en forhåndsoppfatning om *hva* du skal se. Hvis det forutinntatte skulle bli det framtreddende, klarer vi da likevel å la oss korrigere av kunstverket?

I så måte handler disse fem kunstgjenstandene om det mest basale i møtet mellom kunst og betrakter. Men er de egnede kunstverk til å utvide våre måter å se på? Kunstobjektene i rommet *Ways of Seeing* er til dels enkle og lett oppfattbare verk. Her er lite som spiller på det mangetydige og de utallige muligheter. Verkene gir oss en påminnelse om å være på vakt, og ikke glemme at blikket også har sine vante stier. Men settes persepsjonen virkelig på prøve? Gis vi en ny mulighet til å vende blikket tilbake til de forrige rommene og se det hele med nye briller? Tittelen på rommet er i så måte pretensiøs, men valget av kunstverk klarer ikke helt å løfte det hele opp på et nivå som vi antar har vært hensikten med rommet.

Classified, en beskrivelse.



1. Bernd Becher og Hilla Becher, født 1931/1934, *Coal Bunkers*, 1974, fotografi på papp, 150x100 cm.
2. Bernd Becher og Hilla Becher, *Pitheads*, 1974, fotografi på papp, 113x132 cm.

Ekteparet Becher har jobbet sammen som fotografer siden slutten av 1950-tallet. En motivasjonsfaktor var en arkeologisk registrering av industriell arkitektur for ettertida. Disse bygningene har i stor grad forsvunnet i løpet av Bechers arbeidsperiode. Alle er fotografert i svart/hvitt. I *Coal Bunkers* og *Pitheads* er de enkelte byggverkene først arrangert i forskjellige kategorier og deretter i rekker på 3 x 3. Arrangementet har oppsett som en plansje og kan leses horisontalt, vertikalt eller diagonalt. Fotografiene setter søkelyset på de industrielle strukturenes form, ikke på plassering i landskapet. De får dermed en skulpturell kvalitet og blir "unintensional aesthetic".⁸⁰ Bechers har tatt med stedsangivelser, samlet under fotografiene.

⁸⁰ *Prestel Museum Guide, Hamburger Bahnhof, Museum for the Present Berlin*, Munich, New York, Prestel-Verlag, 1997, s. 90

1. Maria Lalic, født 1952, *History Painting 14 Greek. Massicot*, 1995, olje på lerret, 60x60 cm.
2. Maria Lalic, *History Painting 17 Italian. Naples Yellow*, 1995, olje på lerret, 60x60 cm.
3. Maria Lalic, *History Painting 2 Cave. Yellow Earth*, 1995, olje på lerret, 60x60 cm.
4. Maria Lalic, *History Painting 35 C 18/19th. Cadmium Yellow*, 1995, olje på lerret, 60x60 cm.
5. Maria Lalic, *History Painting 42 C 20th. Winsor Yellow*, 1995, olje på lerret, 60x60 cm.
6. Maria Lalic, *History Painting 8 Egyptian. Orpiment*, 1995, olje på lerret, 60x60 cm.

Disse tilsynelatende monokrome maleriene inneholder flere lag med pigment relatert til spesifikt sted og tid. Ved å løfte fram de ulike pigmentene benyttet i forskjellige periode, får vi her en form for historisk dokumentasjon av et av maleriets viktigste virkemidler; fargen. Titlene gir de nødvendige data. Oljefarge-nummer og betegnelser i titlene i denne serien på i alt 50 bilder er hentet fra produsenten, Winsor and Newton.

7. Marcel Broodthaers, *The Farm Animals*, 1974, litografi på papir, 82x60 cm (Ill. 32).

Marcel Broodthaers har i dette litografiet brukt samme arrangement som Bechers, en oppstilling delt i 3 x 5 enheter. Bildet forestiller 15 forskjellige storfe-raser. Under hvert bilde kan vi lese et bilmerke. Som ung ble kunstneren kjent med Magritte, og var spesielt fascinert av hans bruk av ord for å motsi et visuelt uttrykk. Her er lingvistisk og visuell dikotomi overført til forsknings- og undervisningsplansjen hvor hensikten nettopp var klarhet og entydighet.

8. Marcel Broodthaers, *Daguerre's Soup*, 1975, silketrykk, fotografi og mixed media på papir, 53x52 cm. Tittelen refererer til Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1789-1851), en av fotografiets oppfinnere. Fototeknikken er benyttet ved gjengivelse av suppas ingredienser og refererer dermed til Daguerre. Alt er fotografert i en svært skarp og klar gjengivelse. I motsetning til Taylor Woods fruktfat forblir disse matvarene friske for evig. Dette bildet er også arrangert som en plansje og merkelappen presenterer arbeidet som om det var en museumsgjenstand. Det impliserer et anna tidsperspektiv enn de evig friske grønnsakene.

Ei vandring i rommet *Classified*.

Rommet *Classified* er et avklarende rom. Det inneholder tre kunstnere, alle med en viss strenghet i sine verk. Plassen er liten, men rommet gir luft nok. Fotografiet står sentralt her. Det skyldes i stor grad ekteparet Becher sine seriøse og klare uttrykk.

En av hovedhensiktene ved deres fotografering var å ta tydeligst mulige avbildninger av industribygg og plasser (Ill. 31). De var verken interessert i å romantisere, framheve et industrielt forfall eller vektlegge abstraksjon og dekor fjernet fra sin funksjon. Det var selve strukturene og den spesifikke ingeniørkunsten som ble synlig ut fra funksjonen, de ville gripe og bevare. Disse dokumentariske fotografiene ble tatt ut fra samme prinsipper som i teknisk

tegning; rett på side eller front og alltid med samme avstand. Lyset var likeledes samsvarende; minst mulig skygger, skarpest mulig lys. Bechers så estetikken i selve konstruksjonen, det rasjonelt hensiktsmessige.

Som vi ser i *Coal Bunkers* og *Pitheads* og i ill. 31, er alle fotografiene sortert og plassert i grupper, d.v.s. typologisert. Dermed oppnåes to ting. For det første er det lettere å se forskjeller innen en gruppe bygninger. Det oppstår undergrupperinger. For det andre kommer detaljene tydeligere fram, ved at en vekselvis ser helheten og de enkelte bilders særtrekk.⁸¹ Fotografiet er i større grad enn øyet i stand til å fange opp detaljer. Eksponeringstida ”ser” mer. Et tredje moment som har vært sentralt i debatten om dette er kunst eller dokumentar, er fotografens ståsted og hans/hennes mentale innstilling. Med en ærbødighet og nøytralitet i uttrykket, viser fotografiene Bechers’ hengivenhet og oppriktige søken etter å nå sitt mål. Deres framstilling av industribygninger for ettertida er gjort på en mest mulig objektiv måte, men samtidig med kjærlighet.

En lignende klassifisering finner vi hos Broodthaers. Han bruker zoologi i sitt typologiske oppsett, i en surrealistisk blanding med bilindustri (Ill. 32). I *Memento Mori* så vi Damien Hirsts kvasivitenskapelige forsøk på et systematisk arrangement i *Forms Without Life* (Ill. 23). Broodthaers og Hirst knytter seg begge nært opp til en museal praksis med sine verk ved å plassere arrangementene i vitrineskap eller på plansjer.

I rommet *Classified*, som er det siste i denne avdelinga, ledes vi mot en gjennomtenkning av det vi har sett med et museologisk blikk. Søkelyset settes i første omgang på hvordan gjenstander arrangeres systematisk i kategorier. Denne taksonomi, som her er foretatt ut fra funksjonell arkitektur, farger, zoologi og botanikk indikerer uttallige valgmuligheter. Vi blir minnet om at hele denne utstillinga består av valg. Det rokker ved det tilvante i måten vi oppfatter våre omgivelser, og det gir nye blikk for å splitte opp og å se relasjoner.

Gustav Flaubert (1821-1880) tar opp dette temaet i sin uavsluttede roman *Bouvard og Pécuchet*, utgitt posthumt i 1881.⁸² Her undersøker han gjennom sine to hovedpersoner ideenes verden. De gjør igjen og igjen den smertelige erfaring at kunnskap ikke fører til forståelse, men forvirring, teori og praksis gir ikke større og større innsikt. De blir i sin iver

⁸¹ Michael Collins, “The Long Look” i *Tate* magazine, issue 1, sept. / okt. 2002, s. 78.

⁸² Gustav Flaubert, *Bouvard og Pécuchet*, Oslo, Bokvennens Forlag, 1994. Originaltittel: *Bouvard et Pécuchet*, [1881].

også opptatt av å samle, og Flaubert viser den i vanlig tankegang totale absurditet i utvelgelsen. På et tidspunkt bestemmer hovedpersonene seg for å samle alle gjenstander med innbyrdes størrelsesforhold som en fallos. Totalt oppslukt samler de alt fra bordbein til steiner. De har stor glede av gjestenes reaksjon når de så røper den indre sammenhengen.⁸³ Her er et forsøk på å tolke, ordne og klassifisere. Det heterogene skal homogeniseres, verden skal bli forståelig. Det som skjer er imidlertid at klassifiseringens mekanikk blir viktigere enn de klassifiserte objektene selv. Kunstverkenes egen kraft drukner i en taksonomisk idé.

Her reises museenes dilemma; deres mål om å skape mening i en uoversiktlig verden hvor overskuelighet er umulig. Hvilke valg som er gjort, vil ha stor betydning for hvordan vi ser. Er det enklere å se forskjellene om detaljer kommer tydeligere fram? Hva med en helhet? *Finnes* det en form for helhet og hvordan blir i så fall denne helheten vektlagt? Er alle ingrediensene i *Daguerre's suppe* tatt med, eller mangler hovedingrediensen; en klarnet kraft?

Mellomrommet *Circle of Influence: Herbert Read.*

Når vi nå vandrer videre kan vi avslutte runden og gå ut i foajeen og hvilesonen mellom stilleben- og landskapsavdelinga. Vi kan òg gå inn til høgre, og kommer da inn i rommet mellom de to avdelingene. I dette mellomrommet er det ei utstilling til minne om forfatter og kunstkritiker Herbert Read (1893-1968). Utstillinga består mest av britisk kunst, og er tidsmessig begrenset til 1930, 40- og 50-tallet. Dette er Reads utvalgte bilder.

Allerede i 1931 skrev Read boka *The Meaning of Art*.⁸⁴ Boka er nærmest et kampskift for modernismen. Den var et innlegg i debatten om den autonome kunsten; et forsvar for at kunst var kunst etter representasjonens oppløsning. Abstraksjon var et like godt, om ikke bedre grep for å uttrykke mening, hevdet Read. Han trakk fram kunstnere som Henry Moore (1898-1986), Barbara Hepworth (1903-1975) og Ben Nicholson (1894-1982), og forsvarte disse i en tid der Moores skulpturer ble karakterisert som ”a cult of ugliness”.⁸⁵ Flere europeiske kunstnere flyktet fra nazismen, og London ble et samlingssted for disse i 1930-åra. Read var et politisk engasjert menneske, og han påpekte og fordømte allerede i *The Meaning of Art* den nazifiseringa som foregikk i Tyskland. Kunstproduksjonen og kunstuttrykket så han som et middel også i denne kampen.

⁸³ *Ibid.*, s. 137.

⁸⁴ Herbert Read, *The Meaning of Art*, London, Faber & Faber, 1931.

⁸⁵ Utstilt tekst, aug. 2001.

Utstillingsrommet viser flere britiske modernister, men også europeiske kunstnere som Jean Miró (1893-1983), Jean Arp og Naun Gabo (1890-1977). Read var opptatt av samarbeid mellom profesjonen i ulike fagfelt som arkitektur, kunsthåndverk og kunst. Han så det også som en oppgave å få surrealistene kjent og verdsatt i England. Særlig var han et talerør for de britiske surrealistene, eksempelvis Paul Nash (1889-1946), som etter Reads mening klarte å bevare sin britiske egenart samtidig som han tok opp i seg de surrealistiske ideene.⁸⁶

Det som imidlertid virkelig er blitt stående som denne mannens ettermæle er hans forfatterskap. I monteringen vi møter med det samme vi kommer inn i rommet, ligger flere bøker signert Herbert Read. Disse bøkene fikk ikke bare betydning i den britiske kunstdebatten om modernismen, men var med på å påvirke en hel generasjons syn på kunst og utdanning verden over, også her i Norge. Ei av bøkene var *Education through Art*,⁸⁷ skrevet i 1943.

Read tar her Platons tese ”Kunst er basis for all kunnskap” på alvor. Han er med på å utløse en revolusjon i synet på barns muligheter. Med denne boka som en av de viktigste hovedkildene, ble de estetiske fagene omformet. Den har vært et grunnlag for pedagoger som har hevdet den frie utfoldelse i estetisk utdanning, og psykologer har sett bokas terapeutiske potensial. Her i Norge gikk ”fri forming” som en bølge over det ganske land. Nevnes bør også at Reads utrettelige kamp for samtidskunsten førte til opprettelsen av ICA.⁸⁸

I *Circle of Influence: Herbert Read* får vi en smakebit av et engasjement som har satt varige spor. Hva konnoterer så dette rommet? Rommet er en samling av hans utvalgte verk og hans mest kjære og skattede kunstnere. Det gir en god forståelse av hans livsgjerning. Hvordan kan så dette ”leses” etter ei vandring gjennom Tates stillebenavdeling? Kan det nå være fruktbart å stille Reads spørsmål om kunstens mening på nytt? Blir vi mer opplyste, friere, mer dannet, eller enkelt sagt; bedre mennesker, av å forholde oss til kunst?

Det hele framtrer ganske forvirrende. For det første ser vi at Read var svært opptatt av modernismen og den abstrakte kunstens estetikk. For det andre tok han på 1960-tallet helt avstand fra popkunsten og prøvde blant annet å stoppe Tate Gallerys kjøp av Roy

⁸⁶ Utstilt tekst, juni 2002.

⁸⁷ Herbert Read, *Education through Art*, London, Faber & Faber, 1970, [1943].

⁸⁸ ICA, se fotnote 33.

Lichtensteins maleri *Whaam!* (1963). Read skrev om popkunsten at den representerte ”novelty as distinct from originality” og var ”sacrificing formal rigor”.⁸⁹ Han mente at popkunsten ikke fulgte modernismens regler og manglet en mytisk dimensjon, og at den så ut til å elske i stedet for å kritisere den nye konsumkulturen. Dermed blir Reads spørsmål irrelevante i ei utstilling hvor modernismens tanker bevisst er skjøvet i bakgrunnen, og hvor uttrykk etter 1960 er godt representert. Hvorfor er likevel denne markante skikkelsen i britisk kunstliv plassert her? Er dette mellomrommet en nøytral sone uten tilknytning til resten? Vi ser at rommet er en hyllest til Read, men det blir i denne sammenheng også en hentydning til hans begrensninger.

Ved endt gjennomgang av *Still Life/Object/Real Life* har vi flere ganger støtt på det historiske stillebenmaleriet, i referanser til forskjellige motiv, og sågar i et tradisjonelt vanitasmaleri fra 1600-tallet. Utstillinga understreker hele tida ulike forbindelse mellom sjangerens koder og de av 1900-tallets kunstverk som her er representert. Vi har fundert over dadaistenes plassering, og over tolking av surrealistene i en stillebentradisjon, og vi har sett sammenhenger til de utstilte objektene og det virkelige liv representert i kunsten. Nye spørsmål melder seg. Hva var egentlig et stilleben? Hvilke kriterier måtte være på plass? Finnes det noen forklaringer på sjangerens utbredelse og omfang? Viktig blir det også i denne sammenhengen å sette søkelyset på noen av de kontekstuelle faktorer; det være seg økonomi, religion, kultur eller sosiale strukturer.

For å forså dette vil jeg i neste del se på sjangeren stilleben slik den oppsto og utviklet seg først og fremst i Nederland på 1600-tallet. Dette historiske fragmentet vil jeg bruke videre som et redskap for å utdype forståelsen av stillebenets forskjellige uttrykk på 1900-tallet. Med bakgrunn i dette og de tanker og blick ei vandring gjennom utstillinga har gitt oss, går jeg dermed tilbake til utstillingsrommene. En utstillingsversjon fra et tidligere besøk (vinteren 2002) setter det hele ytterligere i relieff.

⁸⁹ Herbert Read, ”The Disintegration of Form in Modern Art,” *Studio International*, 169 (april 1965), s.151 ff., her sitert fra Lisa Phillips, *The American Century, Art & Culture 1950-2000*, New York / London, Whitney Museum of American Art and W.W. Norton & Company, 1999, s. 129.

Kap. 4. Historisk viten og nye blikk.

Motivkretsen.

Stilleben ble på 1600-tallet utviklet som en egen motivkrets. Det var dermed ikke lenger bare en detalj i et historiemaleri. I sin selvstendighet ble det imidlertid gradert som klassisismens minst betydningsfulle sjanger. Det skyldtes at man her ikke malte de store, oppbyggelige og allmenngyldige tema, men en representasjon av den døde naturen i form av avskårne blomster, frukter og gjenstander. Bildene viser oss en samling ubesjelede objekter hvor mennesket var fraværende.

Motivvalget var ofte begrenset til det hverdagslige og trivielle, gjenstander som ble tatt for gitt, men som sjelden ble sett. Andre deler av stillebensjangeren tok for seg luksustilværelsen; dets attributter og forgjengelige gleder. Hvis vi ser for oss motivene langs en linje, vil vi først finne bilder som representerer dette enkle oppsettet av husgeråd; kopper, kar og hverdagsmat (Ill. 33). Vi finner så motivene med oppsatser av de mest eksotiske blomster, hentet hjem fra koloniene (Ill. 34). Dernest kommer luksusmotivene, med mat, kopper og kar på nytt, men nå med utsøkte kostbarheter som skal vises fram og nytes (Ill. 35). Her er òg en gruppe malerier der uorden og rot er nøye planlagt, bilder som viser bordet etter at måltidet er over og gjestene har gått (Ill. 36). Helt til slutt kommer så vanitasmaleriet, hvor livets gleder settes sammen med dødens ugjenkallelige komme (Ill. 37). Vi ser konturene av en moralsk diskusjon om nøysomhet kontra grådighet, eller vi kan se det hele som et spekter som strekker seg fra harmoni og ro til uorden og til slutt den uunngåelige katastrofe.

Nederlenderne utviklet, trass i sterk nedvurdering fra Paris, sjangeren til noe av det ypperste innen malerkunsten. De i format små maleriene, ble malt med en utsøkt dyktighet og innsikt. Det ble lagt stor ære i å kunne gjengi reflekser og lysvirkninger i ulike overflater. Å få fram lysets spill på en sitron ble regnet som en av de vanskeligste prøvene for en stillebenmaler. Denne tekniske virtuositeten i naturalistisk gjengivelse, "trompe l'oeil", førte til at sjangeren i perioder ble ansett mer som et tidkrevende håndverksarbeid enn kunst, og kunstnere ble husket mer for sin dyktighet enn for sin kunstneriske skaperkraft.

Vi tenker oss at et stilleben ganske enkelt gir oss et bilde av virkeligheten; kopper, kar, avskårne blomster og frukter. Men kunstnerne har ikke funnet motivene på kjøkkenet eller i dagligstua. Motivene er tvert imot hentet fram og objektene valgt ut, satt sammen og plassert i

en bestemt kontekst. Kunstnerne skapte maleriet, men de skapte også motivet. Her skiller stillebenet seg fra de andre sjangrene. Hvilke gjenstander ble valgt, hva var tilgjengelig, hvor ble de hentet fra og hvem ble de malt for? Seleksjon og plassering forteller oss lite om virkeligheten generelt, men om en bestemt historisk, politisk og kulturell tilhørighet i ei gitt tid. Det kan være konnotasjoner på et begjær, et ønske om tilhørighet i et system eller klasse, eller det kan være en manifestasjon fra en oppdragsgivers side. De dagligdagse, virkelige og kjente gjenstandene blir dermed ikke lengre enkle, lesbare objekter, men symboler og indirekte fortellinger. De blir ideologiske budskap og uttrykk for en selektiv tilhørighet.⁹⁰ Her ligger både sosiale, moralske, økonomiske og maletekniske koder. Som betrakter må man ha kunnskap for å se at seleksjon, arrangement, plassering og utførelse av motivet ikke er en tilfeldighet. Dagliglivet og virkeligheten vi har rundt oss, er en uavbrutt flom av inntrykk; lite eller ingenting er valgt ut og ordnet. Dette kaos finnes ikke i disse bildene. Her finner vi en fiksjon, en tenkt verden, fjernt fra levd liv og med sine egne fortellinger.

Innenfor dette systemet hadde allikevel kunstnerne store valgmuligheter. Fiksjonen ga dem frihet i tolkningsprosessen. En klar begrensning lå imidlertid i markedet, i hvem disse bildene var tenkt for. Hvis vi skal ha mulighet til å forstå hvorfor de ulike stillebenmotivene ble så populære, må vi vite noe om representasjonskodene i tida. Hvorfor er visse objekter valgt framfor andre og hva konnoterer omgivelsene de er plassert i?

Noen historiske sideblikk.

Det første europeiske samfunn som virkelig opplevde hva overflod betydde, var Nederland. På 1600-tallet grodde det her fram en rikdom ingen før hadde sett. Inntektene kom fra skipsfart, handel, kolonier og bankvirksomhet. Befolkningen var tallmessig liten, og den hadde ingen kulturelle konvensjoner og sikkerhetsnett for hvordan pengene skulle plasseres. I motsetning til Frankrike, hadde landet ingen adel som sto parat til å absorbere rikdommen. En hadde heller ikke et system med bystater som i Italia, hvor rikdom ble kanalisert til kommunale bygg, slik som rådhusene i Firenze og Venezia. Sist men ikke minst; reformasjonen hadde satt en stopper for at rikdommen ene og alene skulle tilfalle den katolske kirken og deres utsmykkinger.

⁹⁰ Rowell, *op. cit.*, (fotnote 2) s. 8, 9.

Velstanden delte befolkningen i klasser, og folketallet økte dramatisk. Innbyggerne var opptatt av diskusjoner rundt rikdom og moral, nøysomhet og grådighet; en etisk diskusjon som fikk videre næring gjennom kalvinismen. Sjangermaleriene kan sees som innlegg i denne debatten. Norman Bryson betegner det nederlandske stillebenmaleriet som en dialog mellom et nyrikt samfunnsskikt og dets materielle eiendeler.⁹¹ De stadig mer velhavende investorer og kjøpmenn investerte sitt utkomme i stadig mer spektakulære hjem. Sjangermaleriene og stillebenmaleriene er både en del av denne utviklinga og viser eksempler på den.

Det europeiske samfunnet har i historisk tid vært preget av en sterk kjønnssegregering, 1600-tallet var ikke noe unntak. Kvinnene sto for husholdet og de daglige gjøremål, mennene for inntekten og livet utenfor husets fire vegger. Bryson hevder i sin artikkel ” Still Life and ‘Feminine’ Space”⁹² at sammen med reformasjonen og begrensingene knyttet til avbildning av det hellige, er klassetilhørighet, men framfor alt kjønn en forklaringsfaktor i forståelsen av stillebens motiver og popularitet. Delinga mellom det jordiske og det opphøyde var ikke bare grunnet på filosofiske og religiøse debatter. Den sterke motsetningen mellom de store bragder og stillebens lavstatus, mellom megalography (det narrative, den heroiske fortelling om ett unikt tilfelle) og rhapsography (det dagligdagse der ingen ting ekstraordinært skjer, det som er oversett),⁹³ som igjen står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, har sine røtter i kjønnsproblematikken.⁹⁴

Bryson viser her hvordan sjangerscenene i nederlandsk maleri gir et rikt innblikk i det feminine rom, og hvordan menn generelt forholdt seg lite deltagende til dette rommet (som gjester, ikke til stede, eller som observatører). Det er her interessant å merke seg at i den delen av sjangeren som har hatt en noe høyere status, vanitasmaleriet, der allegorien kunne brukes som tolkningsmodell, finner vi blant motivene et til dels annerledes repertoar. Her er skrifter, musikkinstrumenter, mynter fra koloniene, rustninger og sverd; alt som en del av mannens sfære, og tegn på suksess (Ill. 37). Dette motivet flyter i en viss grad over i motivene av det luksuriøse, av overfylte bord der måltidet er fortært. Her igjen kan vi finne en vekt på maskuline attributter, samtidig som scenene framstilles i kaos og uorden. Her er velte glass og matrester på duken. Dette står i sterk kontrast til de sirlige oppsett av kopper, kar og mat, et sted der kvinnens hånd rår.

⁹¹ Bryson, *op. cit.*, (fotnote 68) s. 104.

⁹² *Ibid.*, s. 136-178.

⁹³ For en mer nøyaktig forklaring av disse begrepene: *Ibid.*, s. 61.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 157 ff.

Stillebenets hovedmotiv er hentet fra kvinnesysler, noe som sansynliggjør sammenhengen mellom lavstatus og kjønn. Dette var det eneste tema i sjangerhierarkiet som var spesifikt kvinnerelatert, og dermed også et ukjent sted for menn. I motsetning til historiemaleriets sterke fokus, knyttes stillebenets detaljrikdom og egalitet i fokusering på 16- og 1700-tallet til kunstnerens ståsted som mann og hans plass utenfor sitt motiv. Hans fremmedhet medførte en umulighet i utvelgelse av essensen, dermed fikk bildet en parataktisk struktur. Maleren, mannen, skulle altså inn i en sfære som var delvis lukket for ham. Hvorfor valgte så menn i det hele tatt disse motivene? De var tydeligvis svært fascinert av dem, og har i rikt monn gjort dem til gjenstand for kunstnerskap. For å forstå denne tiltrekningen bruker Bryson, foruten å peke på marked og etterspørsel, Freud og hans teori om ødipuskomplekset. Bryson viser også samtidig til en form for frastøting fra kunstnerens side i forhold til motivet. Dette opplevdes sterkest i en del av sjangermaleriene.⁹⁵ Denne diskvalifikasjonen fra de store dramaene med et høydepunkt, er ifølge Bryson hovedelementet i stillebenets degradering. Det ville ellers undergrave den maskuline grunnvoll og dermed hele maktbalansen i det nederlandske samfunn.

Stilleben var, til tross for sin lave status, en sjanger som klorte seg fast, overlevde og ble uhyre populær, også i århundrene som fulgte. Alle sjangrene hadde sine koder. Særlig var historiemaleriets regelverk detaljert og omfattende. I stilleben var reglene enklere og mer begrenset. De kjente objektene, alene eller i grupper, skulle ikke oppfordre til sterke følelser. Titlene var heller ikke til særlig hjelp. De var til tider mer en øvelse i å se uten på forhånd å ha klargjort hva vi skal se, noe vi senere kjenner godt fra modernismen. Disse begrensningene ga kunstnerne frihet og var muligens en inspirasjon til nytenkning.

Variasjonene i motivkrets og teknikk kan foruten et blick på kjønn spores til områder, nasjoner, sosiale klasser og religion, og dessuten til tidsepoker. Vi kan si at 1900-tallet brakte spesielle forandringer til stillebensjangeren. Disse forandringene blir behandlet i neste underkapittel.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 170 ff.

Stilleben og 1900-tallet.

Kunstnerens rolle i samfunnet endret seg på 1900-tallet. Tidligere tiders avhengighet av kirke, stat, sosial klasse eller mecenater er byttet ut med en tiltagende frihet til å formulere sine egne narrativer og kunstneriske uttrykk. 1900-tallets tidlige kunstnere grep tak i stillebenmotivet fra ulike innfallsvinkler. Det var et yndet motiv i avantgardekretser. Der utforsket de nye forestillinger om tid og rom, virkelighet og fiksjon, kunst og samfunn. Det litt smale og enkelt definerte stilleben ga gjennom sine rammer muligheter til visuelle og symbolske tolkninger langt utover det maleriet tidligere hadde vist. Forholdet mellom avbildning og modell, mellom ideal og det virkelige liv, ble vrent og vendt men aldri brutt. Kunstnerens løsrivelse fra de herskende klassers kultur og verdier ga flere individuelle historier, og motiver med tidløst behag og harmoni ble mindre og mindre framtrædende.

Alt dette innovative innebar imidlertid ikke at det forutgående, det tradisjonelle, innforståtte stilleben, ble kastet vekk over natta. De narrativt nære fortellingene var fortsatt inntakt. Vanitasmotivet, husgeråd og dagliglivets objekter var og er hyppige motiver.

Europas store samfunnsforandringer ga ny næring til kunsten. Det urbane liv, upersonlige industriartikler, kommersiell konsumkultur, overflodssamfunnets etterladenskaper; alt inntok kunstscenen. Vi kan her se visse likhetstrekk mellom stillebentradisjonen i Nederlands gullalder og blomstringsperioder på 1900-tallet. Både i kjølvannet av den industrielle revolusjon og etter andre verdenskrig opplevde Europa og USA stor velstandsøkning. De materielle goder ble høyt verdsatt og var viktige elementer i konsolidering av klassestrukturer og bygging av velferdsstaten. Vi kan tenke oss at stillebenmaleriets popularitet i avantgardkretser rundt 1920-tallet og etter 1960-tallet for det første har sammenheng med sjangerens enkle regelverk, og dessuten med en kraftig velstandsøkning som fant sted i disse periodene. Fram til midten av 1900-tallet var uttrykkene mer som en hyllest til materialene slik vi kan lese hos eksempelvis Arp og Schwitters i deres bruk av resirkulert materiale, og Paolozzi og Deacon i deres hyllest til industriproduktene. Etter 1960-tallet ser vi mer og mer kritiske kommentarer til materialismens konsum, eksempelvis hos Arman og Taylor Wood.

Historiemaleriet var til enhver tid avhengig av at definisjonen av de store heltedåder var permanent. Heltene og fortellingene måtte skape hengivenhet, ærefrykt og beundring. Med nye samfunnsstrukturer var ikke dette mulig. Helter kom og gikk. Den franske filosofen Jean-

François Lyotard hevdet på 1980-tallet at troen på de store fortellingene var borte.⁹⁶ Referansegrunnlaget var smuldret opp. Stillebenmaleriet bannlyste disse store heltedådene og begivenhetene. Tradisjonen tilsa at sjangeren kretset rundt det andre, det ubetydelige. Den menneskelige figur, kanskje vårt mest skattede og fascinerende objekt, er her utelatt. Tilbake står det nøkterne faktumet at mat og det som hører til rundt maten, er noe vi alle må forholde oss til. Disse enkle motivene førte allerede på 1600-tallet til at stillebenmaleriet var gjenstand for eksperimenter og undersøkelser. Den spanske maleren og munken Juan Sánchez Cotán (1561-1627) brukte blant annet stillebenet til å utforske matematiske størrelser, formler og proporsjoner.⁹⁷ Maleren Johannes Torrentius (1589-1644) fra Amsterdam brukte etter all sannsynlighet allerede på begynnelsen av 1600-tallet et camera obscura i sin billedproduksjon.⁹⁸

Sentralperspektivets store gjennomslag var et avgjørende moment i kunsthistorisk sammenheng. Fraværet av sentralperspektivet i stillebenet var trolig en årsak til at Cezanne brukte nettopp stillebenet i sin streben etter å oppløse og erstatte Albertis vindu mot verden. Her fant han en innskrevet tradisjon hvor han raskere kunne formulere egne mål og tanker om maleriet. Han brukte stillebenets oppstilling, men han brøt med den naturtro og tradisjonelle romframstilling, og med proporsjoner og volum. Han utfordret vår virkelighetsoppfatning ved å innføre en form for flersynsvinkel.

Modernistene oppnådde ved å unnlate å bruke sentralperspektivet, en implisitt konsentrasjon om det estetiske. Maleriets flatekarakter fikk større betydning, noe som influerte både på komposisjon og romfornemmelse. Maleteknisk dyktighet ble videreført, ikke i en konkurranse om glassets eller sitronens naturlige glans, men i en streben etter å vise betrakteren maleriets genuine kvaliteter. I modernistisk tradisjon var stillebenmotivet karakterisert som et svakt motiv, det kalte ikke på de store forventninger, og kunstnerne kunne derfor konsentrere seg om form. Epler, flasker eller krukker kunne brukes om og om igjen. De behøvde ikke investere tid og arbeid i motivvalg. Tate Modern viser oss et kontrasterende blikk. Temafokusering gjør at vi igjen må tenke over utvalget av objekter brukt i maleprosessen; hvorfor epler, hvorfor industriprodukter, hvorfor istykkerrevet papir?

⁹⁶ Søren Kjærup, *Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde, Roskilde Universitetsforlag, 1996, s. 371 ff.

⁹⁷ Bryson, *op. cit.*, (fotnote 68) s. 63 ff.

⁹⁸ Alan Chong & Wouter Kloek, *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Rijksmuseum Amsterdam and The Cleveland Museum of Art, Waanders Publishers, Zwolle, 1999, s. 40.

Som de gamle stilleben er også stilleben på 1900-tallet blitt utforsket med hensyn til symbolikk, arrangement og materialvalg. Utstillinga *Still Life/Object/Real Life* viser at det med utgangspunkt i motivet er mulig også å innskrive dadaistene og surrealistene i stillebenets tradisjon. Uvanlige materialer ble tatt i bruk utover på 1920- og 30-tallet. Schwitters og de andre dadaistene angrep dessuten stillebenmalernes fundament; det å regissere sitt eget motiv. Med forsøk på det alioriske prinsipp åpnet de for andre skapelsesprosesser. Stillebenets motiver ble forvandlet til kunstobjekter, og det tradisjonelle maleriet beveget seg fra representasjonens oppløsning hos kubistene til det objektet i seg selv kunne uttrykke.⁹⁹ Dette ser vi illustrert hos blant andre Duchamps i hans verk *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (Ill. 19) og Man Rays *Indestructible Object*. Objektene muligheter i irrasjonelle idiosynkrasier ble blottstilt av surrealistene i visuell og litterær kunst. En forklaring på objektene inntog i kunstinstitusjonen, var et reelt ønske om å oppheve gapet mellom høyverdig kunst og publikum, en annen forklaring er kunstnerens ønske om å fjerne seg fra illusjon og noe uvirkelig og nærme seg det håndgripelig virkelige.

Vanitasmaleriet, den eneste greina innen stilleben som tradisjonelt konnoterte en dypere og mer høyverdig symbolikk med sine henvisninger til død og forgjengelighet (Ill. 37), har hatt et potensial i ulike epoker i nyere historie. Picasso benyttet symbolene i bilder hvor han bearbeidet krigens redsler på 1940-tallet. Timothy Head leder tankene hen mot en skremmende overflod og verdens raskt økende forsøplingsproblem i fotografiet *Erasers 2: On the Rocks*, der hodeskallene ligger tett i tett.

Etter 1960-tallet oppsto igjen en ny situasjon. Nyvinninger innen media og teknikk ble tatt i bruk for å implisere de mange virkelighetsoppfatninger. Denne interdisiplinære tenkning har blitt til nyskapende kunstuttrykk som gjenspeiler samfunnets ideologier. Ironi, satire, desillusjon, ikke-religiøsitet og kritikk har kommet sterkere fram utover i århundret. Igjen brukes stillebenmotivene som springbrett. Selv i dekonstruert tilstand gir det mulighet til nye meningsinnhold. I en ettermodernistisk tid har flere og flere kunstnere benyttet seg av den kunsthistoriske arven, ikke som et regelverk for kunstskapning, men som berikende ideer og konnotasjoner. Dette ser vi tydelig hos kunstnere som Patrick Caulfield og Cornelia Parker. Vi skal heller ikke se bort ifra at stillebenets materialer, objektene brukt i kunstprosessen,

⁹⁹ Paul Moorhouse, "Still Life, Object, Real Life" i Blazwick and Wilson (ed.), *op. cit.*, (fotnote 8) s. 60 f.

gjorde sjangeren populær. Det resirkulerte materialet var lett tilgjengelig og økonomisk fordelaktig. De mange retninger med utgangspunkt i verdiløse materialer kan tyde på dette. De har dessuten et universelt gjenkjenningspotensial, noe som blir mer og mer viktig i en globalisert kunstverden.

Konseptkunsten, en sekkebetegnelse for det meste som har blitt laget de siste 30 åra, har også en plass til objektene. Her finner vi en utvidelse imot det narrative, historiene har igjen fått innpass. Men narrasjonen handler ikke lengre om oppbyggelige fortellinger eller moralske forbilder. Den handler om ideer, om drømmer, det levde liv, om kunstneren selv. Lucas sine sammensatte objekter inkarnerer fortellinger, slik at de blir både et privat og et politisk uttrykk. Hun skjærer stillebentradisjonen helt inn til benet og viser oss de oppstilte, iscenesatte objektene som ferdige kunstverk. Båndene til tradisjonen er, som vi har sett, sterke i hennes bruk av bord, kar og frukter. Vi ser her at Brysons artikkel om stilleben og kjønn reflekteres også i Tate Moderns utstilling. En av drivkreftene for å skape ei utstilling hvor tid og ismer er organisert på en annen måte, var nettopp å vise "New Art History" i praksis. Det er all grunn til å tro at Brysons artikkel er en inspirasjonskilde for *Still Life/Object/Real Life*, særlig da det innen faglitteraturen finnes relativt lite om denne sjangeren. Kjønnsperspektivet kan òg vises i en konfrontasjon mellom rommene, som for eksempel mellom Paolozzi og Lucas.

Stilleben dreier seg om ting, om objekter du kanskje aldri kan oppnå. I dag som på 1600-tallet er store deler av disse attraktive og utvalgte objektene uoppnåelige for de fleste av oss. Slik blir det som en gang tok utgangspunkt i virkeligheten omgjort til symboler, til abstrakt tegn. Siden objektet ikke kan gripes, blir tegnets betydning, dets flyktighet og motsetninger, det som til syvende og sist blir spenningen; det magiske i kunstverket.¹⁰⁰ Denne utvelgelsen av tegn, denne narrasjon av lukket og selvrefererende struktur, som på 1600-tallet var svært streng i sin innestengte artikulasjon, er i dag byttet ut med et mangfold av fortellinger. Stillebenets innebygde paradoks mellom realitet og fiksjon gir kan hende denne sjangeren stadig sprengkraft og nye muligheter i vekslende sosiale, politiske og kulturelle forhold.

¹⁰⁰ Rowell, *op. cit.*, (fotnote 2) s. 18.

En gjensitt.

Før vi forlater denne avdelinga, ville det være spennende med en ny visitt. Dette er noe jeg ofte har behov for etter endt runde i et museum. Så, etter en pause i en av kafeene, rusler jeg igjen inn i *Still Life/Object/Real Life*. Vanligvis gjør jeg dette for å gjenoppleve og tenke over bestemte verk eller noe spesielt som jeg har festet meg ved. Denne gangen blir kunstmøtene annerledes.

Museet har laget en tydelig begynnelse og en naturlig rute gjennom avdelinga. Vi kan også velge å begynne vår museumsvandring i rommet *Classified*. Dermed vil vår oppfatning av det hele fortone seg ganske annerledes. Særlig ordningsprinsippet i dette rommets tema vil innvirke på vår forståelse. *Classified* og *Ways of Seeing* vil sette hovedfokus på utvelgelsen av verkene og hvordan vår persepsjon ledes. Trådene som knyttes opp mot det historiske stilleben vil da bli aksentuert først mot slutten av avdelinga.

Jeg velger i runde nummer to å følge strømmen. Tilbake i *Art of The Everyday* festes blikket igjen på Cezanne (Ill. 10). Med Lucas sine meloner og bøtter klart i minnet, framkaller maleriet med vannmugge og epler en helt ny historie. Et genusblikk blir troverdig også her. Dette gir en mer direkte og råere konnotasjon enn selv Schapiro er inne på i sin artikkel. Han ser eplene i et kulturhistorisk og psykoanalytisk perspektiv. Lucas' metode går rett inn i menns forestillingsverden i et fallokratisk samfunn. Bryson gir oss flere tolkningsmuligheter. Cezannes maskuline ståsted som en outsider i forhold til sitt motiv, kan ha vært avgjørende for hans mulighet til å male sine avmaterialiserte men materielle stilleben, med frukt som ikke skal spises; et bord som ikke er dekket for å nytes.

På samme måte vil maleriene av Matisse og Bonnard (Ill. 9) fortelle andre historier ved å dreie interessen bort fra bildene som rene formalistiske eksperimenter. Vi kan se det hele som den utenforståendes fortolkning av det feminine rom. Bonnard viser oss tilløp til mange fortellinger i sitt parataktiske oppsett. Vi kan òg velge å lese maleriene som mannens forhold til de avbildede kvinner. I henhold til Freud og psykoanalysen vil attributtene på bildene da få helt andre betydninger enn strategisk plasserte gjenstander i en foranalyse.

Vi oppdager at med tolkningsredskapene vi har ervervet etter studier av *Subversive Objects*, *Memento Mori* eller *Sarah Lucas*, går vi inn i ei "fornytt" utstilling. Materialene som ble tatt i bruk utover på 1900-tallet; avispapir, rekved, rusk og rask, alt som er kastet og glemt, var ikke

bare nye muligheter i ei ny tid. De kan òg sees som en innovativ tolkning av det gamle motiv om døden og livet som et kort intervall. Arp, Schwitters, Arman (Ill. 15), Christo, Spøerri (Ill. 16) og de la Villeglé lar seg uten vansker innskriveres i en vanitastradisjon. Dermed ser vi kunstverkene på en annen måte; de la Villeglés estetisering av plakatrester som et abstrakt maleri blir til en verden som oppløses og går til grunne, og Spøerri's vertikale bordplate blir et tydeligere vitnesbyrd om livets kamp mot en ugjenkallelig slutt.

I *Classified* ledes vi til å reflektere over selve oppsettet av utstillinga. Denne metarefleksjonen tar vi òg med tilbake. I et tidligere oppsett av den permanente utstillinga (vinteren 2002) het det første rommet *Virtual and Real* (Ill. 7). Foruten å inneholde Nicholson og Morandi, var tidsintervallet og vektlegging på maleriet løst opp. Her var Duchampes *Fountain*, Carl Andres (født 1935) *Steel Zinc Plain*, 1969, og Michael Craig-Martins *An Oak Tree*, 1973.¹⁰¹ Åpningsrommet ga dermed en sjokkartet opplevelse ved begynnelsen av utstillinga. Vi ble tvunget til å reflektere over hva disse verkene hadde felles og hva de hadde med stilleben å gjøre. Det førte til ubesvarte spørsmål som vi måtte ta med på vår vandring gjennom avdelinga. Rommet slo allikevel fast at stilleben og objekt var to sider av samme sak. Det virkelige liv ble brakt inn i galleriet med *An Oak Tree*, et konseptuelt samtidsverk. Dermed var òg trådene til nåtid allerede knyttet. I *Art of The Everyday* ledes vi gradvis inn i stillebenmotivet. Dette rommet og de påfølgende er lagt opp etter et didaktisk prinsipp om å bygge opp en forståelse omkring arv, utvikling og gradvis nye muligheter.

Som publikum tar vi oss nå friheter i en pluralistisk, postmoderne tid og vektlegger ikke ensidig kunstnerens tanker om verket, løsninger som ligger i verkets omgivelser eller tidsrommet verket er skapt i. Vi ser heller ikke det ubevisste som avgjørende ut fra psykoanalytiske betraktninger om vedkommende kunstner. Her settes vi som betrakter i sentrum, våre konnotasjoner blir de ledende. Dette blir en lek med muligheter. Kultursosiolog Arnold Gehlen bruker begrepet "Kommentarbedürftigkeit" om det moderne maleri. Den inneforståtte betydningen er vekke. Egne tolkninger er ikke nok og vi er blitt avhengige av kommentarer fra andre; innen kunsthistorie, kunstkritikk, filosofi, sosiologi, psykoanalyse osv.¹⁰² Dette har manifestert seg tydelig i siste halvdel av 1900-tallet, men begynte allerede da kunstmuseene vokste fram utover 1800-tallet og kunstverk beregnet på kirkene ble flyttet til

¹⁰¹ De to førstnevnte anser jeg som kjente verk, *An Oak Tree* består av et glass vann på ei hylle. I en følgetekst blir vi bedt om å reflektere over kunstnerens påstand om at han har omgjort vannglasset til et etiket.

¹⁰² Arnfinn Bø-Rygg, "Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidas kunst og kunstteori" i *Tidvise Skrifter* 14, 1995. Høgskolen i Stavanger, s. 93.

museumsveggene. I *Still Life/Object/Real Life* ser vi at kommentarene har endret seg gang på gang gjennom avdelinga. De fleste rommene genererer nye kommentarer, noen gir nye overblikk. Read impliserer med sin modernistiske teori at kunsten var uavhengig av klassifisering og kommentarer, den var autonom og enestående. I og med kommentaravhengigheten som har blitt mer og mer vanlig etter 1960-tallet, vil mangfoldet være implisitt og uunngåelig.

Den tematiske utstillinga kan, som vi ser, sette mange refleksjoner i gang. Etter en fordypning i tolking av enkeltverk, relasjoner mellom verk og rom og stillebenets rolle på 1900-tallet, dukker nye spørsmål opp. Hvordan står egentlig ei slik utstilling historisk sett? Har Tate Modern her vært totalt nyskapende eller har de videreført helt eller delvis en tidligere tradisjon? For å undersøke dette, vil det være mest nærliggende å trekke fram MoMA og Centre Pompidou. MoMA har siden åpningen i 1929 fram til omveltningene på 1970-tallet vært den mest omfattende og prestisjetunge kunstinstitusjonen for samtidskunst på 1900-tallet. Vi har sett at direktør Alfred H. Barr Jr. også var en premissleverandør for Tate Modern, om enn i negativ forstand. Pompidou gir på sin side noen viktige signaler om hva som skjedde videre etter 1960-tallet. Disse museene er viktige for å forstå Tate Moderns utstillingsform. (kapittel 5)

Et av Tate Moderns mål var at "New Art History" skulle komme til uttrykk i utstillinga. I hvilken grad er det blitt synlig? Er det mulig å kaste vekk alle modernismens teorier med å lage en ny utstillingsstrategi (kapittel 6)? Dette har stor betydning for hvordan vi som publikum oppfatter og opplever denne formen for utstilling. Betrakterens rolle vil bli drøftet i kapittel 7.

Del 3. Et levende kunstsenter eller et sted for lagring.

Kap. 5. Kunstmuseal praksis.

Noen historiske insitament.

Flere faktorer spilte en betydelig rolle i utviklinga av museene i siste halvdel av 1900-tallet. Den generelle velstandsøkningen i den vestlige verden førte til mer penger blant folk, og likeledes for museene. De besøkende var tidligere rekruttert fra en liten overklasse som hadde tid og en inneforstått interesse for museumsbesøk. Disse hadde økonomisk mulighet til å reise på dannelsesreiser hvor kunst og kultur var et hovedanliggende. På 1970-tallet kom en helt ny form for turisme, takket være luftfartens rivende utvikling. Masseturismen var ikke først og fremst rettet mot dannelsesreiser, men det lå et stort potensial i folks nye reiselyst. Sammen med nye ferievener, kom underholdningsindustrien med sin utvidelse av fornøylesparkerne til å innbefatte deler av kunst- og kulturinstitusjonenes felt. Dette var utfordringer kunstmuseene måtte ta på alvor. Men det var det kulturelle og politiske skiftet som kom til uttrykk i 68-opprøret, som skaket institusjonenes grunnvoller.¹⁰³ Institusjonene ble satt under lupen: Hva var målene? For hvem var disse målene oppnåelige og hvem var egentlig kunstinstitusjonen for?

Det ovenfor nevnte er en grovkisse av noen hovedelementer i den subversive prosess som startet allerede på 1950-tallet og fortsatte lenge etter 1968. Hvem som påvirket hvem eller startet hva, er irrelevant i denne sammenheng, men at det er kunsten og dermed kunstnerne som er premissleverandører til kunstmuseene, er viktig å ha i tankene. Det nye, det revolusjonerende, blir ikke etterspurt av kunstmuseene. Denne kunsten ble i første omgang stilt ut i gallerier og uavhengige institusjoner og i neste rekke innlemmet og absorbert i den kunstmuseale institusjon. Det er, og har alltid vært kunstnere som Duchamp, Robert Rauschenberg (1938-1997) og Tracey Emin som utfordrer og utvider kunstinstitusjonen.

Til i dag har vi møtt den kronologiske utstillinga i museers faste samlinger verden over. Denne type museum har sitt grunnlag i opplysningstida og rasjonalismen. Idealet var å framstille en utviklingshistorisk virkelighet som man mente var objektiv. Kunsten skulle i motsetning til den religiøse tro, sees med naturvitenskapelige øyne. Den skulle kunne systematiseres og verifiseres. De fleste offentlige museene vokste fram rundt 1800 og

¹⁰³ Karsten Schubert, *The Curator's Egg, The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London, One-Off Press, 2000, s. 56.

framover, og har i ettertid fått betegnelsen de kunsthistoriske museer.¹⁰⁴ De har spilt en så stor rolle i oppbygging av den vestlige kultur, både som nasjonale fyrtårn og med hensyn til individuell tilhørighet, at vi ofte glemmer å reflektere over institusjonen som relativt ny, kompleks og skjør i sitt fundament. Rasjonalismens basis har i årtier fått oss til å tro at museene formidler nøytral og objektiv informasjon. Det tok bortimot 200 år før disse forestillingene ble så grundig debattert og utprøvd at de også har gitt seg utslag i radikalt annerledes utstillingsformer.

Mange spørsmål reiste seg i den tidlige perioden av museenes utvikling. Jeg skal her la debatten om tilgjengelighet for publikum, museet for kunstnere og skolerte eller for et bredere borgerskap/allmue ligge. Likeledes belyses ikke diskusjonene om et skille mellom kunstgjenstander og naturvitenskapelige eksemplarer, og skillet mellom kopier og originaler. For å belyse Tate Moderns tematiske utstilling, er MoMA som det første samtidskunstmuseet i modernismen, en viktig premissleverandør.

Da MoMA åpnet, hadde de fleste land i Europa fått sine nasjonale kunstmuseer. Norge fikk sitt nasjonalgalleri i nåværende form i 1881.¹⁰⁵ Alle disse museene var bygget over samme lest. Bygningen skulle være imponerende og helst i en klassisk stil med søyler og pediment. Utstillinga skulle gi betrakteren en grunnleggende forståelse av kunstens ”sanne” utviklingshistorie. Det som var stilt ut, skulle samles i en holistisk harmoni, og det fungerte på et vis som nasjonenes offisielle hukommelse. Foruten det tempelinspirerte eksteriøret, ble en rotunde etter mønster fra Panteon ofte plassert som det første rommet for de besøkende. Det skulle, slik som i Altes Museum i Berlin (1825-30),¹⁰⁶ sette publikum i den rette sinnsstemning, ”ene Stimmung geben für den Genuss und die Erkenntnis...”¹⁰⁷ Dermed var de hensatt i en tilstand av mottagelighet, som tomme kar som skulle fylles med den objektive, empiriske lærdom.

Museene var oppdelt i fagområder, og kunstmuseene besto av maleri og skulptur. Det var et fast bevegelsesmønster i bygningen, der publikum vandret som etter ei lærebok, men hvor

¹⁰⁴ Dan Karlholm, *Handböckernas Konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996, s. 217.

¹⁰⁵ Gunnar Danbolt, *Norsk Kunsthistorie, Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1998, s. 177.

¹⁰⁶ Laget av Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).

¹⁰⁷ Henning Boch (verf.), *Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, 1998. s. 15.

forfatteren var ukjent. Objektene talte for seg selv, og sammensetninga bar i seg den store, narrative fortelling; en evolusjonistisk og encyklopedisk kartlegging av historia. Rommene var systematisert kronologisk i skoler eller stilarter. Opphengingen hadde fra å tapetsere veggene helt, etter hvert blitt en ordnet rekke bilder. De hang som oftest tett og høyt på veggen. Veggene var tradisjonelt dekket av brokadetapeter i sterke farger eller av panel, tilnærmet symmetri ble ordnet i forhold til størrelsen på bildene. Lyset, som var jevnt overlys, kom fra lyskilder i taket.

En av de få som arbeidet med forskjellige utstillingsformer rundt århundreskiftet var advokat og direktør for Berlins museer, Wilhelm Bode (død 1929). Han arrangerte ei revolusjonerende utstilling ved Kaiser Friedrich-Museum.¹⁰⁸ Der forlot han den da nye tanken om inndeling i medier; ett museum for billedkunst og skulptur og ett for kunsthåndverk. Ved å plassere disse sammen innen en felles tidsepoke og en felles stilretning, ville Bode skape en helhet. Her ble malerier stilt ut med samtidige skulpturer og møbler. Ofte ble interiørdetaljer som listverk, rosetter og ildsteder bygd inn. En komplett og harmonisk atmosfære ble forsøkt gjenskapt. Denne nye taksonomien ble lagt merke til og ble en populær utstillingsmåte.¹⁰⁹

Museum of Modern Art, New York.

MoMA var på mange måter revolusjonerende, og viste fra første dag nye tanker. Det var et museum ment utelukkende for samtidskunst, og det brøt dermed med den holistiske fortelling som skulle starte i antikken. Museet ble åpnet i 13. etasje i en moderne kontorbygning uten spor av søyler og ornament, og langt fra andre kunstmuseer i New York. Veggene var nakne og nøytrale og kledd i strie, og bildene ble nå plassert *under* øynehøyde, slik at avstanden mellom betrakter og bilde ble mindre.¹¹⁰ MoMA definerte dessuten som sitt arbeidsfelt fotografi, arkitektur, film og industridesign på linje med maleri og skulptur. Alfred Barr så betydningen av en egen undervisningsavdeling, gjennomførte didaktisk teksting i utstillingene, og ga ut velskrevne kataloger og publikasjoner med vekt på god design. Barrs etter hvert kanoniserte utviklingskart over modernismen var laget nettopp som et didaktisk hjelpemiddel for bruk på utstillinga *Cubism and Abstract Art* (Ill. 6). Det ble videre satt i gang en utstrakt virksomhet med å låne ut utstillinger til resten av Amerika, og MoMA var de første

¹⁰⁸ Museet fikk senere navnet Bode Museum.

¹⁰⁹ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103) s. 30 f.

¹¹⁰ Staniszewski, *op. cit.*, (fotnote 3) s. 64.

til å ansette en egen pressesekretær for å promotere museet.¹¹¹ Alt dette sammen med en svært offensiv samling av samtidskunst, særlig fra deler av Europa, og ikke minst en blomstrende og ekspansiv økonomi, plasserte MoMA som en spydspiss i kunstfeltet fra første dag.

Det tidlige prinsippet om å stille ut etter skoler og stilarter ble beholdt, men tilpasset 1900-tallets mange kunstretninger, som kubisme, futurisme, konstruktivisme m.m. Barrs eksperimentering i utstillingsstrategier førte til en ny opphenging der hvert bilde fikk større og større plass. Overlyset ble fra tid til annen skiftet ut med punktlys direkte på enkeltverk, noe som isolerte disse ytterligere fra omgivelsene og hverandre. Vi har nå beveget oss mot det Brian O'Doherty i sine berømte artikler fra 1976 benevner som "den hvite kube".¹¹² Men Barr ga aldri opp sitt opplysningsprosjekt med blant annet forklarende tekster. Disse var implisitt med på å underbygge den estetiske utstilling hvor omgivelsene var underordnet.¹¹³

Staniszewski argumenterer i sin bok *The Power of Display* for at det er en sammenheng mellom Barr og hans kollegers utstillingspraksis, modernismens kunstuttrykk og amerikansk politikk. "This aestheticized, autonomus, seemingly 'neutral' exhibition method created an extremely accommodating ideological apparatus for the reception of modernism in the United States, where the liberal democratic ideal of the autonomus, independent individual born to natural rights and free will is the foundation of the mythology of the American dream."¹¹⁴

Men dette skjedde ikke bare i USA. Hele den vestlige kunstinstitusjonen adopterte den hvite kube som utstillingsform.¹¹⁵ Her peker Staniszewski igjen på en sammenheng mellom metode og samfunnsideologi. Med slutten på eneveldet, framveksten av demokratiet og den kapitalistiske staten, lå det også en erkjennelse av det moderne subjekt.¹¹⁶ Et selvstendig individ ga mening i relasjon til framveksten av den individuelle, søkende kunstopplevelsen. Men som også Staniszewski erkjenner, kan det sees som et problem å knytte dette for tett

¹¹¹ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103) s.45 ff.

¹¹² Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press, 1986 [1976], s. 14 ff.

¹¹³ Staniszewski, *op. cit.*, (fotnote 3) s. 66.

¹¹⁴ Staniszewski, *op. cit.*, (fotnote 3) s. 70.

¹¹⁵ Det må her sies at ikke alle ideene kom fra MoMA alene, ideer vandret også over Atlanterhavet mot vest, blant annet gjennom utstrakt reisevirksomhet fra New York. Se Christoph Grunenberg, "The modern art museum" i Barker, Emma (ed), *Comtemporary Cultures of Display*, New Haven & London, Yale University Press 1999, s. 30.

¹¹⁶ En av de første som formulerte en teori om historisk bevissthet som ble et grunnlag for modernismen og forståelsen av et moderne subjekt, var Friedrich Schiller (1759-1805). Han skilte mellom den *naive* (den opprinnelige, spontane, premoderne) kunstner og den *sentimentale* (den reflekterte, moderne) kunstner. Friedrich Schiller, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*, Oxford, Blackwell, 1957.

sammen. Den modernistiske kunstopplevelsen skulle i like stor grad som å være individuell og enestående, være løsrevet fra tid og sted, politikk og dagligliv. I USA var det en svært rik overklasse og ikke staten som støttet og bidro med ekspertise og midler til framveksten av de moderne museene og oppmerksomheten rundt samtidskunsten. Det var samsvar mellom denne sosiale elites kunstsyn, deres drift av museet og modernismens utstillingspraksis, men kunstverkets mulige politiske dimensjon ble ofte usynliggjort.¹¹⁷

MoMA hadde fra 1929 fungert som et galleri med skiftende utstillinger. Museet fikk etter hvert et problem med sitt mål om hele tida å være et sted for samtidskunst. Barrs forslag om å formidle kunstverkene videre til andre museer ble godt mottatt av styret. De tenkte seg en ordning der verkene skulle ut av huset innen 50 år etter kunstnerens død. Men etter hvert som det festet seg kanoniserte verk også fra 1900-tallet, og svært mange av disse befant seg på MoMA, ble denne ideen vanskeligere og vanskeligere å gjennomføre. Museet mottok dessuten flere private samlinger, og ansvaret overfor giverne måtte vurderes.¹¹⁸ Ideen om en samling som skulle inneha ”the same permanence that a river has”¹¹⁹ ble lagt død i 1953. I 1958 åpnet museet sine første permanente utstillingsrom.¹²⁰

Flere kilder peker i ettertid på at MoMA på 1960-, begynnelsen av 70-tallet var stivnet i sine bestrebelser på å være et sted for samtidskunsten. Etter at den abstrakte ekspresjonismen ble inkorporert i Barrs utviklingskart som en kulminasjon av modernismen, hadde museet problemer med å følge samtidskunstens bevegelser like kjapt som før. Samtidskunsten, som nå oftere og oftere fikk betegnelser som postmodernisme og poststrukturalisme, forandret form og innhold på en slik måte at museet hadde vansker med å fange dette opp. Popkunsten som oppsto rett utenfor museets dørstokk, maktet de ikke å se tidlig nok. Både popkunsten, minimalismen og til dels konseptkunsten, fikk større oppmerksomhet i Europa.¹²¹ Samtidig kom kritikken fra flere hold om at museet hadde en politisk agenda skjult under dekket av autonomi og nøytralitet.¹²² Dette må sees, som påpekt tidligere, som en del av den generelle politisering som vokste fram på slutten av 1960-tallet, også blant kunstnere. Deres engasjement rundt 1970 fikk mye oppmerksomhet. De satte på dagsorden egen innflytelse

¹¹⁷ Grunenberg, *ob. cit.*, (fotnote 115) s. 32.

¹¹⁸ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103), s. 48.

¹¹⁹ A. Conger Goodyear, MoMA's første president, sitert i Staniszewski, *ob. cit.*, (fotnote 3), s. 292.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 73.

¹²¹ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103), s. 49 f.

¹²² Grunenberg, *op. cit.*, (fotnote 115) s. 36 f. og Carol Duncan and Alan Wallach, ”The Museum of Modern Art as late Capitalist ritual: an iconographic analysis” i *Marxist Perspectives*, vol. 1, no. 4, Winter 1978, s. 28-51.

gjennom representasjon i styrever og utstillingskomiteer, gratis inngang til kunstmuseene, ingen diskriminering av kvinnelige kunstnere eller kunstnere med annen hudfarge, pluss en rekke allmenne politiske saker. Noen av disse mest konkrete kravene ble senere en del av museumshverdagen, slik som gratis adgang og kunstnerrepresentasjon i styrever og utvalg.

Utstillingspraksis på MoMA med stadig skiftende utstillinger, ga rikelig med muligheter til å forholde seg til tidsaktuelle strømninger og til å eksperimentere med oppstilling. Svært mye ble her forsøkt, ikke minst i de atypiske utstillingene som inneholdt arkitektur, design eller de som var mer etnografiske vinklet.¹²³ Men da den faste samlinga var et faktum, ble også de temporære utstillingene mer begrenset. I en museumsplan fra 1970-tallet er et lite areal satt av til temporære utstillinger.

MoMAs permanente utstilling.

Denne faste utstillinga fra 1970-tallet (Ill. 38-40) var bygget opp som ”den hvite kube”. Bildene hang lavt slik at betrakteren kunne gå tett på, veggene var lyse, og det var rikelig med plass til de forskjellige verk. Dette tidløse, nøytrale og opphøyde rom var også med på å skape en atmosfære som forsterket kanonisering av enkeltverk. Hele utstillinga var ordnet kronologisk, men fortsatt på 1970-tallet i samsvar med Barrs teori om hva som var de essensielle retninger i 1900-tallskunsten. Etter postimpresjonismen og århundreskiftet med fantastiske bilder og tidlig ekspresjonisme av malere som Paul Cezanne, Edgar Degas (1834-1917) og Vincent Van Gogh (1853-1890), Pierre Bonnard, Gustav Klimt (1863-1918), Edvard Munch (1863-1944) og Henri Rousseau (1844-1910), kommer fire rom med kubistiske variasjoner. Disse rommene gir en sterk indikator på hvordan den videre utstillinga skal leses. Her er det en oppdeling i analytisk kubisme, syntetisk kubisme, kubisme og klassisisme, og til slutt kubisme, kubistiske fantastiske malerier og fauvisme. Ett rom er viet ekspresjonismen. I tre av rommene med kubistiske malerier er Picasso kjernen. Braque vises i to.

I den første etasjen, som slutter med amerikanske malere fra mellomkrigstida, er det gitt plass til to monografiske utstillinger; Claude Monets (1840-1926) vannliljebilder og verk av Henri Matisse. Retninger som De Stijl og purisme, futurisme, Blaue Reiter og orfisme, konstruktivismen og suprematisme, Paris-skolen, Latin-Amerika og de primitive har alle sine rom. Det er svært sparsomt med amerikanske malere, men det siste rommet i etasjen viser

¹²³ For en grundig gjennomgang av disse, se Staniszewski, *op. cit.*, (fotnote 3) kap. 2 s. 84 ff, kap. 3 og 4.

noen, blant annet Edward Hopper (1882-1967), Stuart Davis (1894-1964) og Georgia O'Keeffe (1887-1986). I alle 16 rom i første etasje er det lagt opp til bare en mulighet for gjennomgang. Du ledes fra rom til rom, og bevegelse etter bevegelse. Etasjen over er lagt opp på samme måte, bare rømningsveier fører deg ut av labyrinten.

Her begynte tidligere utstillinga med Picassos *Guernica*.¹²⁴ Både dada og, i særdeleshett, surrealistene fikk stor oppmerksomhet med de tre rommene dada, surrealisme, og ”surrealismen og dens beslektede”¹²⁵. Så mister europeiske malere hegemoniet til fordel for sine amerikanske kolleger. Etter et lite rom med etterkrigsmalere fra kontinentet, som Francis Bacon, Jean Dubuffet (1901-1985), Antoni Tàpies (født 1923) og Arshile Gorky (1904-1948), rår den amerikanske ekspresjonismen grunnen. Det er også interessant å se at museet som utvidet kunstutstillingene til å innebefatte foto, design, film osv., ikke har inkorporert foto, ja, ikke en gang skulptur i denne gjennomgangen. Arkitektur og design, foto, tegninger og trykk er plassert i egne rom utenfor det hele. Skulptur er med som et vedheng på slutten. I stedet for å plassere skulpturene i stiler og bevegelser, er de strengt gruppert etter årstall, med Constantin Brancusi (1876-1957) monografi som en appetittvekker; noe som skulle gjøre deg mottakelig for det som senere kommer.

Pompidou-senteret, et intermesso.

På slutten av 1970-tallet hadde Pompidou-senteret overtatt plassen som det utforskende kunstmuseet. I 1970 var de i gang med å planlegge, og i 1977 sto bygget ferdig, tegnet av Renzo Piano og Richard Rogers (Ill. 43). MoMA hadde vært nyskapende, og innlemmet andre medier som design og arkitektur i kunstmuseet, men disse ble som vi har sett stort sett plassert separat. Pompidou-senteret ville på sin side utforske interdisiplinæritet. De brukte sitt nye, åpne folkebibliotek, sitt senter for industriell design, senter for akustisk musikk¹²⁶ og sitt Cinémathèque til å skape interaktive multimediashow. Pompidou-senteret skulle ikke være et kunstmuseum, men et senter hvor informasjon og underholdning kunne møtes. ”Such a museum is not simply a place to conserve works which have completely lost their individual, social, religious or public function, but a place where artists meet the public and the public

¹²⁴ Maleriet er nå tilbakeført til Spania etter kunstnerens ønske.

¹²⁵ “Surrealism and its affinities.”

¹²⁶ IRCAM: Institute de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique.

become creative.”¹²⁷ I enkelte epokegjørende utstillinger på sent 1970- og på 80-tallet med tema Paris versus andre kunstsentra i Europa samt New York, ble MoMAs hegemoni utfordret og flere mindre kjente sider av modernismen belyst.¹²⁸

Newhouse ser senteret som en reaksjon på ”den hvite kube” og dens lukkethet.¹²⁹ Arkitekturen var dominert av store glassflater, og det skulle være flere mulige innganger; et slags arkitektonisk demokratisk uttrykk (Ill. 43).¹³⁰ Særlig rulletrappene i bygningen ble lagt merke til. De var lagt i gjennomsiktige, utvendige rør og ga deg en reise der du både så inn på hva som ventet deg og ned på det yrende livet av gjøgleri og kommers på plassen nedenfor. Denne åpenheten gjorde seg i like stor grad gjeldende inne. Hver etasje var et åpent plan, her fantes bare flyttbare veggflater. Akkurat her var likhetstrekkene med Ludwig Mies van der Rohes (1886-1969) Neue Nationalgalerie i Berlin slående.

Utviklinga vekk fra de monumentale, faste romløsninger til de fleksible strukturer ser vi i MoMA på slutten av 1930-tallet. Her er veggene ikkebærende elementer, og rommene forandres ut ifra kunstverkenes behov og de forskjellige utstillingskonseptene. Disse løse veggene går imidlertid helt fra gulv til tak og initierer visuelt sett faste strukturer. I Neue Nationalgalerie fra 1968 og i Pompidou-senteret fra 1977 aksentueres det nye. Her er veggene redusert til flyttbare, mindre flater hvor størrelsen avhenger av kunstobjektene, men hvor løsveggene ikke når gulv- og taknivå. I disse rommene er gjennomstrømming av lys et viktig arkitektonisk grep.

I Pompidou-sentert gjorde den svært uoversiktlige utstillingsarenaen, sammen med en uventet stor publikumstilstrømming og høyt støynivå grunnet rom og takkonstruksjoner, besøket kaotisk og lite egnet til fordypning i kunstverk. Senteret hadde stadig byggtekniske problemer, og bare etter 8 års drift måtte det stenges for renovering. Nysatsinga i det franske kulturlivet var da fokusert på Louvre. Trass i mye oppmerksomhet om utstillinger og bygning det første desenniet, fikk Pompidou-senteret aldri den samme innflytelsen og aldri den

¹²⁷ Pontus Hulten, *La centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Paris, 1977, s. 52 gjengitt i Serota, Nicholas, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 2000 [1996], s. 14.

¹²⁸ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103) s. 59.

¹²⁹ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 49.

¹³⁰ Piano og Rogers opprinnelige tegninger ble endret uttallige ganger både før og etter ferdigstilling. Blant annet ble inngangene som skulle lage en gjennomstrømming på senterets grunnplan, plassert bare på fasaden mot plassen. Etasjeskillene skulle i det opprinnelige forslaget kunne beveges, slik at gallerier med stor takhøyde kunne konstrueres.

subversive kraften som MoMA en gang sto for. Schubert betegner museet som et senter som med modernismens hjelpemidler forsøkte å gripe fatt i den gryende postmodernismen.¹³¹ Allerede ved første omfattende ombygging i 1984, fikk senteret en indre fast romstruktur og mistet dermed de stor åpne flatene.¹³²

I ettertid har det blitt stående som det underholdende museet. Ikke først og fremst på grunn av museets utstillinger, som var med og brakte nye medier inn i utstillingsrommet, men mer på grunn av senterets arkitektoniske uttrykk og plassen rundt museet. Her klarte arkitektene å legge til rette for et folkelig engasjement. Plassen tiltrakk seg fort teatergrupper, klovner, gatetegnere, selgere osv. Her kunne folk la seg more og slappe av. 19 % av de besøkende kom for å oppleve plassen og bygget. Selv om utstillingsarealet ikke var tilfredsstillende, tiltrakk museet i en periode flest besøkende av alle turistmål i Paris. Med vekt på opplevelse og underholdning ble en stor potensiell gruppe besøkende aktivert; et vesentlig trekk ved museumsutviklinga som de fleste museer i dag vet å vektlegge.¹³³

MoMA, Pompidou og Tate Modern.

Sammenligner vi disse museene med Tate Modern, ser vi at museet først og fremst har ført videre flere av MoMAs tanker. Utstillinga gir en følelse av nøytralitet og tidløshet. Vi har sett hos MoMA hvordan den autonome, moderne kunsten ble plassert i et interiør som skulle være minst mulig påtrengende. O'Doherty betegner dette i sin analyse nærmest som en symbiose mellom modernismen og galleriveggen.¹³⁴ Kunstverket som mest mulig isolert fra sine omgivelser ble en visualisering av modernismens teorier. Det har vist seg at denne utstillingsmodellen i en viss grad har frigjort seg fra sin partner, og at "den hvite kube" også helt opp til vår tid er en dominerende utstillingsform. De nyere, ikke-museale kunstformer som kom på 1960-tallet, som landskapskunst, happenings etc., ser ikke ut til å ha gitt nevneverdige omveltninger i kunstmuseets interiør. Det er "den hvite kube", og ikke Bodes tidsriktige møbler og inventar, som i stor grad er videreført. Med Bodes idé ville tidstilhørigheten vært tydelig. På Tate Modern er skulpturenes pidestaller hvite og nærmest usynlige for oss, bildene henger under øynehøyde på rekke De små og mørke videorommene blir en ubetydelig praktisk justering for bruk av nyere medier. Disse rommene bryter den

¹³¹ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103) s. 60 f.

¹³² Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 197 f.

¹³³ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 198.

¹³⁴ O'Doherty, *op. cit.*, (fotnote 112) s. 14.

klassiske enfilade som ellers er gjennomført, men de fjerner ikke følelsen av tidløshet og dermed nøytralitet.

Hvitt har med postmodernismen mistet sitt ubestridte rykte som en evig nøytral farge. Den blir også hyppigere byttet ut. Rommet *Subversive Objects* med sine røde vegger og Rothkos monografi med neddempede grå vegger er eksempler på bruk av farger. Fargene peker ikke i retning av en gjeninnsetting av verket i en arkitektonisk eller sosial virkelighet. Det har heller ikke vært ønskelig å avgrense kunstverkene mest mulig fra hverandre med hvite vegger. Med bruk av farge ønsker en å tydeliggjøre kunstverkenes indre sammenheng. Det røde hos surrealistene øker temperaturen og intensiteten. Den grå fargen i Rothkos rom harmoniserer med verkene og binder dem tettere sammen. Det gjør det enklere å forstå rommet som en helhet. I ettertid ser vi at rom også uten ”forstyrrende” listverk og med glatte dører som alt annet er en del av en stilart. Funksjonalismen var ikke mer tidløs enn renessansen.

Tate Modern har selv med flyttbare vegger valgt de heldekkende flatene. Skilleveggene er ikke tydelig flyttbare, som vi så i Pompidou-senteret. Tate Modern har i tillegg aksentuert veggens visuelle uttrykk av soliditet og bæreevne ved å gi dem en tykkelse på omtrent en meter. Utstillingmessig gir dette gevinst på to måter. En oppnår en følelse av tyngde og dermed en større mulighet for ro i et hus av svært store dimensjoner. Dessuten kan en med de tykke veggene benytte seg av innebygde veggmontere. Disse fungerer for øvrig svært godt sammen med veggbasert kunst. At en del av rommene blir for små i forhold til stor gjennomstrømning og opp til tre store døråpninger, har en alle muligheter til å rette opp ved videre bearbeidelse.

Modernismen hadde fått sin utstillingsform. Barr og hans tilhengers utvikling av ”den hvite kube” viste samtidig utviklinga av en preferert bevegelse innen modernismen, nemlig mot abstraksjon og det nonfigurative maleri. I dette nøytrale galleri dekontekstualiseres objektene, og formen blir det framtrædende. Altertavler ble i kunstinstitusjonens barndom frarøvet sin funksjon ved plassering i museet, mens det abstrakte maleri i mange tilfeller er skapt for museet. Med et sideblikk til Bode skapte Barr og hans kolleger nettopp den tidsriktige kontekst for deler av sin modernistiske samling. Modernismens klassifisering mot Greenbergs mediefullkommenhet og beslektede teorier, hadde stor tyngde i kunstinstitusjonen før og rundt midten av forrige århundre.

Ved å velge en tematisering, har Tate Modern klippet av flere ledetråder. Først den kronologiske, den trygge og dermed kjære presentasjonen vi alle kan forholde oss til. Vi er vant til å lete etter utviklingstrekk, som i MoMA, der det angivelig gode fortsetter og det dårlige forsvinner. Men vi glemmer at det ikke nødvendigvis er relasjoner mellom samtidige verk. Noen uttrykk passer ikke inn i en oppstaket kurs. Dette kan spores i de respektive samlinger. Tate Modern og MoMA har en sterkt begrenset representasjon av for eks. sosialpolitisk mellomkrigskunst. Her var det kunsthistoriske paradigmer, kuratorens taktikk og ønsker, og tilgjengeligheten, som bestemte utvelgelsen av de verk som ble avgjørende for den senere utvikling. Noen ble stående som mesterverk i en evolusjon. De er dessuten verk som vi har sett avbildet, og som vi husker. Dette gir oss et trygt rammeverk.

Under overskrifta *MoMA2000* hadde MoMA i 1999 og 2000 tre utstillinger kalt *Modernstarts*, *Making Choices* og *Open Ends*.¹³⁵ Disse var så omfattende at den permanente visninga ble fjernet. Det som er interessant med *Modernstarts*, er at museet her skapte ei utstilling basert på tema. De tre emnekretsene som ble valgt, var mennesker, steder og ting, med undertitler som skuespillere, dansere, badende, landskap, fantasibyer, gitarer, bord og objekter.¹³⁶ MoMA ville tenke i helt nye baner. De søkte etter modernismens tenning i tema. Begrepet abstraksjon sto nå fram som problematisk. Pointillismen ble ikke særlig overbevisende stedsplassert, og Picassos collager og kubistiske malerier ble gjort om til en lek for å finne motivet. Den tekniske nyvinninga og formmessige oppdagelsen ble gjemt vekk i iveren etter å oppdage gitaren. MoMA skulle framstå som innovativ og postmoderne og kvitte seg med modernismens stempel.¹³⁷ Utstillinga fikk en blandet mottagelse. Den ble av mange oppfattet som rotete, tilslørende og uten noe nytt ettermodernistisk grep som virket troverdig.

Møter vi så det samme fenomenet i Tate Modern, i eksempelvis rom som *Modern Life* eller *Jean Arp & Kurt Schwitters*? Kuratorene har her latt hensynet til et behov for trygghet i kronologi og tradisjonell kunsthistorieskriving komme i første rekke, dernest introduseres den tematiske strategien fullt ut. Disse første rommene i *Still Life/Object/Real Life* gir god anledning til å reflektere over, og oppleve, kubismen og collagen. Tekstinga underslår ikke modernismens nyvinninger, men ber oss i tillegg orientere oss på nytt i rommet. Maleriene

¹³⁵ John Elderfield, Peter Reed et al. (ed.) *Modernstarts. People, Places, Things*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, s. 8.

¹³⁶ *Ibid.*, s. 24 ff.

¹³⁷ Franco Moretti, "MoMA 2000: The Capitulation" i *New Left Review*, no. 4, juli / august, London, 2000, s. 98-102.

blir ikke bare illustrasjoner på ei overskrift funnet på av kreative kuratorer, de blir også historiske dokumenter og objekter for subjektiv kontemplasjon. Det sistnevnte oppleves særlig sterkt i rommet tilegnet Rothko. Det er plassert i avdelinga *Landscape/Matter/Environment*. Flere krakker enn ellers er plassert i rommet, og lyset er dempet. Her er det tilrettelagt for å stoppe opp. Vi ser at mange faktorer er med å belyse at denne nye utstillingsmåten er tuftet på en tradisjonell kunsthistorieforståelse og må forstås ut i fra denne. Dermed oppnår Tate Modern å gi oss en forankring for å forstå det nye som MoMA i sin nyskapende iver ikke maktet å gi. Tate gir oss både i pose og sekk.

I ei utstilling med tid som guide vil imidlertid samtida alltid komme til kort. Den kan aldri oppsummeres, det som er her og nå lever videre i framtida og har ingen umiddelbar ende. Etter ei lang og forutbestemt vandring gjennom ismer og epoker, vil slutten sjelden være skjellsettende. Da er beina trøtte, og vi lengter etter pause og hvile. Samtidskunsten får dermed alltid den dårligste plassen, selv i et museum som MoMA som var tuftet nettopp på det samtidige. Samtidskunstens synliggjøring var heller ikke noe hovedpoeng i MoMAs *Modernstarts*. Den temabaserte utstillinga ble kuratert for å vise den unike samlinga på en ny og spørrende måte, uten modernismens tolkninger som fast haleheng. Det samtidige ble mer et redskap i en framstillingsform. På Tate Modern blir derimot samtidskunsten løfta fram på flere måter. Vi møtte den allerede i avdelingas første rom vinteren 2002.¹³⁸ I denne gjennomgangen foretatt vinteren 2003 er det samtidige introdusert med Svankmajers video.

Først i andre halvdel av avdelinga, blir den direkte kontakten mellom fortid og nåtid virkelig belyst. Her får vi glimrende muligheter til å reflektere over påvirkninger, spesielle vinklinger grunnet strømninger eller hendelser i forskjellige tidsepoker, og like eller ulike estetiske verdier. Samtidskunsten blir i mindre grad monader, isolerte enheter i forhold til sin fortid. Vi kan lese de samtidige verkene som et resultat av fortida. Flere steder i utstillinga har vi sett slike sammenhenger, klarest i rommet *Memento Mori*. Slike sammenstillinger, samt en overføring av autoritet som fortsatt hviler rundt et museum, gir de unge kunstnerne et løft.

I forskjellige utstillinger på MoMA ble forholdet mellom moderne kunst og objekter fra såkalte primitive samfunn, særlig utskjærte tremasker og skulpturer, framhevet. Disse artefaktene ble ikke analysert ut fra egen kontekst, men sett som objekter med et visst

¹³⁸ Se s. 86.

sammenligningsgrunnlag. De var: "...fortuitous, representing affinities rather than influences on modern art."¹³⁹ Staniszewski påpeker at denne utstillingstypen kan inneha en motsetning til modernismens teorier. Dette viser artefakter som kan tilbakeføres til tid og sted. Kunstverkene hadde her en direkte inspirasjonskilde, samtidig som modernismen og den hvite kube ga oss inntrykk av at kunsten var universell og evig.¹⁴⁰ I rommet *The Myth of the Primitive*, plassert i avdelinga *Nude/Action/Body*, ble det også på Tate Modern laget en eget monter med utskjærte kunstobjekter i tre fra afrikanske stammer, opprinnelig samlet for etnografiske studier. Disse navnløse kunstnerne som blir et kollektivt uttrykk for en kultur og ikke kunstnere i vestlig forstand, vises som inspirasjonskilde for avantgardekunstnere som Brancusi, Picasso, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) m.fl. I Tate Moderns utstillingsstrategi er vi ikke i tvil om at det her finnes en klar påvirkning fra Afrika til Europa. Her har den hvite kubens universalitet mistet sin kraft.

Vi kan også bruke nåtida til å kaste lys over fortida. Ved å gjøre en slik dekonstruksjon vil vi i større grad kunne se de historiske verk, ikke samtidskunsten, med nye øyne. Adorno, som en av flere teoretikere, legger til grunn for sin forståelse av tradisjonell kunst en opplevelse og erfaring av samtidskunsten. "Det er et metodisk prinsipp hos han at det faller lys på all kunst ut fra de nyeste fenomener i stedet for omvendt."¹⁴¹ Kunstverk fra alle perioder er reisende i tid. De eksisterer fra det øyeblikket de blir skapt og fortsetter så å eksistere i nye kontekster. Historia vil alltid være det vi i nåtid kan gripe og fatte. Dermed blir den heller ikke en fast størrelse, men alltid ei fornybar fortelling. Kapitlet *En gjenvissitt i galleriet* peker på noe av dette. Det feministiske perspektivet er et eksempel på en slik mulighet for nytolkning.

Foto, maleri, skulptur og objekter, alt er plassert side om side i Tate Modern, noe vi i dag ikke lengre reflekterer over. Pompidou-senterets utstillingseksperimenter er plukket opp og utprøvd videre. I en oversikt over den permanente utstillinga ved MoMA i 1992 (Ill. 41) er derimot lite forandret sammenlignet med planen fra 1970-tallet, skulptur er i større grad trukket inn i utstillinga, mens foto er fortsatt henvist til ei avdeling for seg. Etter en romslig del med abstrakt ekspresjonisme, er det satt av bare to rom til samtidskunst. Den kronologiske ledetråden er beholdt, og du guides gjennom det hele. MoMA hadde i liten grad fortsatt sine eksperimenter fra før 1970-tallet. Det som en gang var progressivt, hadde blitt det etablerte,

¹³⁹ Veggtekst, "Primitivism" in *Twentieth Century Art*, 1984, refererer til Picasso's *Demoiselles d'Avignon* sitert fra Staniszewski, *op. cit.*, (fotnote 3) s. 117.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 81.

¹⁴¹ Bø-Rygg, *op. cit.*, (fotnote 102) s. 94.

eller sagt med Rem Koolhaas: "What can you challenge in a Temple? How do you cohabit with God(s)?"¹⁴²

Både MoMAs fastlagte sti gjennom ei utstilling og det totalt åpne bevegelsesmønsteret i Pompidou-senteret hadde sine begrensninger. Kunstmuseene søkte andre løsninger. Serota utpekte på slutten av 1980- og 90-tallet den monografiske utstillinga av nålevende og det tjuende århundrets kunstnere som den nye og dominerende utstillingsform i de store museene. I disse utstillingene var Barrs didaktiske merking og historiske oversikter forsvunnet, publikums opplevelse skulle være det ledende prinsippet.¹⁴³ MoMA hadde på 1980-tallet en mønstring av Jackson Pollock (1912-1956). Mange lignende utstillinger ble kuratert rundt om i Europa. Tate Modern har fulgt opp den monografiske visninga av enkeltkunstnere i sine temporære utstillinger, eksempelvis nålevende Katharina Fritsch (født 1956) i 2001, og Eija-Liisa Ahtila (født 1959) i 2002. De har også hatt store enkeltmønstringer av 1900-tallskunstnere som Giorgio Morandi i 2001, Andy Warhold (1928-1987) i 2002 og Max Beckmann (1884-1950) i 2003. Disse utstillingene er som før påpekt, også laget for og sees som et supplement til museets faste samling.¹⁴⁴

Men Tate Modern viser også nålevende enkeltkunstnere i ei annerledes ramme. De plasserte dem inn i sine permanente utstillinger slik som eksempelvis Anselm Kiefer (født 1954) og Thomas Struth (født 1954) i avdelinga *Landscape/Matter/Environment*, Bruce Nauman (født 1941) i *Nude/Action/Body*, foruten de før nevnte i stillebentradisjonen. Her tar museet igjen et nytt grep, ei monografisk utstilling er blitt en del av museets faste utstillingskonsept.

Opplevels- og underholdningstankegangen som først og fremst ble aksentuert ved Pompidou-senteret, har i neste omgang ført til et økende fokus på tilrettelegging og formidling av utstillinger til ulike grupper mennesker. Dagens museer bruker mye ressurser på supplerende aktiviteter som bespisning og avslapping, salg, informasjon og andre kulturuttrykk. Tate ser dette som en viktig del av sin virksomhet. De har bygd opp ei egen avdeling for formidling og skolering med spesialrom tilrettelagt for formålet. Her er auditorium og møterom hvor det blir holdt forelesninger, konserter og vist filmer. Her er mange muligheter for bespisning. Særlig informasjonsrommet, strategisk plassert ved

¹⁴² Sitat av Rem Koolhaas, medlem i MoMAs utvidelseskomite (1997) i Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 149.

¹⁴³ Serota, *op. cit.*, (fotnote 127) s. 15 ff.

¹⁴⁴ Se side 28.

turbinhallen, er en berikelse for publikum. Her finnes alltid en person å spørre, et større antall datamaskiner med fyldig dokumentasjon om museet og dets innhold, videomuligheter og fyldig bakgrunns litteratur for alt som foregår i museet. Her er leseplasser og muligheter til å fordype seg i stoffet. Kunstmuseet har med en slik utvidelse fått en ny plass i det offentlige rom. Det er i større grad enn før en arena for aktiv bruk.

Tate tar her opp en arv så vel fra MoMA med sine didaktiske utstillinger og sitt rikholdige bibliotek, som Pompidou-senteret med ekspansjon mot et utvidet kulturuttrykk. Kunstmuseets innholdsmessige utvidelse viser likeledes tilbake på kunstens bruk av nye kommersielle medier, og at skillet mellom kunst og det vi tradisjonelt kaller underholdning dermed er blitt uklart. Ved å følge Tate Moderns aktiviteter¹⁴⁵ i en gitt periode ser vi at film, video, konserter, foredrag og barneaktiviteter i innhold ligger tett opp til utstillingene ved museet. Uten her å gå inn på diskusjonen om kunstverkernes kommersielle karakter, som for eks. i utstillinga av Andy Warhol, følger museet ei klar målsetting om at kunstverkene i museet skal styre den supplerende aktivitet.

MoMA og Pompidou hadde ingen tydelige strategier for å vise den nasjonale kunsten. MoMA framhevet sine amerikanske kunstnere bare i den grad de allerede var internasjonalt anerkjente. Tate Gallerys styrke er dets samling av britiske kunstnere. Det skulle være et av satsningsområdene også for Tate Modern. Samtidig hadde de som mål å konkurrere på det internasjonale marked. Har dette nasjonale latt seg forene med en tydelig internasjonal profil? For å vise britiske kunstnere har kuratorene i London brukt i hovedsak to utstillingsmåter. De har plassert dem i de faste utstillingene uten noen form for spesiell oppmerksomhet, og de har laget monografiske utstillinger av briter integrert i de faste avdelingene.

I avdelinga *Still Life/Object/Real Life* er begge metoder brukt. Ved å plassere nasjonale sammen med mer kjente europeiske kunstnere, hever de britene opp på et internasjonalt nivå uten bruk av ytterligere kommentarer. Briten Howard Hodgkin i *Art of the Everyday* er et eksempel på dette. Ikke mindre enn fire av fem monografiske utstillinger i denne avdelinga er viet britiske kunstnere. Slike egne rom har vært mye brukt i det moderne kunstmuseet, og de kan til tider minne om sidekapeller i en kirke. Hensikten er å sette søkelyset på en bestemt kunstner. I enkelte tilfeller forsterkes den tradisjonelle oppfatninga av at kunsthistoria blir

¹⁴⁵ *Tate Events*, februar – mars 2002, og *Tate Family Events*.

laget av individuelle genier, og at deres unike skaperevne har liten eller ingen sammenheng med verden de lever i.¹⁴⁶ Ved å sette disse monografiene inn i et tema, minskes sannsynligheten for en slik tolkning. Kunstnerne blir framhevet, men hvis kunstverkene har en reell posisjon i forhold til helhet, vil de bli en del av den overordna strukturen.

De britiske kunstnerne Parker og Lucas har en slik posisjon, og de bringer nye synsvinkler inn i utstillinga med sine tolkninger og bruk av hverdagsobjekter. Jeg stiller meg heller spørrende til Deacons tre skulpturer i et av avdelingas største rom. Han har fått ”hedersplass,” men bringer han tilsvarende heder til utstillingskonseptet? Hans abstraherte former laget av industrimaterialer tilfører få nye tanker, og han blir stående mer bare som en kunstner museet ønsker å framheve. Det samme er tilfellet med Paolozzi. Dette tyder på at det kan by på problemer å være kritisk nok i sin vurdering av nålevende egne kunstnere, når de skal settes inn i en spesiell tematisk ramme. Museet har likeledes påtatt seg oppgaven å framheve andre personligheter som har hatt spesiell betydning for Englands kunstliv. De har eksempelvis arrangert minneutstillinger over kunstkritiker David Sylvester (død 2002) og forfatter og kunstkritiker Herbert Read. Som vi har erfart, har det vært vanskelig å integrere denne type utstillinger i konseptet.

Tusenårsskiftet var en begivenhet som kunst- og kulturinstitusjoner verden over ville ta del i, og utallige store arrangementer ble planlagt. Samtidskunstens utfordringer førte til at kunstmuseene måtte tenke gjennom sitt museumskonsept på nytt. Kampen om publisitet og oppmerksomhet i den internasjonale kunstverdenen var hard. På tross av dette bestemte Tate Modern seg for å holde sin prosess om utstillingsstrategier skjult for pressen. De ville sikre at ingen andre museer stjal deres ideer og kom dem i forkjøpet. Møter og diskusjoner foregikk derfor med krav om taushetsplikt¹⁴⁷ Lånemarkedet var tilspisset, og museene konkurrerte om de beste verkene. Lån var nødvendig fra Tate Moderns side for å kunne lansere ideen om ei temabasert utstilling. Vi skal nå se nærmere på tankene bak denne type utstilling.

¹⁴⁶ Emma Barker, “The museum in a postmodern era: the musée d’Orsay” i Barker (ed), *op. cit.*, (fotnote 115) s. 65.

¹⁴⁷ Sabbagh, *op. cit.*, (fotnote 1) s. 223 f.

Ei oppløselig, permanent utstilling.

En ny utstillingsform innebærer mange nye utfordringer. Tate Modern har tilrettelagt for en fleksibel utstillingsform med et stort potensial. Men fleksibiliteten byr også på problemer. Her er Tate villig til å stille noen grunnleggende spørsmål ved det de selv gjør. Det gjøres ved at enkelte rom tilrettelegges for kunstverk og kunstnere som gjennom sitt kunstnerskap nettopp reiser essensielle spørsmål vedrørende kunstmuseers utstillinger.

Tates utstillingsstrategi tvang oss til å sette søkelyset på utvelgelse i rommet *Classified*. Museet har også gjort dette gjennom ei stor mønstring av Joseph Beuys i avdelinga *Landscape/Matter/Environment*, og av Fluxus-bevegelsen fra 1960/70-tallet i *History/Memory/Society* vinteren 2002 (Ill. 7). Utstillinger som disse, der taksonomien er et drøftingsspørsmål og ikke en gitt løsning, finner vi i en forløper til det historiske museet, de såkalte Kunst- & Wunderkammer. Disse ”Wunderkammer” hadde på mange måter likhetstrekk med trender vi ser i samtidskunsten.¹⁴⁸ De fungerte som en type skattkamre, hvor kvantitet var kvalitet, og der alle forbindelser var analoge. Flere kunstnere arbeider i dag på en slik måte; objektenes sammenstilling og utvelgelse er avgjørende for hele utstillingskonseptet. Foruten Joseph Beuys, kan her nevnes Bjarne Melgaards festspillutstilling i Bergen i 2003 og den britiske multikunstneren Peter Greenaway.¹⁴⁹

Det er vanskelig for oss ikke å lete etter en rød tråd, et eller annet som gjør det lettere å finne en løsning på hvordan vi skal se ei slik utstilling. I deler av den franske filosof Jacques Derridas (1930-2004) teori om dekonstruksjon¹⁵⁰ kan vi finne et mulig angrepsmiddel. Han rettet søkelyset mot det han kalte *logosentrismen*; den vestlige verdens metafysiske tradisjon, hvor livsanskuelsen består i å tenke i motsetninger. Vi tenker mann/kvinne, stor/liten, sann/falsk, liv/død, ånd/materie osv. Strukturalistene, som særlig i språket jobbet med disse motsetningsparene, så dem som likeverdige. Derrida påpeker at disse dikotomier langt fra er likeverdige, her ligger det flere verdiladete budskap. Det først nevnte i paret har som regel prioritet. De er gjensidig avhengige av hverandre, men som herre/tjener; den siste blir en slags mangel som gjør den første, den som egentlig betyr noe, tydelig.¹⁵¹ Derrida ville imidlertid mer enn å påpeke dette. Han framhevet nødvendigheten av en ny tenkemåte, en stadig

¹⁴⁸ Anders Troelsen, “Kunstneren som kurator. Greenaway og udstillingsvæsenet”, i Thau, Carsten, og Troelsen, Anders, *Filmen som verdensteater – omkring Peter Greenaway*, Aarhus, Forlaget Klim, 1995, s. 276 ff.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Ordet dekonstruksjon betyr noe i retning av å ta fra hverandre og samtidig bygge opp og er inspirert av Heideggers ord ’Abbau’, se Kjørup, *op. cit.*, (fotnote 96) s. 357.

¹⁵¹ *Ibid.*, s. 360.

forskyvning over på det sekundære, det lavest prioriterte fenomen. Dette marginaliserte, supplementet, som i tradisjonell tankegang kan bli helt usynlig, ser han som det meningsbærende i en tekst. Hans dekonstruktivistiske lesning av tekster brakte fram en annerledes forståelse. Når fokuset i en tekst ble bevisst dreid vekk fra det essensielle og tiltenkte, og over på dets motsetninger; supplementet, vil et mylder av andre narrasjoner og meningsinnhold oppstå.¹⁵² Vi kan tenke oss at vi eksempelvis går tilbake til Beuys' utstilling med blikk for det marginaliserte; noe som vil føre til andre narrasjoner enn de vi på forhånd forventet. Vil dette da være en fruktbar refleksjon i forhold til et metaperspektiv på den tematiske utstillingsideen?

Tate Modern har grepet fatt i sjangerhierarkiet, og de har gjort en grundig undersøkelse av sjangrenes mulige fortellinger på 1900-tallet. Tradisjonelt har attribuering, datering og motivbestemmelse vært sentrale elementer i kunsthistorisk teori. Dette er faktarelatert kunnskap som skulle skille kunsthistoria fra andre vitenskaper, noe som var svært viktig i en etableringsfase. Sjangerhierarkiet var en rigid struktur som bestemte hvordan maleriene skulle sees og verdsettes. Museene, som ble kunsthistorias ansikt, omgjorde teoriene til praksis. Der satte de sammen sine utstillinger etter en utvelgelse basert på de samme bestemmelsene; utvalgte kanon, epoker og motivhierarki. Modernismen snudde opp ned på dette motivhierarkiet og gjorde formen til det avgjørende. De grep fatt i de "svake" motivene, og historiemaleriet ble sterkt degradert. Men ved å snu hierarkiet på hodet, innførte de samtidig et nytt. Det var heller ikke her spørsmål om flere valgmuligheter. Modernismens blikk ble, som vi har sett, like fastlåst som 1700-tallets hierarki.

Den temabaserte utstillinga, begrunnet i motivhierarkiet, kan ikke sees som en klassifisering bare basert på en gruppe kurators ideer og smak, og en begrenset tilgjengelighet. Tate Modern slipper dermed å falle i gruppa med omnipotente smaksdommere der intuisjon er eneste ledetråd. Motivbestemmelsene er en del av kunsthistorias kanon og vil ikke opphøre som dette bare ved en oppløsning av den hierarkiske struktur. Ved å bruke motivkategoriene knytter Tate Modern seg tettere til en kunsthistorisk forståelse enn det de i utgangspunktet ønsket, nemlig å være et korrektiv, og å speile nyere kunsthistorieteorier.¹⁵³

¹⁵² Et eks. på dette er hans diskusjon med Heidegger om et maleri av van Gogh. Se Jacques Derrida, "Restitutions of the Truth in Pointing ['Pointure']" [1978] i Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York, Oxford University Press, 1998, s. 432-449

¹⁵³ Se s. 24 f.

Men har de likevel maktet å være et slikt korrektiv? På sett og vis har de foretatt en dekonstruktivistisk lesning av sjangerhierarkiet. De har fraveket hierarkiet, men like viktig; de har utelatt tidslinja. Tate Modern har erstattet modernismens utstilling, som i sin tid ble sett som en riktig og nødvendig korrigerende av den kunsthistoriske viten, med en utstillingsform som ikke lenger er ment å være ”den sanne”. De to hovedgrepene har som vi har sett, gitt uventede og nye tolkningsmuligheter og narrasjoner. Hele poenget har vært å snu perspektivene, for så å utforske hva som da skjer. Men dette er ikke den eneste ”rette” måten å gjøre det på. Mange forslag ble diskutert i forkant av Tate Moderns utstilling. Denne utstillinga viser en av mange muligheter, og uttrykker samtidig en lekende holdning som har vært fremmed i kunstmuseene tidligere. Som vi skal se etter hvert kommer denne lekende holdningen til konseptet også til uttrykk i andre avgjørelser. Utstillinger er en god indikator på en historisk virkelighet, og utstillinger skaper selv historie. Valgene Tate Modern har gjort vil skape nye valg og muligheter. Hva som er interessant i øyeblikket, er i seg selv historisk betinget.

Museet satte sammen ei permanent utstilling med egne verk, men måtte samtidig ut på lånemarkedet for å supplere samlinga. Dette gjorde det også umulig å vise ei permanent utstilling i tradisjonell forståelse av begrepet. MoMA hadde ei rikholdig samling, men klarte ikke å løse dikotomien med samtidskunsten og den etter hvert faste samlinga. Tate hadde fra begynnelsen av satt opp et prinsipp om fornyelse og omplassering, innen en fast struktur. De forsøkte seg her på noe helt nytt. Har så denne utstillingsstrategien i det hele tatt vært mulig å gjennomføre? Og hvordan virker det? Etter tre års drift ser strategien ut til å være gjennomførbar. Helt konkret innebærer det at du kommer igjen og kanskje ikke finner det kunstverket du gjerne ville se en gang til. Er du heldig, finnes det ennå på nettet. Det du derimot får, er en utvidelse innen det konseptet som du gjorde deg kjent med ved forrige besøk. Dermed er det god grunn til å anta at et senere besøk vil kunne oppleves minst like inspirerende som det første.

Særlig samtidskunsten profiterer på denne strategien. Formen gir et fritak fra den vanskelige kuratorale debatten om å fjerne etablerte verk fra ei utstilling for å få plass til samtidskunst. Vi kan bare forestille oss hvordan en slik debatt ville artet seg i MoMA, med alle dets mesterverk. Hos Tate Modern vil den nyeste kunsten alltid være like aktuell som den eldre, med det for øye å kaste lys over et tema. I en slik sammenheng vil det til enhver tid være rom tilgjengelige, hele utstillinga må ikke omrokkers for å få plassert det samtidige på slutten.

Kunstmuseets fagpersonale, som vi til nå kjenner som konservatorer, får ved ei ikke-kronologisk utstilling en utvidet og viktigere rolle enn tidligere. I de eldre museene med permanente utstillinger var konservatorenes arbeid i vesentlig grad rettet mot bevaring og forskning. Bare ved oppussing eller ved spesielle anledninger ble utstillinger omrokert for å skape ny publisitet. Jobben med kuratering er i dag en langt større del av oppgaven. På Tate Modern er flere involvert i denne prosessen alene, og de har dermed fått tittelen kurator.¹⁵⁴ De retningene innen kunsten som vil unndra seg kunstinstitusjonen, eksempelvis landskapskunst eller den efemeriske performanskunsten, er bare noen av problemene de må hanskes med. Siden pedagogikkens enkleste hjelpemiddel; en i utgangspunktet nøytral tidslinje, her er tatt vekk, kan kuratorenes rolle i dag sammenlignes med en DJ. De samler andres kunstverk, velger hva som skal stilles ut, og blir samtidig en maktfaktor i kunstdebatten.

Parallelt med dette, i samme tidsrom, har det på biennaler og andre temporære utstillinger foregått en deprofesjonalisering. Her har ikke kuratoren lenger nødvendigvis fagutdanning innen kunsthistorie. Kunstnerne selv kom inn som en ny gruppe på 1960-tallet. De så muligheten i å lage egne konsept i selvvalgte lokaler. Donald Judd (1928-1994) åpnet i 1972 et eget kunstmuseum i Marfa, Texas. Her skapte han en av de første permanente utstillingene av egne og kollegers verk.¹⁵⁵ Tidligere kunne en kurator sidestille et portrett med et landskapsbilde uten at kunstnerne kunne gripe inn. Vanligvis var det heller ikke nødvendig. I Judds tilfelle var det annerledes. Hans verk måtte plasseres på en eksakt måte. Ellers opphørte det ifølge ham selv å være kunst.¹⁵⁶ I sammenhenger som denne ble profesjonsroller utfordret. I dag er profesjongrensene for en del kuratorjobber nærmest utvisket, også folk med ikke-humanistisk utdanning er interessante aktører. Faren for subjektive synsere utkledd som allvitere er dermed også blitt større.¹⁵⁷ Men dette kan også gi fruktbare impulser på tvers av faggrensene. Vi ser en utvikling som avspeiler poststrukturelle teorier, og samtidig en søken i kunstverdenen etter stadig utvidelse av kunstfeltet.

Sammen med den forsvunne tidslinja, opphører også det tradisjonelle kunstmuseets andre viktige pedagogiske hjelpemiddel; museums katalogen, å fungere ut fra sin intensjon. Vi får en

¹⁵⁴ På engelsk heter det likeledes Conservator og Curator. I mine studier har jeg imidlertid utelukkende støtt på ordet curator som i Cappelens *Stor engelsk-norsk ordbok*, 1988, oversettes med både kurator/konservator. Det kan tyde på at det her er visse forskjeller mellom norsk og engelsk bruk av ordene.

¹⁵⁵ Newhouse *op. cit.*, (fotnote 4), s. 113 ff.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Debora J. Meijers "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition," i Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. et. al. (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996, s. 18.

problematisk kobling mellom ei turnerende ”fast” utstilling og en statisk trykksak. Kataloger er som oftest velskrevne, tykke bøker med påkostet design.¹⁵⁸ De har tradisjonelt vært et supplement, et avledet arbeid fra den permanente utstillinga hvor forandringer ikke bør finne sted. Ved store museer som Prado eller The National Gallery kunne boka bli tatt ut av hylla ved neste reise og brukes på nytt uten større problemer. Tate har i sin *Tate Modern the handbook* laget et mer frittstående konsept. De har foruten de faste forord, skrevet fyldig bakgrunnsstoff om bydelens historie, bygningen, 1900-tallskunsten og sjangerkategoriernes plass i denne, og om de enkelte kunstnerne. Her er rikelig med billedmateriale fra museet.

Det vi mister i katalogen, og som etterlater et tomrom, er en argumentasjon knyttet til hvilke verk som er valgt og hvorfor verkene er plassert i de ulike kategoriene. Hvorfor var Claes Oldenburgs *Soft Drainpipe – Blue (Cool) Version* (1967) fjernet fra utstillinga i løpet av 2002 til fordel for Deacons skulpturer? Dreier dette seg bare om et ønske om å vise et bredere spekter av samlinga, eller ligger det andre preferanser til grunn? Er det tilfeldigheter som avgjør? Eller hva med plasseringa av Richard Longs (født 1945) *Waterfall*, et leiremaleri malt direkte på veggen, og liggende steinskulptur *Red Slate Circle 1* (etter 1979) (Ill. 4), sammen med Monets *Water-Lilies* (etter 1916) som likeledes forsvant. Monet ble så plassert sammen med nært beslektede malerier. Skjedde dette på grunn av kritikken som kom til uttrykk i pressa? Eller ville museet tone ned hele konseptet med sidestillinger hvor stilretning, alder, teknikk eller medium ikke skulle være avgjørende? Fra et tidligere utstillingsoppsett til mitt utgangspunkt for analyse et år senere, ser det sistnevnte ut til å være tilfellet. Her er flere eksempler på at en moderering av den opprinnelige ideen har funnet sted.

Går vi til de individuelle kunstnerne i katalogen, finner vi alle de veletablerte representert. De nye, samtidige og mer ukjente kunstnerne, som vi vet lite om og som vi har problemer med å finne stoff om andre steder, finnes heller ikke her. Det kan ikke forklares på annen måte enn med dårlig håndverk fra museets side. For dem som omtales, er det ingen indikatorer på hvor de er eller kan plasseres i utstillinga. Dette er forståelig, da ulike verk av samme kunstner kan plasseres i forskjellige avdelinger, men det blir direkte misvisende når verk og kunstnere som for lengst er fjernet, brukes som basismateriale i sjangeranalysene. Med omstruktureringer flere ganger i året blir det for tidkrevende med nye, reviderte opplag av katalogen. Prosessen blir også for dyr å gjennomføre. Men dermed har også katalogen mistet sin funksjon som et

¹⁵⁸ Dette er òg en tradisjon som kommer fra MoMA, ved Barr og hans medarbeidere.

praktisk hjelpemiddel på vår vandring i museet. Boka blir en støtte som bakgrunnsmateriale, men den kan verken hjelpe oss å finne de spesielle verkene vi ønsker å se, eller svare oss på hvorfor de er fjernet eller plassert i ei ny avdeling. Dette kan heller ikke den til enhver tid tilgjengelige og oppdaterte romplanen, som på Tate Modern er laget som en praktisk liten folder. Her finnes bare oversiktskart over hver av etasjene, navn på de forskjellige rommene og avdelingene og generell informasjon om museet og dets løpende aktiviteter (Ill. 5,7,8).

Det som da står igjen for å gjøre jobben, er tekstene i utstillingsrommene. Den historisk-kronologiske og den monografiske utstillinga er med sin basis i kunsthistorieskriving til en viss grad selvforklarende. Den tematiske er det ikke. Tate har valgt å skrive veggtekster som introduksjon til hver avdeling; én til hvert rom og dessuten til enkelte av kunstverkene. De didaktiske tekstene kan falle i mange fallgruver; som at personlige tolkninger kan fortrenge informasjon, informasjonen blir for fagspesifikk og uttrykt i et for mange ukjent spesialvokabular, at ingen hverdagslige referanser blir prioritert, at anekdoter rundt kunstverket ikke blir ansett som faglig forsvarlige, eller at enhver referanse til seerprosessen er utelukket. På Tate Modern er disse tekstene byttet ut og omskrevet gang på gang. I en periode utpekte de et hovedverk i hvert rom og utdypet dette i utstilt tekst. Omskriving vil være en kontinuerlig prosess basert på forståelsen av formidlingsbehov; d.v.s. hvem publikum er, hvilket behov de har og hvilke tilbakemeldinger de gir. Men tekstenes omfang er begrenset, og verdien likeså. Tekster vil sjelden kunne svare på spørsmålene vi stiller. De kan ikke under noen omstendighet være annet enn et supplement, men de kan være en utløser, som får deg til å stoppe opp, og dermed gi kunstverket en mulighet.

Disse ”hvorfor her”-spørsmålene vil i ei tematisk utstilling bli stilt ustoppelig. De er derfor en stor pedagogisk utfordring for museet. Samtidig er de også en viktig del av hele utstillingskonseptet, som en kilde til annerledes opplevelser og undring og søking etter ny kunnskap. Et museumsbesøk der ingen spørsmål blir stilt, vil sannsynligvis heller ikke føre til et engasjement, som i neste runde kan bli et ønske om mer informasjon.

Tate Modern har i sin utstilling satt søkelyset på ulike tema, med uvanlige blikk på ismer og kunstnere og med en annen strukturering av tidsaspektet. Ei av museets målsettinger fra starten av, var å vise at det var mulig å omsette de ettermodernistiske teoriene i praksis. Har så museet lyktes i dette? Ser vi konturene av ”New Art History” i ei oppløselig, permanent utstilling?

Kap. 6. Utstillingsstrategi med kunsthistorisk blikk.

De kritiske blikkene på modernismen har vært diskutert siden de første vurderingene kom på 1960-tallet. En stor del av teoriene har kommet fra andre disipliner, særlig fra litteraturvitenskap, men også fra musikkteori. Her er mange felles, grunnleggende problemstillinger. I kunsthistorisk sammenheng vises et problem tydelig gjennom ei utstilling som den i Tate Modern. Modernismens paradigmer, som de fleste i dag anser som historisk foreldet, er et grunnlag vi vanskelig kan komme utenom. Hvordan kunne vi uten dette grunnlaget ha tolket denne argumentative formen for utstilling?

Mange av dem som har uttalt seg kritisk om museet,¹⁵⁹ har sett på disse motsetningene mellom liv og lære. Modernismens paradigmer egnert seg dårlig som tolkingsredskap alene, den spontane opplevelsen uten fagkunnskaper gir lite kollektivt erfaringsgrunnlag for videre analyser. Det som da står igjen blir underholdningseffekten. Postmodernismen kjennetegnes ved en kakofoni av stemmer. Den frie disponering av hele vår kunsthistoriske arv og den ubegrensede bruk og sammenstilling av alle typer materialer er to ofte brukte kriterier. Dette gjør feltet svært vidt. Stadig nye erfaringer og endret forståelse av virkeligheten gjennom en teknologisk revolusjon har gitt kunstnerne nye muligheter, som gir seg utslag i verk der de sedvanlige kunstreglene ikke lenger er gyldige. Der alt er mulig, vil gjerne sjokkeffekten, det ironiske eller komiske bli et insitament i forståelsen. Den teoretiske diskursen som i høy grad var en del av kunsten mellom 1960 og 1990, krevde derimot en stor grad av oppmerksomhet, konsentrasjon og kunnskap. Dermed står vi nå i fare for at kunstmuseet blir som en fornøylespark, der all form for intellektualisering og viten tilsløres og usynliggjøres, og der den sanselige påvirkningen blir enerådende. Enkelte kritikere sammenligner kunstutstillinga med en masse mønstring der det ikke er viktig å få fram innovative, skapende kunstnere, men å vise publikum det de allerede vet de vil ha.¹⁶⁰

Tate Modern har med sitt utstillingskonsept motvirket dette, framfor å nøre opp under det. For å gjennomføre sine ideer har de benyttet flere ordningsprinsipper i sin sammenstilling av kunstverkene. Museet har tatt utgangspunkt i tema, og med rommenes navngiving vist ulike grupperingsmuligheter. Ved en nøye disponering av disse midlene klarer de i enkelte rom å sette søkelyset på seg selv og sin egen virksomhet som et pågående prosjekt og ikke ei statisk

¹⁵⁹ Kunstkritiker Waldemar Januszezak er ett eksempel. Se Waldemar Januszezak, *The Sunday Times*, 14. mai, London, 2000.

¹⁶⁰ Jed Perl, "The houses of fun," *PROSPECT*, August / September 2000, s. 24, redigert fra artikkelen "Eyewitness: Reports from an Artworld in Crisis" i *The New Republic*, 2000.

utstilling. Greenberg var opptatt av at mediene, og da særlig maleriet, måtte problematiseres og belyses i sin egenart. Det genuine for mediet måtte bli åpenbart. Tate Modern viser her at det er mulig å bruke museets medium, utstillinga, på samme måte. De går inn og setter et kritisk søkelys på sin utstillingspraksis, ikke ved teoretiske artikler, men ved hjelp av kunstverk, utvelgelse og plassering.

Det kritiske søkelyset relatert til ei slik utstilling må i neste omgang rettes mot våre basiskunnskaper. Tate Moderns utstillingsstrategi gir oss fruktbare problemstillinger og overraskelser, men denne strategien har ikke fått fotfeste i kunsthistorisk sammenheng. MoMAs utstillinger lar seg greit forklare med modernismens teorier, mens vi i vår faglitteratur ikke vil kunne finne en forklaring på hvordan og hvorfor kunstgjenstandene på Tate Modern er gruppert slik de er.

Kunsthistoriebøkene, som omhandler vårt forskningsmateriale, d.v.s. kunstverkene gjennom tusener av år, er bygd opp etter relativt faste mønstre. I det 21. århundre kan vi enda mindre enn tidligere støtte oss til den kunsthistoriske fortelling alene. Skal vi stille oss kritisk til utviklingsteori og autonomi, må vi trække opp nye stier. En mulighet er å se på kronologien med nye øyne og omgjøre den til en nøytral og åpen ledetråd. Vanskeligheten her ligger åpenbart i hvordan en skal kunne komme utenom en svært tung, akademisk arv. En annen mulighet er, i mye større grad enn i dag, å tenke interdisiplinært. Dette er noe som har tvunget seg fram gjennom en crossovertenkning i nyere kunstproduksjon. Sannheten; de kanoniserte verk, må byttes ut med de mange, og den lineære fortellinga må hele tida brytes ned i fragmenter. Som før nevnt er dette, ikke minst, et didaktisk problem. Troelsen nevner i sin artikkel to kunsthistorikere, Daniel Arasse og Michael Camille, som begge har tatt konsekvensen av nyere kunsthistorieskriving.¹⁶¹ Men dette er små enkeltstudier. Spørsmålet er hvordan den *store* kunsthistoria skal kunne skrives på denne måten? Er det mulig å skrive fagbøker for videregående skoler eller for et grunnfagsstudium som gir deg basiskunnskap for å forstå ei utstilling som dette uten den tradisjonelle systematiseringa av kunsthistorisk viten? I dag brukes det fortsatt bøker med modernismens kunnskapssortering som f.eks. *The Story of Modern Art*, skrevet i 1980 av Norbert Lynton, som pensum i grunnfagsstudiet.¹⁶²

¹⁶¹ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 og Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Rugby, Warwickshire, Reaktion Books, 1992. For ei drøfting av dette, se Troelsen, Anders, "Kunstvidenskabens 'Wunderkammer'. Udstillingsæstetik som udfordring til den kunsthistoriske identitet" i *Æstetik på tvers*. Artikkelsamling, udatert, s. 158 ff.

¹⁶² Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1980.

Foreløpig er det ingen oversiktsbøker på markedet som fullt ut tar inn over seg ”New Art History” og de poststrukturalistiske erfaringene. Kan hende er det et spørsmål om det er ønskelig. Det vil til enhver tid være viktig å kunne se historia ut fra sin egen samtid. Dermed vil mange ulike teorier alltid være aktuelle. Samtidig må historia kunne sees ut fra vår nåtid. Ser vi på utstillinga i Tate Modern, kan Lucas’ kunst og tankene rundt den, vise enda flere muligheter. Her kommer vi inn i ei utvidet og mangfoldig ramme gjennom hennes objekter. Det stopper heller ikke opp med de mange analoge fortellingene. Rommet gir oss en kjerne av private, sanselige og kroppslige erfaringer, som i neste omgang finner sin plass i vårt felles, sosiale liv. Poststrukturalismens ytterste tese om total relativisme og uendelige historier kommer her til kort. Nyere retninger innen kunstteori antyder at det må letes etter andre holdepunkter. Hos Lucas handler det om maktkonstellasjoner.

Kritikken mot ”New Art History” har etter hvert utkrystallisert seg; relativismen har gått for langt, kunstverket er blitt nedvurdert som subjekt i forhold til fortolkning. En nyorientering mot beskrivelse og verk som primærkilde, har kommet de siste årene. Kanskje finnes det en fenomenologisk kjerne i kunstverkene; om enn ikke slik som i G. W. F. Hegels (1770-1831) idealistiske fenomenologi, men som noe som kan gripes ut av en umiddelbar sanselig og kroppslig erfaring, og som samtidig er plassert i tid og sted. En slik gjennomgripende sanseopplevelse kan knyttes til flere av Lucas’ verk, f.eks. *Chicken Knickers* (Ill. 27) Særlig har de franske filosofene Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) og Gilles Deleuze (1925-1995) sine tanker rundt disse punktene vært viktige i debatten. Deleuze var opptatt nettopp av motsetningene mellom den menneskelige psyke og maktforholdene i samfunnet. Lucas’ utstillingsrom klarer i likhet med *Classified* å løfte kunstverkene og utstillinga opp på et anna bevissthetsnivå enn hva enkeltverk i en kunsthistorisk utviklingslinje er i stand til.

Dette er tanker og tendenser som har gjort seg gjeldende i kunstfeltet det siste tiåret. De er del av en økende motstand mot de poststrukturelle ideer. Jeg vil her måtte la dem ligge bare som en påminnelse om en stadig levende transformasjon i kunstverdenen. De vil kan hende bli enda viktigere ideer som bakgrunn for *neste* generasjons kunstmuseale praksis.

I Tate Modern befinner jeg meg som publikum og betrakter i en *stor* strøm av folk. Barr så, som en av de første, potensialet i publikums oppslutning. Han forsøkte å legge til rette for at folk skulle føle seg velkomne, og få opplevelser og kunnskap. Dette var ikke selvsagt. Fra

1800-tallet har vi flere eksempler på begrensninger i publikums adgang til museene.¹⁶³ Å måle en stor gruppe menneskers forventninger og opplevelser, er empirisk umulig. Når ei utstilling blir laget, er tankene rundt dette like fullt svært viktige. Vil publikum komme, vil de forstå, vil de oppdage, og hvem er de egentlig?

¹⁶³ Dag Sveen, "Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv" i Sveen, Dag (red), *Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse*, Oslo, Pax Forlag A/S, 1995, s. 63.

Kap. 8. Publikum.

Et besøkstall på over 5.2 mill. det første året og et overslag på ca. 4 mill. i 2003, gjør Tate Modern for øyeblikket til det best besøkte museum for samtidskunst i verden. Til sammenligning (2001) hadde MoMA 1.2 og Pompidou 1.7 mill. besøkende.¹⁶⁴ Hvorfor er så nettopp Tate Modern blitt en slik suksess? Skyldes den Sir Giles Gilbert Scotts arkitektur og beliggenheten ved Themsen, den enorme turbinhallen, oppdelinga i mindre avdelinger, kafeene, byggets indre atmosfære eller alle de ulike utstillingstypene; store temporære utstillinger av anerkjente kunstnere fra det tjuende århundre eller nålevende kunstnere, og spesielle verk av store dimensjoner tilrettelagt for turbinhallen. Eller er årsaken til suksess den permanente utstillingas uortodokse visningskonsept?

Tate har etter tre år et besøkstall som MoMA aldri har vært i nærheten av. Det er likevel ingen tvil om at verdens ypperste samling av modernismens kunst ligger i New York. Så hvorfor London? Svarene kan delvis spores i verdenspolitikken, og i nyhetsbildet, økonomi, turisme etc. Her skal imidlertid spørsmålet knyttes til kunstinstitusjonen. Det mest banebrytende som er gjort i Tate Moderns tematiske utstillingsform, kan vi si omhandler kommunikasjon. Modernismens utstilling hadde en enveiskommunikasjon, den skulle fylle deg med lærdom, opplevelse, livsanskuelse og klokskap. Det åpne sinn var på mange måter nøkkelen til at denne overføringa skulle lykkes.¹⁶⁵ Dette var da også MoMAs konsept. På Tate derimot, gir den tematiske utstillinga oss rom for en toveiskommunikasjon; den sender noen signaler i sin utstillingsform om at det er lov å påstå og lov å spørre. Du er ikke pålagt en stille kontemplasjon. Vi opplever muligheten for en dialog mellom kunstobjekt, sammenstilling og betrakter. En åpen dialog som dette kan føre deg til uventede steder. Den er likevel begrenset av de gitte relasjoner og vil ikke være relativ. I en absolutt relativisme vil det ikke lenger finnes noe vi kan enes om. Kunsten vil fortsatt ha verket og dens plassering som ei ramme, som vi må forholde oss til.

Å vinne kappløpet om publikum kan ha sine fallgruver. Publikumsfasiliteter som museumsbutikker, kafeer og restauranter blir med høyt besøkstall samarbeidsvillige partnere, og dermed lettere tilgjengelige på markedet. Alle større museer har i dag egne salgs-, fonds- og utviklingsavdelinger. Bevegelsesmønstre i galleriet, kafeer og butikker, opplysninger om

¹⁶⁴ *Tate Modern, May 2000 - May 2001. A summary of the first year*, s. 3.

¹⁶⁵ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London & New York, Routledge, 2000, s. 132.

publikum, tidsbruk, effekt av reklame, er noen av de områder som blir regelmessig undersøkt og kartlagt. I et historisk perspektiv er dette helt nytt.¹⁶⁶ Det kan føre til at det ikke er kvalitet men kvantitet som blir grunnlaget for videre satsning. Publikums umiddelbare reaksjoner kan bli ledetråder, og kuratorens makt blir tilsvarende redusert. For museene kan det innebære en fare på lang sikt. En argumentasjon som baseres for mye på besøkstall og økonomiske vekst, kan undergrave institusjonenes egentlige gjøremål; å ta vare på og formidle god kunst. Om besøkstallet på Tate Modern vil synke drastisk, og om museet da vil følge publikums råd uten en god faglig basis, er i dag umulig å si.

Synet på betrakteren og hvordan betrakteren ideelt skal opptre, har som vi ser forandret seg mye i løpet av det forrige århundret. I dag er vi kan hende nærmere enn noen gang et reelt ønske om at kunsten skal nå ut til folket. Men hvem er så dette folket?

Den franske kunstsosiologen Pierre Bourdieus (1930-2002) undersøkelse av det franske kunstpublikum på 1960-tallet¹⁶⁷ har vært mye brukt i denne debatten. Man skal imidlertid være varsom med å gjøre de franske forholdene til generelt europeiske. I de store sentraleuropeiske landene inkluderer den høyere allmennutdanninga skolering i kunst og kunsthistorie. Dette er også tilfellet i England, mens det eksempelvis i Norge ikke har vært praksis. Bourdieus undersøkelse kom mens modernismens tanker ennå sto meget sterkt. I dag begrenser dette betydningen av hans forskning. Hans begrep *habitus*,¹⁶⁸ som sier noe om familien og dens sosiale nettverk sin innvirkning på din væremåte, og begrepet *kulturell kapital*,¹⁶⁹ som viser akkumulering av en lang rekke goder; her: språk, dannelses og kunsthistorisk skoleing, er derimot svært nyttige å ha med i en slik diskurs. MoMA forutsatte at folk hadde kulturell kapital, det skulle ikke være nødvendig med informasjon utover de tekstene museet brukte.¹⁷⁰ Disse tekstene besto hovedsakelig av en fyldig katalog og en forklarende veggtekst i forkant av utstillinga. I utstillingsrunden skulle du være mottagelig og

¹⁶⁶ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103) s. 71.

¹⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Oslo, De norske bokklubbene, 2002. Originaltittel: *La distinction. Critique sociale de jugement*, Paris [1979].

¹⁶⁸ Otto M. Christensen, "Pierre Bourdieus kunstsyn – en kritisk presentasjon av *La Distinction*, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant" Sitat: "*habitus* – dvs. klassespesifikke holdnings- og handlingsgenererende 'skjema', nedfelt i de enkelte aktørers psyke-, og ... betinget av den materielle basis." i Sveen, *ob. cit.*, (fotnote 163) s. 126.

¹⁶⁹ Dag Sveen, "Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv" Sitat: "Kapitalbegrepet hos Bourdieu viser til ervervede kunnskaper, forbindelser eller materielle goder som bestemmer den aktelse, tillit og makt et individ kan tilkjempe seg. Den kulturelle kapitalen ligger f.eks. i språklig kompetanse og i kunnskap om kunsthistorien. Den gir tilgang til kulturen, og til den spesielle sosiale status det innebærer." *Ibid.*, s. 61.

¹⁷⁰ Eksempel, se Staniszewski, *ob. cit.*, (fotnote 3) s. 133.

lyttende til kunstverkene. Du viste dermed i din opptreden om du var i besittelse av den tilstrekkelige habitus. Kunstverkene skulle tale til deg, her var forventet en enveiskommunikasjon.

I den postmoderne virkelighet er situasjonen en annen. Sosialantropolog og forsker Marianne Gullestad skrev nylig en aviskronikk der hun diskuterer innholdet i begrepet folket.¹⁷¹ Selv om det fra tid til annen omhandler oss alle, og dermed innehar et demokratisk ståsted, er folket historisk sett en kategori som settes i motsetning til eliten. Den delen vi betegner som kultureliten vil som vi har sett, inneha den kulturelle kapital som trengs for å ”lese” modernismens utstillingspraksis. Denne samsvarer med deres forståelse. Folket er ”de andre” som skal opplyses, begeistres og taues inn dit begivenhetene skjer. Gullestads poeng er at skillet mellom elite og folk i dag ikke lenger er en fruktbar tolkningsmodell, og at et slikt skille er med på å hindre nettopp kunsten i å bli en del av det sosiale og kulturelle mangfoldet vi alle befinner oss i. Gjennom samtidskunstens fornyelse og med andre kommunikasjonsformer enn tidligere, ser hun at det her åpnes for utvidelser og muligheter gjennom en toveiskommunikasjon mellom verk og betrakter. Mange av dagens kunstverk inviterer på en annen måte enn tidligere til en form for dialog der alles hverdagsopplevelser er viktige, og der mangfoldet er med å skape kunstverket.

Tate Moderns temautstilling tar som vi ser, konsekvensen av en del av dette nye. For å forstå modernismen ble det bygd opp en kompetanse for form som inngikk som en del av den kulturelle kapital. Vi har sett at hvis vi utelukkende fester lit til den, vil opplevelsen på Tate Modern bli både kaotisk og frustrerende. Det er likevel, nettopp de med en slik kulturell kapital som har muligheten til å se divergensen mellom det de har lært og det de ser. Men formaspektene er på langt nær nok for å forstå. Den kulturelle kapitalen må utvides i meningskategorier. Med en ny kulturell kapital og en porsjon nysgjerrighet vil en være i stand til å vurdere det som i første rekke oppfattes som uorden og kaos. Likeledes har vi erfart at i ei utstilling som denne vil svært mye være skjult dersom kunsthistorie er et ukjent område og du bare kan spille på dine hverdagsassosiasjoner. Selv i samtidskunst har vi sett at kunsthistorisk viten er en forutsetning for å tolke et kunstverk.

¹⁷¹ Marianne Gullestad, ”Hvem er egentlig folket?” i *Morgenbladet*, 3.-9. oktober 2003.

Tate Modern viderefører MoMAs opplysende tekster som introduksjoner til tema og de enkelte rom. Hvis de didaktiske tekstene fungerer etter sin intensjon, vil alle få et innblikk i den tradisjonelle kunsthistoriske beskrivelsen. Av erfaring vet vi at slike tekster fungerer best for de med forhåndskunnskap. Som tidligere påpekt, etterlater Tate Moderns teksting og katalog mange spørsmål omkring gruppering og plassering. Etter første års drift viser en undersøkelse at publikum besto av tre tilnærmet like store grupper; londonere, briter og utlendinger. Besøkende fra London topper lista med 37 %. Det som i denne sammenhengen er oppsiktsvekkende, er at 25 % av de besøkende kom tilbake i løpet av det første året, og 8 % mer enn to ganger.¹⁷² Det er nærliggende å tenke at besøkshyppigheten og de tilbakevendende visittene ikke bare skyldes nye, temporære utstillinger, men også denne pågående dialogen som er innebygd i den permanente utstillinga. Et nytt besøk vil kunne gi deg nye svar.

Bourdieus kritikk av Kants desinteresserte smaksdom, kan her settes opp mot Gullestads argumentasjon. Gullestad framhever kunsten selv som det viktigste premiss i debatten om smaksdommen og folket, mens Bourdieu hevdet at en ren, interesseløs smak bare var mulig i spesielle sosiale skikt. Den vil alltid være klasseavhengig. Bourdieu går svært langt i sin påstand om en klasserelatert smak.¹⁷³ Denne problemstillinga vil være en vanskelig, men svært interessant diskusjon i dagens fasetterte kunstbilde, hvor forskjellig smak og stilarter er trender som lanseres og forsvinner kjapt. Men det er liten tvil om at den sosiale eliten spiller en sentral rolle også i dagens kunstverden. Samtidskunsten, sammen med endringer fra 1960-tallet som økt velstand og utdanning og en forflytning fra arbeiderklasse til middelklasse, øker museenes besøkstall. Dette synliggjør samtidig kunstens rolle i et symbolsk system. Ved å gå på museer, viser du deg som et distingvert menneske. Handlingen blir et sosialt bevis på høyere levestandard, og den signaliserer kompetanse og dermed høyere status.¹⁷⁴ Dette er et viktig element i museenes kamp om publikum.

Det har helt fra starten av vært gratis adgang til Tate Modern og den faste utstillinga. Det innebærer at terskelen for et museumsbesøk blir lavere, og museet vil kunne nå et bredere spekter av befolkningen. Mulighetene for et spontant besøk, og dermed sjansene for gjenvisitter, vil øke. Pompidou-senteret var et av de første stedene dette ble erfart. Vi ser nå at flere museer verden over satser på nyere kunst. Den eldre kunsten er blitt vanskelig å få tak i,

¹⁷² *Tate Modern May 2000 - May 2001. A summary of the first year*, s. 10.

¹⁷³ Bourdieu, *op. cit.*, (fotnote 167) s. 51 ff.

¹⁷⁴ Nick Merriman, "Museum Visiting as a Cultural Phenomenon" i Vergo, Peter (ed.), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989, s. 169 f.

og prisene svært høye. Samtidskunsten er blitt populær. Større variasjon i plassering, arkitektur, størrelse m. m. er også momenter som spiller inn. Selv om det alltid vil være folk som av ulike årsaker aldri går på kunstmuseer, er det grunn til å tro at publikumstallet vil stige.

I prosjekteringen av Tate Modern var de britiske myndighetene spesielt opptatt av hvilke muligheter museet kunne gi bydelen og lokalmiljøet. Jeg vil i neste del se på disse forventningene og hvordan de er forsøkt innfridd. Med i bildet av museets omgivelser hører også ei nærmere drøfting av arkitekturen og dens signaler. I analysen vil jeg foruten museer som tidligere er omtalt, særlig gjøre en sammenligning med et samtidig nybygg, Guggenheim Museum i Bilbao, som sto ferdig 1997. Museumsarkitekturens *indre* utforming, slik som strukturell organisering, fargevalg og kunstpresentasjon, har i denne oppgaven vært en naturlig del av diskusjonen rundt kunstverkenes plassering og sammenstilling. Jeg vil derfor i delen om lokalmiljø og arkitektur i hovedsak fokusere på kunstmuseets eksteriør. Samtidig vil jeg, i den grad museet i Bilbao belyser nye innvendige aspekter, ta dette med.

Del 4. Byfornyning og arkitektur i en kontekst.

Kap. 9. Byggets signaler.

Museet i et lokalmiljø.

Kunstmuseet som en byfornyning eller revitalisering av en bydel har i de senere åra blitt et populært satsingsobjekt. Centre Pompidou (Ill. 43), Guggenheim i Bilbao (Ill. 44), og Tate Modern er ulike eksempler på dette.¹⁷⁵ Med et globalt skifte fra industri til serviceinstitusjoner har urban regenerering vært diskutert over hele verden. I flere byer hvor industriens glansperiode er over, har kunst og kultur gitt muligheter for økonomisk grunnlag og nytt liv. Kunstmuseer skaper ringvirkninger i form av handel og arbeidsplasser. I neste omgang øker tilflytting. Med i bildet hører også politikeres ønske om å skape sitt ettermæle, slik Pompidou-senteret i Paris skulle være et minnesmerke over president George Pompidou.

Da Pompidou-senteret ble bygd på 1970-tallet, ble bydelen Beaubourgs (Les Halles) bygningsmasse og de demografiske strukturer dramatisk forandret. Kvartaler ble revet, billige boliger forsvant, folk måtte flytte og storkapitalen overtok.¹⁷⁶ En del av denne utviklinga var kan hende ikke ønskelig, men ble en naturlig følge av vedtaket om en plassering av et internasjonalt kultursenter med besøkstall på flere millioner i året. Frankrike er på mange måter interessant som sammenligningsgrunnlag for England. I François Mitterrand's presidentperiode (1981-95) ble det bygd eller renovert ca. 400 museer.¹⁷⁷ Dette var styrt og finansiert ovenfra. På samme tid opplevde det engelske kunst- og kulturlivet total tørke. Da England bestemte seg for bruk av lotterimidler til kulturelle formål, ble reglene knyttet til styring og finansiering totalt snudd på hodet, sammenlignet med fransk praksis. Prosjektene i England skulle *ikke* være initiert av sentrale styresmakter, og de skulle bare kunne *delfinansieres* av Millenniumsfondet.

Vi ser at når Tate Modern fikk økonomiske midler fra millenniumsfondet, er hovedargumentasjonen byutvikling og økonomi.¹⁷⁸ Det virker som museets egentlige oppgave; å formidle kunst, bevisst blir skjøvet i bakgrunnen til fordel for ønsket bieffekt; en positiv økonomisk utvikling. Etter et års drift ble det stipulert en økning på anslagsvis 3 000 arbeidsplasser i London, som en direkte og indirekte følge av museet, og en økonomisk vekst

¹⁷⁵ Det kunne nevnes flere eksempler bare i England, men jeg holder meg til de her nevnte museer siden de også tidligere er omtalt.

¹⁷⁶ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 194.

¹⁷⁷ *Ibid.*, s. 12.

¹⁷⁸ Se s. 14 f.

på anslagsvis £ 50-70 mill. for Southwark bydel. Over halvparten av disse 3 000 arbeidsplassene er knyttet til Southwark.¹⁷⁹

Mens det i Paris og London skjedde en revitalisering av en fattig del av byen, var det et langt større omfang på planene i Bilbao. Byen var i en vanskelig overgangsfase, der metallindustri og skipsverft var foreldet og lite inntektsgivende. Det ble tatt en radikal beslutning om tung satsing på høyteknologi og tertiærnæring. Store ressurser ble brukt for å gjøre byen tilgjengelig ut ifra samtidas krav, med bl.a. ny flyplass, undergrunn og gangbru over elva Nervión. Byen var imidlertid kjent for baskisk frigjøringskamp og dens terrorhandlinger. Dette negative omdømmet ønsket de å kvitte seg med.¹⁸⁰ Byen var ute etter et kulturelt symbol, en ny start for å tiltrekke seg turister og forretningsfolk, samtidig som Guggenheim Foundation annonserte en ny ekspansjon i Europa. Thomas Krens, Guggenheims direktør, tente på ideen om et Guggenheim i Bilbao, og understrekte at i dagens globale og mobile verden var et museum utenfor de store sentra ingen hindring for suksess. Et museum var ikke lengre en encyklopedi med faste, ensartede rammer, og det måtte ikke nødvendigvis ligge sentralt for å kunne nåes av flest mulige. Hvis institusjonen lyktes i sin formidling, ville folk komme, de ville gjerne reise langt for spesielle opplevelser.¹⁸¹

Bygget i Bilbao ble etter hvert bestemt plassert ved elvebredden, like ved ei større bru. Dette var et havneområde med mulighet for et større tomteareal. I dag danner det sammen med universitetet, Teatro Arriaga (opera) og Museo de Bellas Artes, et kulturelt triangel i Bilbao. I planlegging og gjennomføring av Bilbaoprojektet er lokalmiljøet tatt med som en estetisk premissleverandør, men aldri som et levende område. Tanker om en type integrering av byggets aktivitet i lokalmiljøet ser ut til å være ikke-eksisterende.¹⁸² For Tate Modern derimot, var dette et viktig tema helt fra begynnelsen. Der gikk en ut med en programerklæring i forhold til lokalmiljøet (Bankside Arts Training Trust)¹⁸³, en hadde en egen ansatt på dette området i byggefasen, og en opprettet et nært samarbeid med lokale myndigheter. Ifølge Tates toårsrapport har dette arbeidet holdt fram.¹⁸⁴ Museet har involvert seg i utvikling av turisme, markedsføring, kommunikasjon, handel og generell byplanlegging.

¹⁷⁹ *Tate Press Information*, 11. mai 2001.

¹⁸⁰ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 246 f.

¹⁸¹ Van Bruggen, *op. cit.*, (fotnote 6) s. 18 f.

¹⁸² I van Bruggens bok om museet; planlegging og gjennomføring, er ikke slike tanker nevnt med et ord (fotnote 6).

¹⁸³ *Tate Modern, May 2000 - May 2001, A summery of the first year*, s. 8.

¹⁸⁴ *Tate Modern Biennium, 2000-2002*, s. 19.

Det mest synlige og også kjente tiltaket for å tilføre lokalsamfunnet sin del av den veksten som følger med institusjoner av dette slaget, er museets opplærings- og ansettelsespolitikk. Interesserte i Southwark bydel har fått opplæring i blant annet konservering, vaktjeneste og servicejobber, og arbeidere fra nærmiljøet er sterkt representert i den praktiske driften av museet. Tate Modern har fått anerkjennelse i det internasjonale kunstmiljøet for sitt arbeid på dette feltet.¹⁸⁵

Dette arbeidet til tross; vi har før sett at museet ikke kom i stand på grunnlag av et byfornyingsprosjekt og heller ikke som et uttrykk for politisk vilje. Thatcher-regjeringa (og senere John Majors og Tony Blairs) sin manglende vilje og evne til å se muligheter for å promotere seg som kulturbærere, førte til at prosjektet fikk være i fred. Dermed kunne det også i langt større grad enn prosjekter en ønsket å sammenligne med, eksempelvis Pompidou-senteret, utvikle seg etter egne ideer og ønsker, og kuratoriale mål kunne settes i første rekke.

En kobling mellom utstillingsvirksomhet og lokalmiljø er også en mulig metode for tilnærming mellom et museum og dets nabolag. Under byggefasen arrangerte Tate Modern utstillinger og performanser hvor også lokale kunstnere og amatører ble invitert til å delta.¹⁸⁶ Men i det ferdige museet vises ingen bånd mellom utstillingene og bydelen. Brooklyn Museum i New York har jobbet med disse tankene, og funnet sin egen tilknytning til nærmiljøet. De plasserte det de kaller sin etnologiske samling med indiansk, amerikansk kunst og artefakter fra Afrika i første etasje, og den orientalske (egyptiske) i andre.¹⁸⁷ Denne plasseringa, som delvis er i motsetning til kronologien i de øvrige etasjene, er gjort ut i fra lokale hensyn. En stor del av New Yorks befolkning er av afrikansk avstamning, og utstillinga brukes aktivt av skoler og andre utdanningsinstitusjoner for å bevisstgjøre de besøkende sin egen arv. Denne vinklinga er blitt enda mer aktuell etter hvert som hele Brooklyn bydel ble bosted for afroamerikanere.

Konseptet Guggenheim benytter over hele verden, er en modell der de selv står for drift, ekspertise og innhold i museene. Utstillingsmessig har museene derfor i utgangspunktet svært lite med sine geografiske omgivelser å gjøre. Byene må forplikte seg til å finne tilfresstillende tomt, bære alle kostnadene og praktisk gjennomføre prosjektet. Guggenheims

¹⁸⁵ Schubert, *op. cit.*, (fotnote 103) s. 98.

¹⁸⁶ "Tate Gallery at Bankside" i *The Art Newspaper*, no. 85, okt. 1998.

¹⁸⁷ *Masterpieces in The Brooklyn Museum*, The Brooklyn Museum in association with Hary N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1988, s. 19.

utstillingspolitikk er i all hovedsak basert på sentralt kuraterte utstillinger som sendes rundt. Dette er en helt unik og spesiell situasjon sammenlignet med andre museer. Siden det ikke er noen relevant problemstilling for Tate Modern, vil jeg la diskusjonen om utstillinger og globalisering kontra imperialism, og spørsmålet om lokal, regional eller nasjonal kunsttilknytning i forhold til Guggenheim Bilbao, ligge.

Arkitekturens signaler, eksemplet Guggenheim Museum i Bilbao.

Både Tate Modern og Guggenheim Bilbao er plassert ved elvebredden. En strandpromenade snor seg forbi. Bygningene speiler seg flott i vannet, og de kan beundres på god avstand. Men her stopper også likhetspunktene. Tate Modernen valgte det brukte fabrikklokalet framfor et nybygg, de valgte å vektlegge dets opprinnelige atmosfære framfor å ta den bort, og de valgte stor plass framfor det innovative, spektakulære rom. Museumsbygninger har i hele sin levetid hatt en symbolsk funksjon. Tate har skrevet seg inn i historia med andre typer enn sine samtidige, sammenlignbare partnere.

MoMA installerte seg i et kontorbygg som skilte seg lite fra tilstøtende fasader langs gateløpet (Ill. 42). I vår samtid velger et overveldende flertall å satse på nybygg. Men ikke hvilke som helst slags nybygg. De blir betegnet som dette århundres katedraler, og definert som samtidsarkitekturs monumenter. I sin iver etter noe grensesprengende og spektakulært viser de ofte til en arkitektur som skal henseile på en universell tidløshet. Det finnes mange, svært mange eksempler. Og aldri før i historia har en slik mengde kunstmuseer blitt bygd. I sin bok om de nye kunstmuseene har Newhouse bare fra 1990-tallet tatt med oppunder 30 nybygg, foruten en god del påbygg og paviljonger.¹⁸⁸

Lloyd Wrights Guggenheim Museum i New York (ferdig 1959) er et tidlig eksempel på et museum som framsto som et monument, men uten tydelige henvisninger til gresk tempelarkitektur, renessansepalasser eller gotiske kirker. Michael Levin grupperer museene i to typer: museet som en utstillingsgjenstand; et skulpturelt monument, og museet som en nøytral og funksjonell boks hvor det monumentale preget er fjernet til fordel for et anonymt ytre.¹⁸⁹ MoMA forsterket preget av alminnelighet ved at en på gateplan forsynte museet med en åpen vindusrekke som minnet om et varehus. Det skulle minske avstanden til publikum.

¹⁸⁸ Newhouse, *op. cit.* (fotnote 4).

¹⁸⁹ Michael D. Levin, *The Modern Museum. Temple or Showroom*, Jerusalem, Tel Aviv, 1983, s. 118.

Guggenheim Museum i Bilbao er på sin side et meget talende eksempel på vår tids monumentale museumsbygg. Dette er ikke tilfeldig. The Guggenheim Foundation hadde sett hvordan en enkelt bygning som Guggenheim New York i seg selv kan definere stiftelsens renommé.¹⁹⁰ De var dermed svært opptatt av arkitekturen og beliggenheten for sine museer. Guggenheim Bilbao er et særegent bygg. Arkitekten, Frank O. Gehrys (født 1929) kunne her følge sine skulpturelle ideer uten hensyn til konstruksjon og teknologi, på en måte som før hadde vært utenkelig. Dataprogrammet CATIA, i skjæringspunktet mellom design og konstruksjon, og utviklet av det franske firmaet Dassault for å designe Mirage jagerfly, ga arkitekten uante muligheter.¹⁹¹

Sett fra nord reiser museet seg opp fra elvebredden som en organisk og bølgende, men på samme tid strukturert masse (Ill.44). Den vestlige delen vokser opp som en frikronet blomst med en glass-stamme i midten, sentrert rundt en kalksteinsøyle. Glasset dukker opp igjen på toppen av bygget som et fruktemne. Mot øst strekker bygget seg under ei firefelts bilbru mot et frittstående tårn, men med former hevet over brunivå på vestsiden. Disse formene vokser opp av hverandre og minner om kjøler på en båt. Dette ser bygningsmessig svært innovativt ut, men blir annerledes spektakulært når vi ser på byggets overflater. Materialene brukt i bygget er spansk kalkstein, titanplater og glass. Innvendig er hvitpusa murvegger mest benyttet. Titanplater, 1/3 millimeter tjukke, kler hele overflaten av buedeformede, organiske elementer som gror opp av byggets indre masse. Platene, aldri før brukt som bygningsmaterialer, ble valgt på grunn av en varm, grå glød som responderte på forskjellig lys. De var mer holdbare enn stein, de la seg som myke fiskeskjell rundt bygningskroppen, og de tynne flakene raslet i vinden.¹⁹² Sett fra sør og vest domineres bygget mer av en tradisjonell bygningsmasse i front, med de sølvgrå, skulpturelle formene som vokser opp bak kalkstein og en blåmalt paviljong.

Museet tøyer arkitekturens grenser. Ser en det fra utsiden, viker det underlig at det kan være et funksjonelt bygg. Vi beveger oss i kunsthistoriker Rosalin Krauss' skjema, langs den opptrukne "linje" mellom arkitektur og ikke-arkitektur, i hennes forsøk på beskrivelse av skulpturer etter modernismen, som ikke lengre er skulpturer, men såkalte objekter. Krauss setter disse inn i en relasjon til arkitektur og landskap. Hun betegner arkitekturlignende

¹⁹⁰ Thomas Krens, "Preface" i van Bruggen, *op. cit.*, (fotnote 6) s. 9.

¹⁹¹ Van Bruggen, *op. cit.*, (fotnote 6) s. 135 ff.

¹⁹² Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 245.

objekter som aksiomatiske strukturer, et møtested mellom arkitektur og ikke-arkitektur.¹⁹³ Bilbao-museet er arkitektur; funksjonell arkitektur, men tankene ledes hen mot det ikke-funksjonelle, altså ikke-arkitektur. Derridas dekonstruksjon kan være til hjelp for å forstå dette som ikke passer inn, det andre og det annerledes tenkte. Arkitektur som negasjon, som ikke-arkitektur, er ikke et ettermodernistisk fenomen; pyramidene og labyrinthene vil også kunne ligge i dette grenselandet.

Newhouse bruker heller ikke begrepet arkitektur i sin betegnelse på dette og lignende bygg. Hennes betegnelse "The Museum as Environmental Art"¹⁹⁴ ligger opp til Krauss sitt forsøk på klassifisering av et kunstuttrykk, samtidig som bygningene knyttes til naturen. Hun peker på at dette er det nye museet i vår tid. Av sju eksempler i kapitlet med samme tittel, er tre bygg tegnet av Frank O. Gehry. Når Guggenheims direktør Krens ønsket at arkitekturen skulle ha en subtil virkning på museet, og bidra med alt den kunne gi av "fun and surprise",¹⁹⁵ må vi kunne si han har fått dette i Bilbao.

Guggenheim Bilbao er designet ut fra en tanke om en sentripetal kraft. Inngangen er plassert slik at du utvendig går ned mot en glassfasade som ligger tett inn mot byggets kjerne. Kjernen består av et atrium som i byggeprosessen ble klassifisert av Krens som arkitektens plass, der arkitekten er skulptøren og råder grunnen alene.¹⁹⁶ Galleriene er lagt i vifteform rundt. Atriet er et konglomerat av konvekse og konkave former i hvitmalt mur, glass og stål, og tre "vegger" i kalkstein. Alle de buede formene med innebygde heiser, terrasser, trapper og gangbruer slynger seg oppover til mer og mer dagslys i en høyde av ca. 55 meter.

Interiørmessig inneholder Guggenheim Bilbao alt fra den klassiske enfilade til den tilnærmet moderne åpne flate, og rom som med sin skulpturale utforming er ment å kommunisere aktivt med kunstverkene. Museet går her i en helt annen retning enn Tate Modern. Her er et helt nytt språk. Gehry har hatt gode kontakter og konferert med kunstnere i prosessen. Helt siden Duchamp har det ligget et krav i kunsten om nye utstillingsomgivelser. Samtidskunstens utvidelser har forsterket dette kravet. Ellsworth Kelly (født 1923) sier i sin kommentar til

¹⁹³ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" (1979) i Preziosi, Donald (ed.), *op. cit.*, (fotnote 152) s. 291 ff.

¹⁹⁴ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 220 ff.

¹⁹⁵ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 247.

¹⁹⁶ Van Bruggen, *op. cit.*, (fotnote 6) s. 115.

Bilbao-museet at: "twentieth-century artists have given us so much and no museum has caught up to it. This is a beginning."¹⁹⁷

Tate Modern, det nye kunstmuseet; rehabilitering eller nybygg?

Det vil alltid være en interessekonflikt mellom kunstner og kurator på den ene siden og arkitekten på den andre. Guggenheim er blitt et landemerke for Bilbao, sammenlignbart med operaen i Sydney. Det har gitt byen en ny identitet, og turistene strømmer til. Er Bilbao svaret på framtidens kunstmuseum?

Å omforme eksisterende bygg til utstillingsformål er en kjent tradisjon i kunstmuseenes historie. De første var slott og palasser, omgjort til gallerier. Så kom egne museumsbygg. Senere kom museer ombygd fra jernbanestasjoner, lagerhus og nedlagte industribygg. På 1950-tallet flyttet kunstnere som Rauchenberg og Kelly inn i tomme loft og varehus i New York.¹⁹⁸ Judd var en av dem som påpekte sammenhengen mellom kunstens produksjonssted og utstillingsplass, først ved å stille ut på sitt loftsatelier, senere ved å omgjøre flyhangarer i Marfa til utstillingsområde. Tate Modern føyer seg inn i rekken av museer som konverterte monument.¹⁹⁹

Balansegangen mellom arkitektur og innhold er alltid sentral. Her kommer et nytt moment; byggets opprinnelige funksjon, i tillegg. Tate har gjort en nøye avveining mellom å gi arkitektene muligheter til å profilere seg, å beholde et opprinnelig, arkitektonisk særpreg og å framheve innholdet. Utvendig er det glassboksen på taket som promoterer arkitektene. Mursteinsoverflaten gir bygningen et spesielt, britisk preg. Det meste av det som er bevart av gammel bygningsmasse, handler ikke om å framheve det gamle, men å poengtere et utstillingssted for kunst. Den overveldende følelsen i turbinhallen får deg ikke utelukkende til å miste pusten og glemme hvorfor du er der. Dette er også en utstillingshall, hvor du møter kunstverket. Herzog og de Meuron uttrykte selv at deres tilnærming kunne sammenlignes med fenomenologiens tilnærming. De ønsket at arkitekturens tinglighet skulle bli en kroppslig opplevelse etter en vandring i galleriet.²⁰⁰ De var ikke ute etter sjokkeffekter, motsetninger eller høy arkitektfaktor. De var heller ikke ute etter en glamorisering av det gamle. Det aller

¹⁹⁷ Newhouse, *op. cit.*, (fotnote 4) s. 254.

¹⁹⁸ Moore and Ryan, *op. cit.*, (fotnote 5) s. 33.

¹⁹⁹ Stanislaus von Moos, "A Museum Explosion: Fragments of an Overview" i Lampugnani, Vittorio Magnago og Sachs, Angeli (ed.), *Museums for a New Millenium. Concepts Prosjects Buildings*, Munich, London, New York, Prestell, 1999, s. 20.

²⁰⁰ Moore and Ryan, *op. cit.*, (fotnote 5) s. 26.

meste av byggets indre er nytt, men holdt i et neddempet formspråk som til tider er tvetydig. Rampa, vinduene, de grå sementgulvene og luftristene i gulvet kan lett puttes i både nytt- og gammelt-kategoriene. I Bilbao er ikke bare alt nytt, det er samtidig uventet, iøynefallende og storslått. I stedet for å uttrykke seg i spektakulære detaljer har arkitektene i Tate Modern vært opptatt av en helhetlig atmosfære. Som Gehry har de også hatt et nært samarbeid med kunstnere. De har villet gi kunsten verdi uten at rommenes karakter stilles i fokus. I rommenes tilbaketrukkethet vises en verdsetting av kunsten.

Som konvertert monument er ikke Tate Modern nyskapende eller enestående, men museet har gjort et valg. Bygget konnoterer ikke betydning og verdighet ved å henvise til et klassisk formspråk. Dette er heller ikke et totalt omskapt byggverk, selv om byggets funksjon er radikalt forandret. Serota uttrykte tidlig i prosessen at ingenting kunne vel passe bedre enn 1900-tallets kunst i en industrihall fra samme tidsrom. Bygningen konnoterer dermed en spesiell funksjon, en funksjon som primært ikke er relatert til kunstinstitusjonen. Ingen århundrer har avstedkommet så store forandringer som det tjuende. Det gjaldt også for kunstproduksjonen. Ved å beholde bygningens industrielle preg, tilkjennegir Tate Modern at de for det første ikke er ute etter det autonome, universelle utstillingsrom, og at de dernest aktivt forholder seg til en konkretisering av en gitt bygning. Dennes symbolfunksjon blir ikke eliminert, holdt skjult eller minimalisert. Den blir tvert imot bekreftet, og dermed satt i relieff til husets innhold, noen ganger som medspiller, noen ganger som motsetning, men uansett som et tydelig symbol i bygningens tilstedeværelse.

Et element i Tate Moderns interiør der denne symbolfunksjonen er sterkest til stede, og som stadig trekkes fram, er foajeen; den gamle turbinhallen.²⁰¹ Med sitt industrielle preg gir den oss en tidsspesifikk ramme for utstillinger. Her møter kunsten arkitekturen. Dette spesielle rommets konnotasjoner til industrialismens store epoke er en viktig faktor i valg av kunstverk som stilles ut her. Størrelse er også et avgjørende element i denne vurderinga. De utstilte kunstverkene er uavhengige og frittstående i forhold til det som til enhver tid finnes i resten av huset. De skal imidlertid også sees som en del av helheten, det å vise kunst fra samtida og fra 1900-tallet. Her gies en unik sjanse for utstillinger av store monumentale verk, som Louise Bourgeois' (født 1911) edderkopp *Maman* og de tre tårnene *I do, I undo, I redo*, vist 2000, installasjoner som Juan Muñoz' (1953-2001) *Double Bind*, vist 2001, og Anish Kapoor's (født

²⁰¹ Se s. 19.

1954) *Marsyas*, vist 2002. Særlig Muñoz sine naturtro arbeidere i celler plassert i en ny fiktiv første etasje innerst i turbinhallen, var en kommentar til byggets industrielle tilknytning. I kontrast til turbinhallen står Bilbaos inngangshall, der arkitekten er trukket fram som kunstner og får råde grunnen alene, i et atrium formet som en negativ, skulpturell form i seg selv.

Tate Modern har som MoMA og Pompidou-senteret satt i verk flere tiltak for å minske barrieren mot å gå i museer. I tillegg til før nevnte tilrettelegging for publikum, vil også arkitekturen spille en viktig rolle. I Altes Museum og i, nesten uten unntak, alle andre museer bygd før 1900, må du gå opp en høy, utvendig trapp for å stige inn i museet. Trappa og de store dørene gir deg en følelse av å være liten og ubetydelig; dette var konger og fyrsters verden. I Tate Modern og Guggenheim Bilbao er det enkle glassdører, og selv om det du møter inne er overveldende, går du *ned*, og du har oversikten og kontrollen selv. Her er ingen konnotasjoner til fyrster og hoff.

Både turbinhallens nedgang, formet som en slak bakke først utvendig mot dørene og så innvendig ned et etasjeplan (Ill. 3), og de brede, slake trappene ned mot et storslått atrium i Bilbao, kler betegnelsen ”promenadearkitektur”. Dette er et begrep Le Corbusier (1887-1965) brukte om Villa Savoye (1929), og da i særlig grad om rampa. Både i Villa Savoy og Guggenheim i New York er rampa et gjennomgående arkitektonisk element. Nedstigningen kan som før omtalt, tolkes som et motklassisk trekk. I Guggenheim Bilbao, men særlig i Tate Modern, er bredden det særegne i promenadearkitekturen. Rampa har ingen fortsettelse oppover i bygget. Her kommer folk inn, orienterer seg, står og prater, eller de dveler ved det de ser.

Arkitekturen de da opplever; turbinhallen i all sin velde og Gehrys himmelstrebende formlek, har trekk som er sammenfallende med det historiske kunstmuseet. Her kommer følelsen av at noe særegent skal skje, og du innstiller deg mentalt på en annerledes opplevelse. Schinkels rotunde i Altes Museum var stemningsskapende, den skulle åpne betrakteren for kunsten.²⁰² Ideen til et slikt forkammer hadde Schinkel antagelig fra datidas mønsterbøker i arkitektur.²⁰³ Ved utforminga i Tate Modern og Guggenheim Bilbao har nye virkemidler blitt tatt i bruk. Samtidig, i et første møte med disse museene, fortøner konseptet seg fortsatt som en levende idé. Men, står vi i ariet i Bilbao og ser og føler stemningen som jeg har tolket som en

²⁰² Se side 89.

²⁰³ Nicolaus Pevsner, *A History of Building Types*, London, Thames and Hudson, 1976, s. 54, 122.

tilrettelegging av mottakelighet og åpning av sinnet mot det som skal komme, kommer likevel tvilen. Vil virkelig tankene ledes mot kunsten; mot innholdet i museet? Vil vi ikke heller bli opptatt av byggets intrikate former? Er det, i dette spillet av arkitektoniske opplevelser, også plass til en forventning rettet mot kunstverkene? Ved en vandring rundt i museet vil utilsomt arkitekturen stjele svært mye oppmerksomhet.

Med denne titankledde kreasjonen på netthinna kan Tate Modern forekomme trist, ordinær og grå. Dette museet har holdt på prinsippet om en container som beste utstillingsplass. Arkitekturen gir et inntrykk av oppriktighet, vi "lures" ikke til overstadig beruselse før vi går inn. Med utstillinger av høy kunstnerisk kvalitet i turbinhallen (eksempelvis Bourgeois, Muñoz og i 2004, Olafur Eliasson), setter de kunsten i første rekke. Den møter oss bokstavelig talt i døra.

Kort sluttord.

Selv om hoveddelen av min avhandling omhandler den faste samlinga, har jeg valgt å avslutte med en analyse av arkitekturen i en kontekst. Tate Modern har tatt et oppgjør med det høytidlige og alvorlige som vi finner i tradisjonell museumsarkitektur. En har med moderate ytre forandringer henvist til bygningens iboende industrielle tidsepoke, og valgt et museumsbygg som gir en tilnærming til dagliglivet. Museet som en arkitektonisk spektakulær skulptur, eller museet som det sakrale bygg med et religiøst tilsnitt, som vi også kan se i enkelte nye museumsbygg i dag, ligger fjernt fra Tate Moderns nøkterne fasade.

Når bygget er annerledes, forventes også noe annerledes inne. Vi ser at det i begge tilfeller er tatt et oppgjør med tradisjonene. Museets utstilling bryter med den ”naturnødvendige orden” som ligger i vår kunsthistoriske arv. De velger ikke her et fast oppsett for etterfølgelse, men forsøker gjennom en undersøkende, nærmest lekende tilnærming å klargjøre muligheter. Dette er et valg blant mange. Men i leken ligger det alltid et alvor. Tate Modern har i så måte, gjennom en framheving av innholdet i sin tematiske utstillingsform, klart å skape et museum som framtrer som seriøst søkende i sin håndtering av både det moderne, postmoderne og samtidige kunstuttrykk.

Hovedelementene i dette konseptet ligger i synkronisering av ulike tidsepoker og ismer, og et skifte i fokus som blir særlig utslagsgivende i forhold til modernismens paradigmer. Tate Modern har gjennom en tematisk, ikke-kronologisk form gitt mulighet for en aktiv og lekende deltakelse i persepsjonsprosessen. Her har de gjort et grep for å snu om på den tradisjonelle oppfatninga av at vi går på museum for å lære primært ved å motta. Ved å lykkes i å vise ei permanent utstilling som samtidig er i forandring, gir museet publikum stadig nye utfordringer. Forandringene har som vi har sett, forankring i nyere kunsthistorisk skriving. Med ei slik utstilling har Tate Modern ryddet seg en berettiget plass i vår samtidige kunstmuseumsdebatt.

Bibliografi.

- Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- Bar-Hillel, Mira and Burleigh, James, "From the makers of the Wobbly Bridge comes another Thames crossing" *Evening Standard*, 23. august, London, 2001.
- Barker, Emma, "The museum in a postmodern era: the Musée d'Orsay" i Barker, Emma (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven & London, Yale University Press, 1999, s. 50-72.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London, Yale University Press, 1985.
- Berulfsen, Bjarne og Gundersen, Dag, *Fremmedord blå bok*, Oslo, Kunnskapsforlaget, sekstende utgave, annet opplag, 2001.
- Bibelen*, Oslo, Det Norske Bibelselskap 1978, 4. utgave, 1988.
- Birnbaum, Daniel, "Tate Show" i *Artforum*, no. 8, april, London, 2000.
- Blazwick, Iwona and Wilson, Simon (ed.), *Tate Modern the handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000.
- Blazwick, Iwona and Wilson, Simon "Showing the Twentieth Century" i Blazwick, Iwona and Wilson, Simon (ed.), *Tate Modern the handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000.
- Boch, Henning (verf.), *Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, oversatt av Annick Prieur, Oslo, De norske Bokklubbene, 2002. Originaltittel: *La Distinction. Critique sociale de jugement* [1979].
- Boylan, Patrick (ed.), *Museums 2000. Politics, people, professionals and profit*, London and New York, Museums Association in conjunction with Routledge, 1992.
- Broby-Johansen, R. *Kunstordbok*, oversatt av Rolf Reitan, Oslo, Tiden Norsk Forlag, 1970. Originaltittel: *Kunstordbog* [1965].
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked. Four essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books Ltd., 1990.
- Bø-Rygg, Arnfinn, *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidas kunst og kunstteori*. Høgskolen i Stavanger, avdeling for økonomi-, kultur- og samfunnsfag, Tidvis Skrifter 14. Kultur og kommunikasjon, 1995.

- Camille, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Rugby, Warwickshire, Reaktion Books, 1992.
- Cappelens ordbøker, Stor engelsk-norsk ordbok*, Oslo, J. W. Cappelens Forlag a/s, 1988.
- Chong, Alan & Kloek, Wouter, *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Rijksmuseum Amsterdam and The Cleveland Museum of Art, Waanders Publishers, Zwolle, 1999.
- Christensen, Otto M., "Pierre Bourdieus kunstsyn – en kritisk presentasjon av La Distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant" i Sveen, Dag (red), *Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse*, Oslo, Pax Forlag A/S, 1995, s. 117-141.
- Collings, Matthew, *Sarah Lucas*, London, Tate Publishing, 2002.
- Collins, Michael, "The Long Look" i *Tate* magazin, issue 1, sept. / okt., London, 2002.
- Danbolt, Gunnar, *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1998.
- Derrida, Jacque, "Restituions of the Truth in Pointing ['Pointure']" [1978], i Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York, Oxford University Press, 1998, s. 432-449.
- Duchamp, Marcel, "Apropos of Readymades" i Sanouillet, Michel and Peterson, Elmer (ed.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Da Capo Press, 1989. Originally published: Salt seller. New York, Oxford University Press [1973].
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, London and New York, Routledge, 1995.
- Duncan, Carol and Wallach, Alan i "The Museum of Modern Art as late Capitalist ritual: an iconographic analysis" i *Marxist Perspectives*, vol. 1, no. 4, vinter 1978.
- Elderfield, John / Reed, Peter / Chan, Mary / González, Maria del Carmen (ed.), *Modernstarts. People. Places. Things*. New York, The Museum of Modern Art, 1999.
- Erben, Walter, *Joan Miró*, Køln, Benedict Taschen Verlag GmbH & Co, 1989.
- Filosofileksikon*, Oslo, Zafari forlag, 1996. Først utgitt: København, Politikens Forlag [1983].
- Flaubert, Gustave, *Bouvard og Pécuchet*, Oslo, Bokvennen Forlag, 1994. Originaltittel: *Bouvard et Pécuchet* [1881].
- Foster, Peter, "Swede to run the Bankside show" i *The Times*, 21. april, London, 1998.
- Grunenberg, Christoph, "The modern art museum" i Barker, Emma (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven & London, Yale University Press, 1999, s. 26- 49.
- Gullestad, Marianne, "Hvem er egentlig folket?" i *Morgenbladet*, 3.-9. oktober, Oslo, Morgenbladet a/s, 2003.

- Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London and New York, Routledge, 2000.
- Januszezak, Waldemar, *The Sunday Times*, 14. mai, London, 2000.
- Jones, Jonathan "Battle of the south bank" i *G2*, 29. nov., London, 2001.
- Karlholm, Dan, *Handbäckernas Konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
- Kjørup, Søren, *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde, Roskilde Universitetsforlag, 1996.
- Klener, Fred S., Mamiya, Christin J., and Tansey, Richard J., (ed.) *Gardner's Art through the Ages*, USA, Harcourt College Publishers, eleventh edition 2001.
- Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field" (1979) i Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York, Oxford University Press, 1998, s. 281-298.
- Krens, Thomas, "Preface" i Van Bruggen, Coosje, *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.
- Levin, Michael D., *The Modern Museum. Temple or Showroom*, Jerusalem, Tel Aviv, 1983.
- Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1980.
- Masterpieces in the Brooklyn Museum*, New York, The Brooklyn Museum in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.
- Meijers, Debora J. "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition," i Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. and Nairne, Sandy (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996, s. 7-20.
- Merriman, Nick, "Museum Visiting as a Cultural Phenomenon" i Vergo, Peter (ed.), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989, s. 149-171.
- Moore, Rowan and Ryan, Raymond et. al., *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery Press, 2000.
- Moorhouse, Paul, "Still Life Object Real Life" i Blazwick, Iwona and Wilson, Simon (ed.), *Tate Modern the handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000.
- Moretti, Franco, "MoMA 2000: The Capitulation" i *New Left Review*, no. 4, juli / august, London, 2000.
- Mulvay, Laura, "Visuell nytelse og narrativ film" (1975) oversatt av Signe Brandsæter i Fossheim, Halvard J. (red.), *Filmteori. En antologi*, Oslo, Pax Forlag A/S, 1999, s. 170-181.

- Newhouse, Victoria, *Towards a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 1998.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press, 1986. Først publisert i *Artforum*, vol.XIV, no 7 [1976].
- Perl, Jed, "The houses of fun," *PROSPECT*, august / september 2000, s. 24, redigert fra artikkelen "Eyewitness: Reports from an Artworld in Crisis" i *The New Republic*, London, 2000.
- Pevsner, Nicolaus, *A History of Building Types*, London, Thames and Hudson, 1976.
- Phillips, Lisa, *The American Century. Art & Culture 1950-2000*, New York, London, Whitney Museum of American Art in association with W. W. Norton & Company, 1999.
- Pitman, Joanna, "Nick Serota, modern man" i *St. George*, Issue 3, jan., London, 2001.
- Pollock, Griselda, "Det moderna och kvinnlighetens rum" oversatt av Göran Fredriksson i Lindberg, Anna Lena (red), *Konst, Kön och Blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm, Norstedts, 1995, s. 165-210. Først publisert i Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*, London, [1988], s.50-90.
- Prestel Museum Guide, Hamburger Bahnhof, Museum for the Present Berlin*, Munich, New York, Prestel-Verlag, 1997.
- Prestel Museum Guide, Neue Nationalgalerie Berlin*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel Verlag, 1997.
- Read, Herbert, *Education through Art*, London, Faber & Faber, 1970, [1943].
- Read, Herbert, *The Meaning of Art*, London, Faber & Faber, 1931.
- Rowell, Margit, *Objects of Desire, The Modern Still Life*, New York, The Museum of Modern Art, 1997.
- Sabbagh, Karl, *Power into Art*, London, The Penguin Press, 2000.
- Sanouillet, Michel and Peterson, Elmer (ed.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Da Capo Press, 1989. Originally published: Salt seller. New York, Oxford University Press [1973].
- Schapiro, Meyer, *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, London, Chatto & Windus Ltd., 1978.
- Schiller, Friedrich, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*, Oxford, Blackwell, 1957.
- Schubert, Karsten, *The Curator's Egg, The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London, One-Off Press, 2000.

- Schumacher, Rainald, "Sarah Lucas" i Schumacher Rainald and Winzen, Matthias (ed.), *Just Love Me. Post\Feminist Positions of the 1990s from the Goetz Collection*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, s.106-115. Originaltittel: *Die Wohltat der Kunst* [2002].
- Serota, Nicholas, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 2000 [1996].
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1998.
- Sudjic, Deyan, "A place to hang out" i *The Guardian*, 15. mars, London, 1993.
- Sveen, Dag, "Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv" i Sveen, Dag (red), *Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse*, Oslo, Pax Forlag A/S, 1995, s. 9-115.
- Tate Diary 2002*, Tate Gallery Publishing Limited, 2001.
- Tate Events*, februar - mars 2002 .
- Tate, Famely Events*.
- Tate Gallery of Modern Art Compepition to select an Architect*.
- Tate Gallery Press Release*, 30. okt. 1995.
- Tate Gallery Press Release*, 17. juli 1995.
- Tate Gallery Press Release*, 20. april 1998.
- Tate Modern Biennium, 2000-2002*.
- Tate Modern, May 2000 - May 2001. A summery of the first year*.
- Tate Modern, Project Information* (2000).
- Tate Press Information*, 11. mai 2001.
- Tate magazine*, issue 1, sept. / okt., London, 2002.
- Tate [Online]: <http://www.tate.org.uk>
- The Art Newspaper*, no. 85, okt., London, 1998.
- Troelsen, Anders, "Kunstneren som kurator. Greenaway og udstillingsvæsenet", i Thau, Carsten, og Troelsen, Anders, *Filmen som verdensteater – omkring Peter Greenaway*, Aarhus, Forlaget Klim, 1995, s. 243-290.
- Troelsen, Anders, "Kunstvidenskabens 'Wunderkammer'. Udstillingsæstetik som udfordring til den kunsthistoriske identitet" i *Æstetik på tværs*. Artikkelsamling, udatert, s. 125-164.
- Van Bruggen, Coosje, *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.

Von Moos, Stanislaus, "A Museum Explosion: Fragments of an Overview" i Lampugnani, Vittorio Magnago og Sachs, Angeli (ed.) *Museums for a New Millenium. Concepts Prosjects Buildings*, Munich, London, New York, Prestell, 1999, s.15-27.

Utstilt tekst, datert; des. 2000, aug. 2001, nov. 2001, juni 2002, aug. 2002, mars 2003. Mange av disse er fortsatt tilgjengelige på Internett; se de enkelte kunstnere på Tate [Online].

Illustrasjonsliste.

Forsideillustrasjon: *Chance encounter*, fotomontasje av forfatteren.

1. Tate Modern, fotograf: Margherita Spiluttini (Moore and Ryan et. al., 2000: 124).
2. Tate Modern, detalj av pipa, fotograf: Tate Photographic Department, postkort.
3. Tate Modern, turbinhallen, fotograf: Gabriele Basilico for *DU* magazine (Moore and Ryan et. al., 2000: 69).
4. Tate Modern, utstillingsrommet *Richard Long*. Richard Long, *Waterfall*, leiremaleri malt direkte på veggen, *Red Slate Circle 1* (etter 1979) liggende steinskulptur, mål ukjent, fotograf: Marcus Leith, Tate Gallery (Tate Modern), (Moore and Ryan et. al., 2000: 90).
5. *Plan, Tate Modern*, etasjeoversikt, vinteren 2002.
6. Alfred H. Barr Jr., *The Development of Abstract Art*, 1936. Forside på utstillingskatalog med samme navn. © 1999 The Museum of Modern Art, New York (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:32).
7. *Plan, Tate Modern*, utstillingsoversikt, vinteren, 2002.
8. *Plan, Tate Modern*, utstillingsoversikt, vinteren 2003.
9. Pierre Bonnard, *Coffee*, 1915, oljemaleri, 73 x 106 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
10. Paul Cezanne, *Still Life with Water Jug*, ca. 1892-93, oljemaleri, 53 x 71 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
11. Giorgio Morandi, *Still Life*, 1946, oljemaleri, 38 x 46 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
12. Fernand Léger, *Leaves and Shells*, 1927, oljemaleri, 130 x 97 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
13. Amédée Ozenfant, *Glasses and Bottles*, ca. 1922-26, oljemaleri, 73 x 60 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
14. George Braque, *Clarinet and Bottle of Rum on a Mantelpiece*, 1911, oljemaleri, 81 x 60 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery, (Tate Modern). (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:134)
15. Arman (Armand Fernandez), *Condition of Woman 1*, 1960, mixed media, metall, tre og glass, 192 x 46 x 32 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).

16. Daniel Spoerri, *Prose Poems*, 1959-60, mixed media på treplate, 69 x 54 x 36 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:69).
17. Conelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991, mixed media, 4x5x5 meter, fotograf: Marcus Leith, Tate Gallery (Tate Modern), (Moore and Ryan et. al., 2000: 83).
18. Richard Deacon, *Stuck Dumb*, 1988, sveiset stål, 158 x 390 x 250 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:142).
19. Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921, replikk 1964, mixed media, 11 x 22 x 16 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern). (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:65).
20. Arman, *Bluebeard's Wife*, 1969, mixed media i polyester resin, 84 x 29 x 32 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
21. Marcel Broodthaers, *Casserole and Closed Mussels*, 1964, muslingskjell, grønt pigment og polyester-resin i malt jerngryte, 31 x 28 x 25 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
22. Patrick Caulfield, *Interior with a Picture*, 1985-86, akryl på lerret, 206 x 244 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:67).
23. Damien Hirst, *Forms Without Life*, 1991, MDF-skap, melamin, tre, stål, glass og konkylier, 183 x 275 x 31 cm, foto, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:173).
24. Sir Eduardo Paolozzi, *Wittgenstein at the Cinema Admires Betty Grable*, 1965, silketrykk på papir, 83 x 50 cm, fotograf: The Institute of Contemporary Prints 1975, Tate Gallery (Tate Modern), (*Tate Diary 2002*).
25. Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997, brune strømpebukser, svarte strømper, stol, ull og streng, 95 x 64 x 90 cm, fotograf: Sadie Coles HQ, London / Jon and Anne Abbott, New York, Tate Gallery (Tate Modern), (Collings, 2002:16).
26. Sarah Lucas, *Nude #2*, 1994, bord, undertøy, meloner og børster, 60 x 120 x 60 cm, fotograf: Sadie Coles HQ, London / Jon and Anne Abbott, New York, innlån fra kunstneren og Sadie Coles HQ, London (Collings, 2002:15).
27. Sarah Lucas, *Chicken Knickers*, 1997, fotografi på papir, 43 x 43 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Collings, 2002:11).

28. Sarah Lucas, selvportretter, 1990-1998, fotografi, iristrykk på papir, utstillingsfoto, Tate Modern, 2002, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Collings, 2002:75).
- Self Portrait with Skull*, 1997, 74 x 76 cm.
- Divine*, 1991, 55 x 69 cm.
- Fighting Fire with Fire*, 1996, 73 x 51 cm.
- Got a Salmon On # 3*, 1997, 74 x 50 cm.
- Summer*, 1998, 63 x 55 cm.
- Smoking*, 1998, 74 x 59 cm.
- Human Toilet Revisited*, 1998, 58 x 55 cm.
- Self Portrait with Mug of Tea*, 1993, 69 x 53 cm.
- Human Toilet 2*, 1996, 74 x 50 cm.
- Self Portrait with Knickers*, 1994, 74 x 50 cm.
- Self Portrait with Fried Eggs*, 1996, 75 x 51 cm.
- Eating a Banana*, 1990, 54 x 60 cm.
29. Roy Lichtenstein, *Interior with Waterlilies*, 1991, olje og akryl på lerret, 321 x 455 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
30. Patrick Caulfield, *After Lunch*, 1975, akryl på lerret, 245 x 213 cm, fotograf: Tate Photographic Department, postkort, Tate Gallery (Tate Modern).
31. Bernd Becher og Hilla Becher, *Water Towers, USA*, 1988, sort/hvitt fotografi, hvert foto 40 x 30 cm, John Aniellos samling (*Tate magazine*, 2002:75).
32. Marcel Broodthaers, *The Farm Animals*, 1974, litografi på papir, 82 x 60 cm, fotograf: Tate Photographic Department, Tate Gallery (Tate Modern), (Blazwick and Wilson (ed.), 2000:29).
33. Pieter Claesz (1597/98-1660), *Herring with a Glass of Beer and a Roll*, 1636, oljemaleri på treplate, 36 x 49 cm, fotograf: Tom Haartsen, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (Chong & Kloek, 1999: 145).
34. Jan van Huysum (1682-1749), *Bloemstilleven*, ca. 1700-1725, olje på treplate, mål ukjent, postkort, Amsterdams Historiske Museum.
35. Adriaen van Utrecht (1599- 1651/52), *A Festive Meal*, 1644, olje på lerret, 185 x 243 cm, fotograf: Rijksmuseum, Amsterdam, Amsterdam byes eie (Chong & Kloek, 1999:201).
36. Jan Jansz den Uyl (1595-1640), *Pewter Jug and Silver Tazza on a Table*, 1633, olje på treplate, 91 x 72 cm, privat eie, London (Chong & Kloek, 1999:151).

37. Harmen Steenwijck (1612-1656 eller senere), *Vanitas Still Life*, ca. 1640, olje på treplate, 39 x51 cm, National Gallery, London (Chong & Kloek, 1999: 185).
38. MoMA, utstillingsoversikt, 1. etasje, 1970-tallet. Utstillingsoversikt fra MoMA er hentet fra MoMAs museumsarkiv ved Kathleen Tunney, 21/11/2003.
39. MoMA, utstillingsoversikt, 2. etasje, 1970-tallet. Utstillingsoversikt fra MoMA er hentet fra MoMAs museumsarkiv ved Kathleen Tunney, 21/11/2003.
40. MoMA, utstillingsoversikt, 3. etasje, 1970-tallet. Utstillingsoversikt fra MoMA er hentet fra MoMAs museumsarkiv ved Kathleen Tunney, 21/11/2003.
41. MoMA, utstillingsoversikt, 2. og 3. etasje, 1992. Utstillingsoversikt fra MoMA er hentet fra MoMAs museumsarkiv ved Kathleen Tunney, 21/11/2003.
42. The Museum of Modern Art, New York, New York. Arkitekter Philip L. Goodvin og Eduard Durell Stone, 1939 med Memorial Annex av Philip Johnson, 1951, Museum of Modern Art, New York (Newhouse 1998:151).
43. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977, Paris. Arkitekter Renzo Piano og Richard Rogers, postkort.
44. Guggenheim Museum, 1997, Bilbao, Spania. Arkitekt Frank O. Gehry & Partnere, fotograf: Sidney Pollack (Newhouse 1998:245).



1. Tate Modern, fasaden mot Themsen.



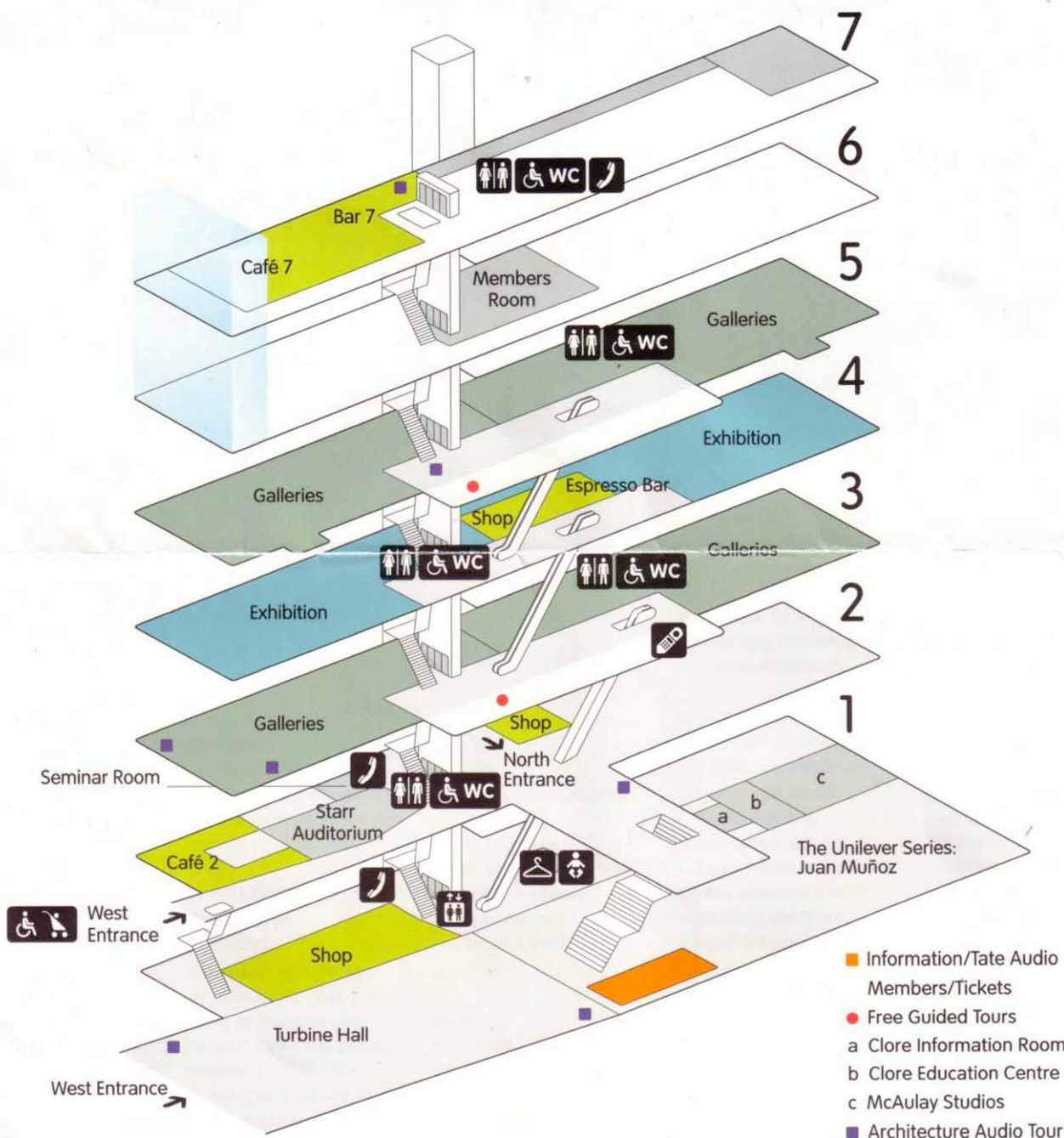
2. Tate Modern, detalj av pipa.



3. Tate Modern, turbinhallen.



4. Tate Modern, utstillingsrommet *Richard Long*. Richard Long, *Waterfall*, leiremaleri malt direkte på veggen, *Red Slate Circle 1* (etter 1979) liggende steinskulptur, mål ukjent.



Tate Modern:

Collection 2002

The collection displays look at the art of the last one hundred years through the interpretation of four classic themes: the nude, landscape, still life and history painting. The themes links historic works with contemporary, and combine painting and sculpture with film, video and photography. *Collection 2002* in association with



Warhol

7 February – 1 April 2002

Sponsored by UBS Warburg
Andy Warhol (1928–1987) was one of the most extraordinary, influential, yet enigmatic artists of his time. This major retrospective spans Warhol's entire career, bringing together over 150 paintings, drawings and sculptures.

His choice of subjects tapped into the great themes of life: food, money, sex, death, power, fame, tragedy; and he had an unerring eye

for the iconic images that encapsulated these themes: Campbell's soup, Coca-Cola, dollar bills, Marilyn, Chairman Mao, the electric chair and car crashes.

The exhibition traces the evolution of Warhol's style, while revealing his openness to all manner of subject matter and his willingness to explore the full range of artistic media. It includes groupings of some of his most important works such as the Marilyn and Disaster series, the *Elvis* and *Jackie*

paintings, the *Electric Chairs*, as well as groups of work rarely seen together, such as the *Most Wanted Men*.

Admission

£10 (£8 concessions)
Advance tickets are available from Ticketmaster on 0870 166 8283 (booking fee applies)

Groups

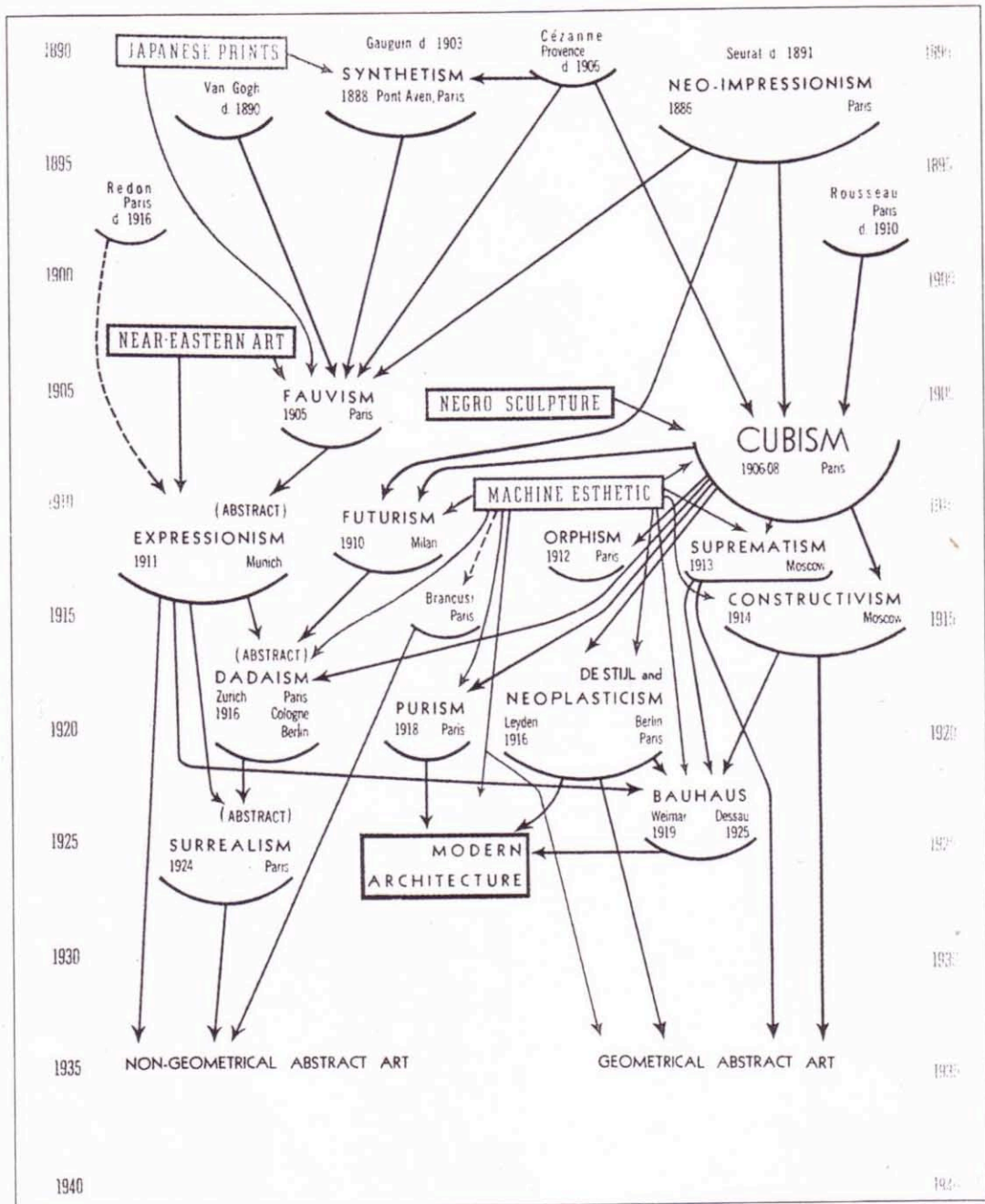
Monday–Friday
£9 (£7 concessions) £4 each for pre-booked school groups. Call Tate Ticketing on 020 7887 8888 to book.

The Unilever Series: Juan Muñoz

Until 10 March 2002
The Unilever Series: an annual art commission sponsored by Unilever
For the second commission in *The Unilever Series* Spanish artist Juan Muñoz devised an installation called *Double Bind*, utilising the colossal dimensions of the Turbine Hall and exploring the relationship between the audience and the building.

Displays & Exhibitions

5. Plan, Tate Modern, etasjeoversikt, vinteren 2002.



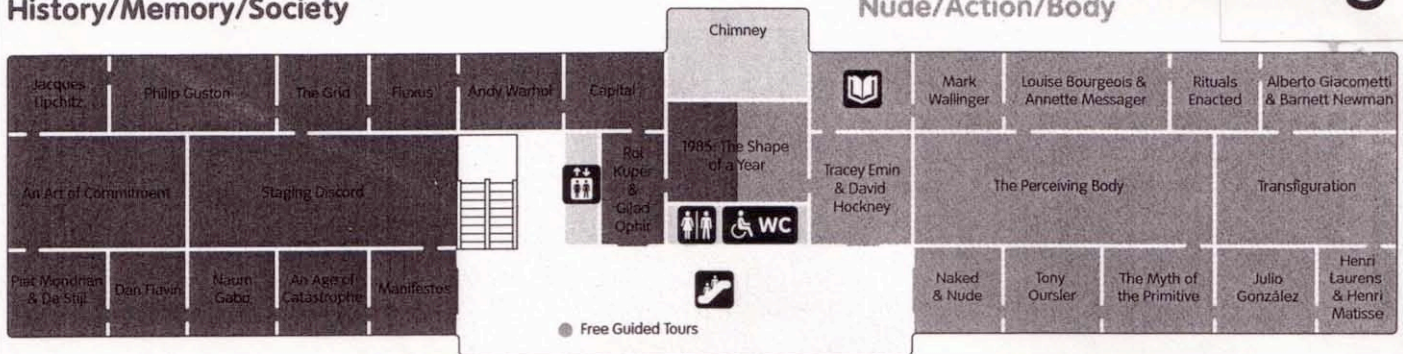
The DEVELOPMENT of ABSTRACT ART

Chart prepared by the MUSEUM of MODERN ART, New York, 1936. Registered with the Copyright Office by the MUSEUM of MODERN ART, New York.

6. Alfred H Barr Jr., *The Development of Abstract Art*, 1936. Forside på utstillingskatalog med samme navn.

History/Memory/Society

Nude/Action/Body



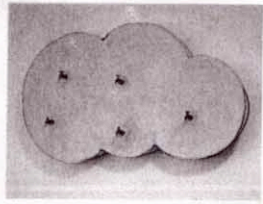
Andy Warhol (1928-87) Marilyn Diptych
1962 © The Andy Warhol Foundation for
the Visual Arts, Inc./ARS, NY and DACS,
London 2001



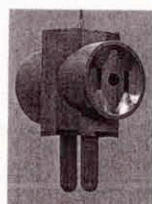
Surrealism:
Desire Unbound

Sponsored by Morgan Stanley
20 September 2001 - 1 January 2002

Man Ray (1890-1976) Photograph from
Facile by Paul Eluard and Man Ray, Paris, G.L.M.
1935 Pierre Leroy, Paris © Man Ray Trust/ADAGP,
Paris and DACS, London 2001



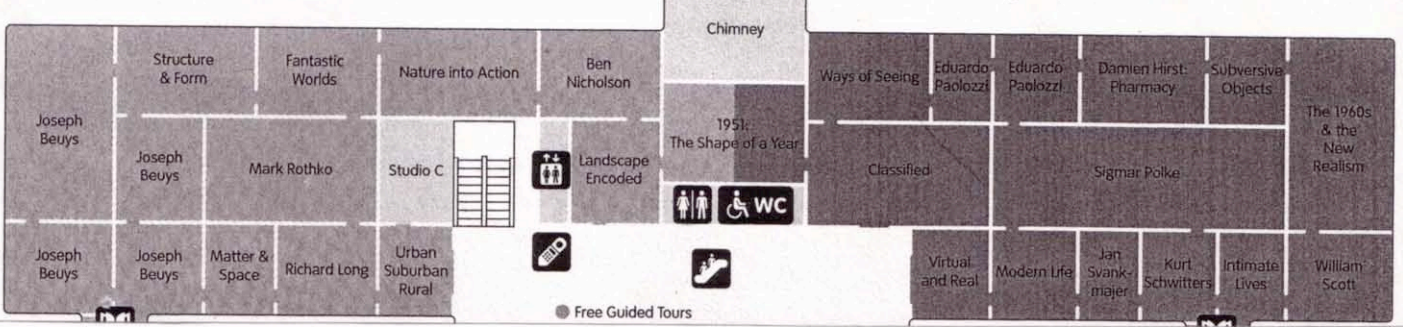
Robert Therrien b1947
No Title 1991
© The artist



Claes Oldenburg b1929
Giant 3-Way Plug
Scale 2/3 1970
© The artist

Landscape/Matter/Environment

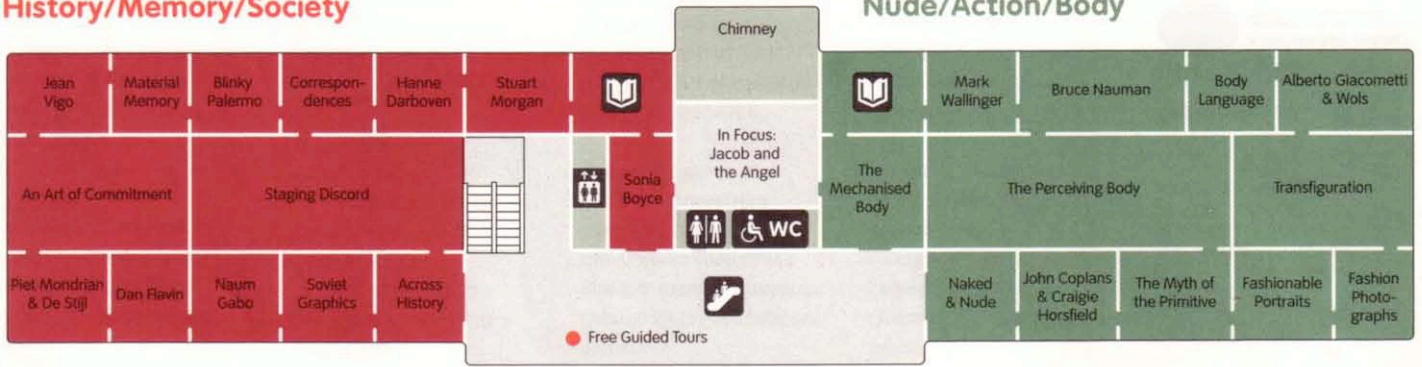
Still Life/Object/Real Life



7. Plan, Tate Modern, utstillingsoversikt, vinteren, 2002.

History/Memory/Society

Nude/Action/Body



Live Culture

27 – 30 March

2003

Max Beckmann

12 February – 5 May

Forced Entertainment: Quizoola!
Photo: Hugo Glendinning



Carnival Mask, Green, Violet and Pink 1950
© VG BILD-KUNST, Bonn/DACS, London 2003



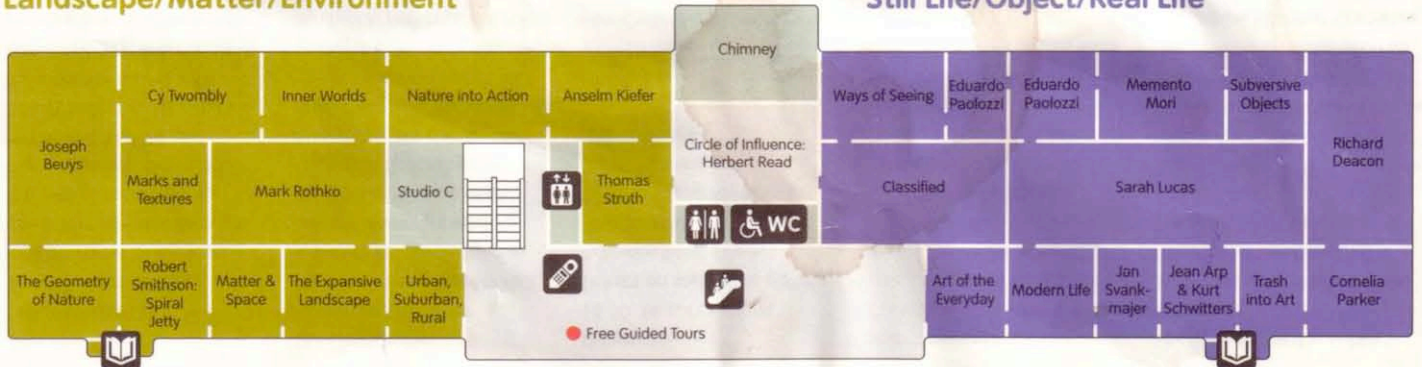
Robert Therrien b1947
No Title 1991
© ARS, NY and DACS, London 2001



Claes Oldenburg b1929
Giant 3-Way Plug Scale 2/3 1970
© Claes Oldenburg

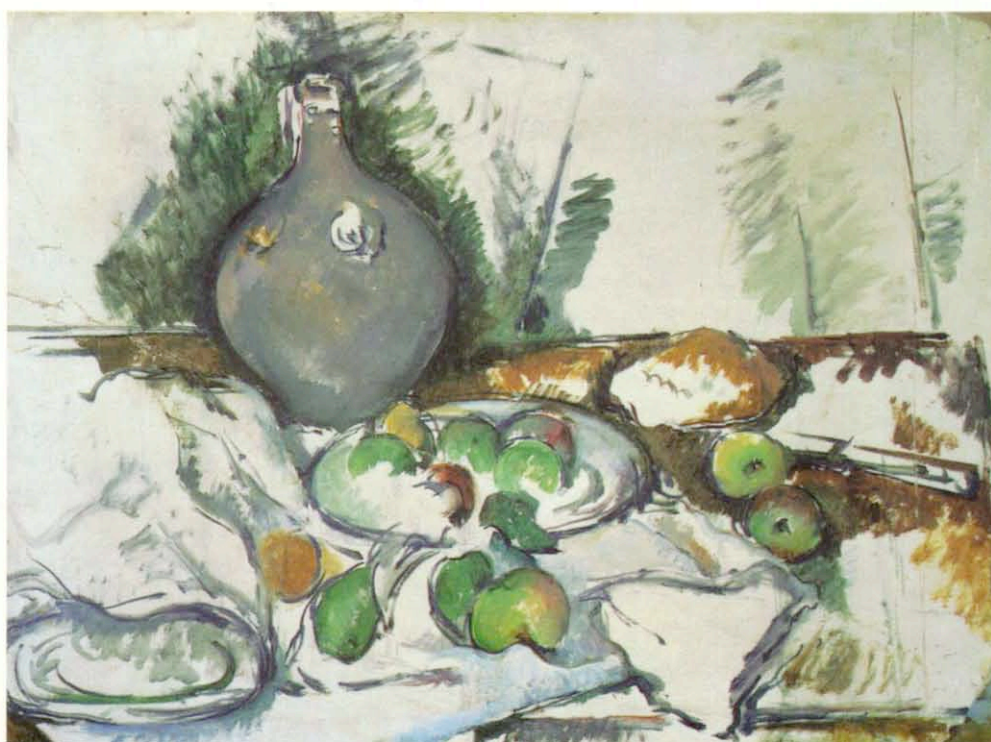
Landscape/Matter/Environment

Still Life/Object/Real Life

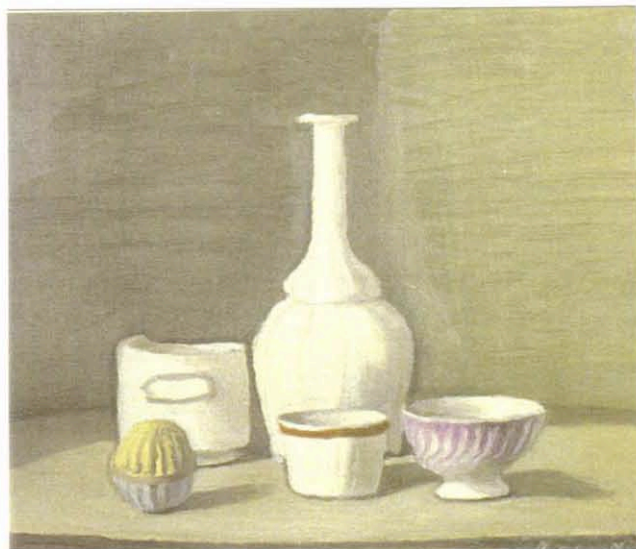




9. Pierre Bonnard, *Coffee*, 1915, oljemaleri, 73 x 106 cm.



10. Paul Cezanne, *Still Life with Water Jug*, ca. 1892-93, oljemaleri, 53 x 71 cm.



11. Giorgio Morandi, *Still Life*, 1946, oljemaleri, 38 x 46 cm.



12. Fernand Léger, *Leaves and Shells*, 1927, oljemaleri, 130 x 97 cm.



15. Arman (Armand Fernandez), *Condition of Woman I*, 1960, mixed media, metall, tre og glass, 192 x 46 x 32 cm.



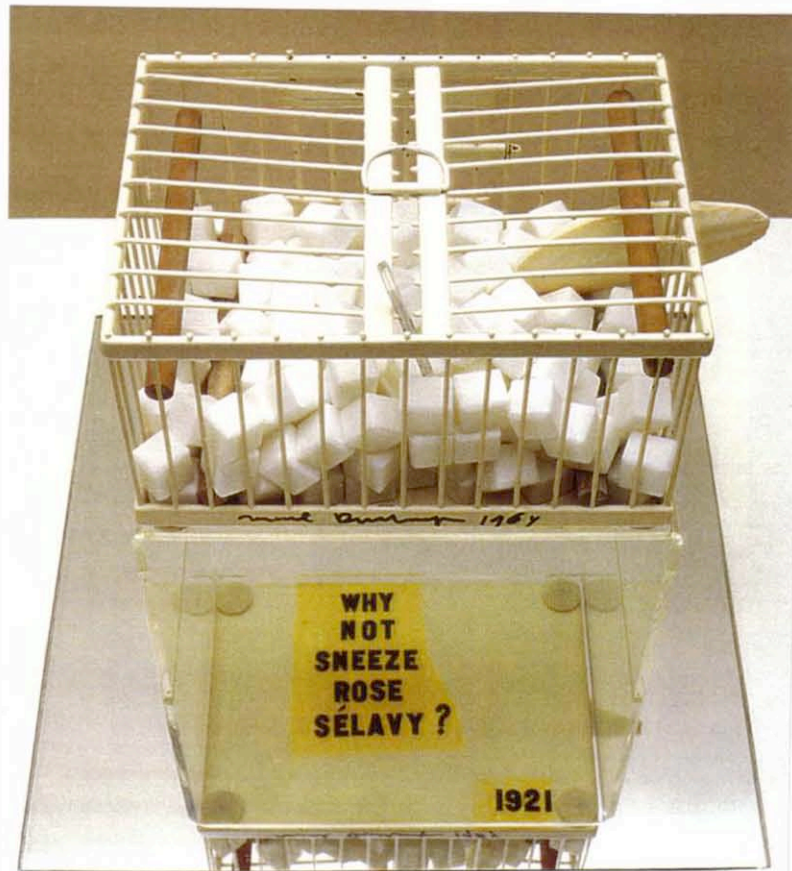
16. Daniel Spoerri, *Prose Poems*, 1959-60, mixed media på treplate, 69 x 54 x 36 cm.



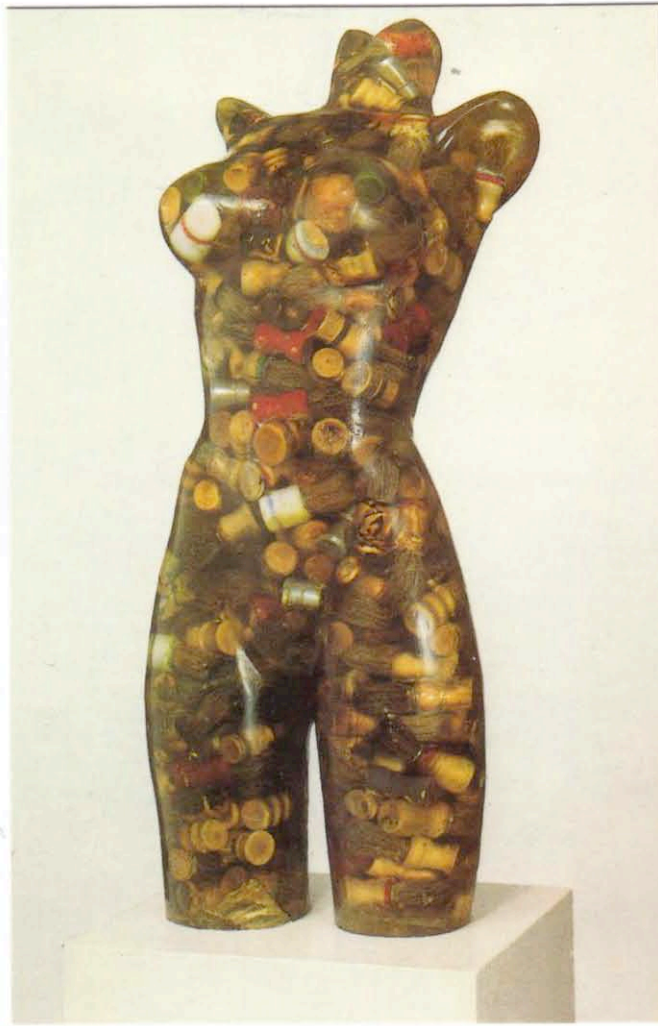
17. Conelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991, mixed media, 4 x 5 x 5 meter.



18. Richard Deacon, *Stuck Dumb*, 1988, sveiset stål, 158 x 390 x 250 cm.



19. Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921, replikk 1964, mixed media, 11 x 22 x 16 cm.



20. Arman, *Bluebeard's Wife*, 1969, mixed media i polyester resin, 84 x 29 x 32 cm.



21. Marcel Broodthaers, *Casserole and Closed Mussels*, 1964, muslingskjell, grønt pigment og polyester-resin i malt jerngryte, 31 x 28 x 25 cm.



22. Patrick Caulfield, *Interior with a Picture*, 1985-86, akryl på lerret, 206 x 244 cm.



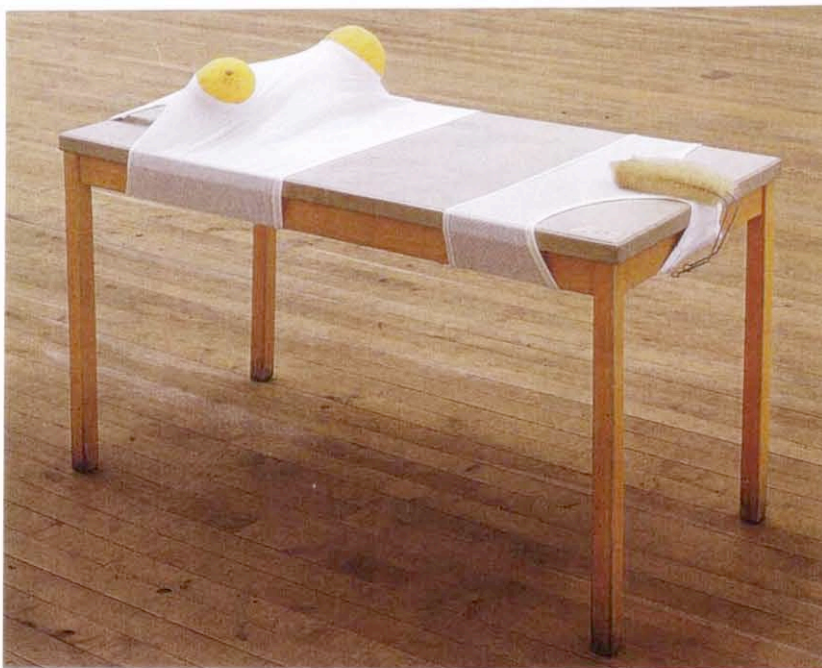
23. Damien Hirst, *Forms Without Life*, 1991, MDF-skab, melamin, tre, stål, glass og konkylier, 183 x 275 x 31 cm.



24. Sir Eduardo Paolozzi, *Wittgenstein at the Cinema Admires Betty Grable*, 1965, silketrykk på papir, 83 x 50 cm.



25. Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997, brune strømpebukser, svarte strømper, stol, ull og streng, 95 x 64 x 90 cm.



26. Sarah Lucas, *Nude #2*, 1994, bord, undertøy, meloner og børster, 60 x 120 x 60 cm, innlån, privat eie.



27. Sarah Lucas, *Chicken Knickers*, 1997, fotografi på papir, 43 x 43 cm.



28. Sarah Lucas, selvportretter, 1990-1998, fotografi, iristrykk på papir.

Self Portrait with Skull, 1997, 74 x 76 cm.

Divine, 1991, 55 x 69 cm.

Fighting Fire with Fire, 1996, 73 x 51 cm.

Got a Salmon On # 3, 1997, 74 x 50 cm.

Summer, 1998, 63 x 55 cm.

Smoking, 1998, 74 x 59 cm.

Human Toilet Revisited, 1998, 58 x 55 cm.

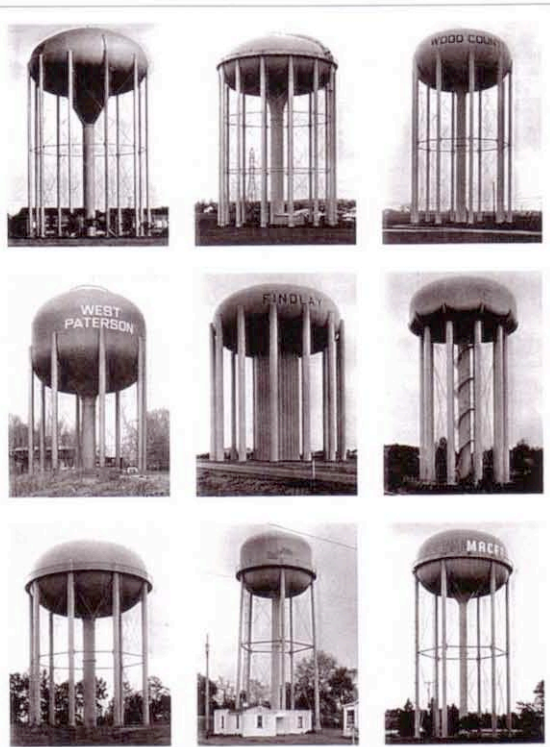
Self Portrait with Mug of Tea, 1993, 69 x 53 cm.

Human Toilet 2, 1996, 74 x 50 cm.

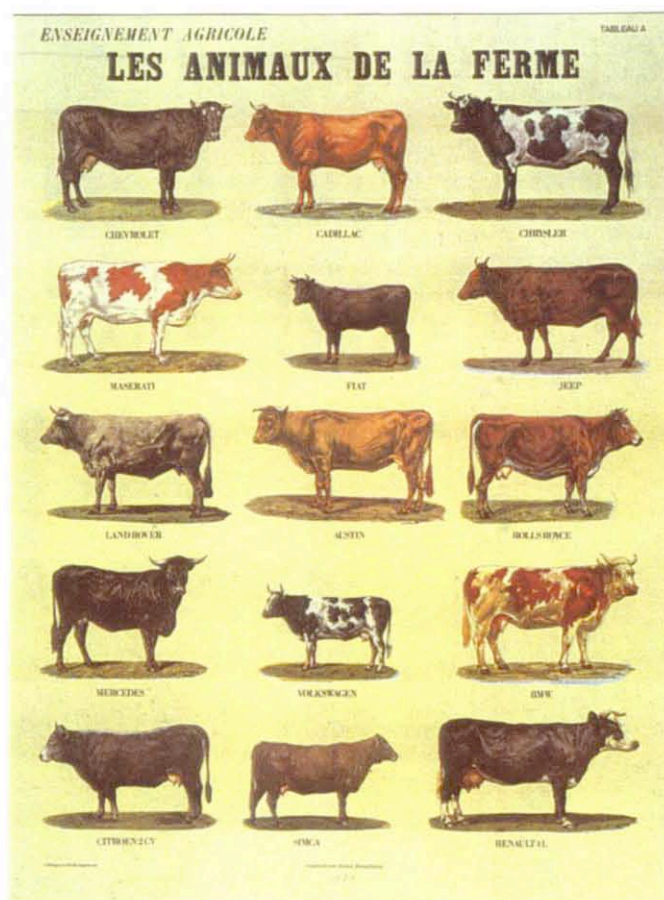
Self Portrait with Knickers, 1994, 74 x 50 cm.

Self Portrait with Fried Eggs, 1996, 75 x 51 cm.

Eating a Banana, 1990, 54 x 60 cm.



31. Bernd Becher og Hilla Becher, *Water Towers, USA*, 1988, sort/hvitt fotografi, hvert foto 40 x 30 cm, fra *Tate magazine*, tilhører John Aniellos samling.



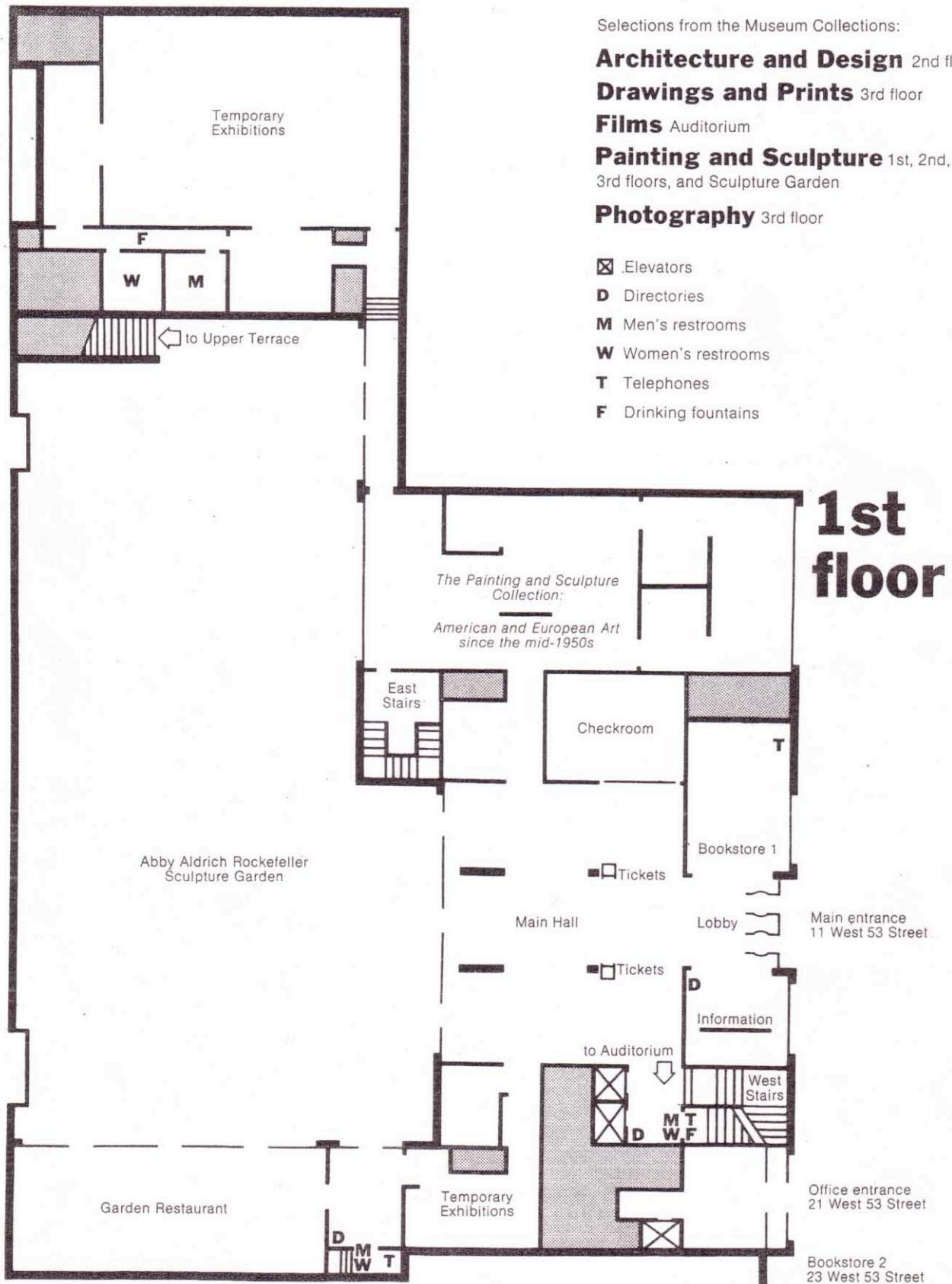
32. Marcel Broodthaers, *The Farm Animals*, 1974, litografi på papir, 82 x 60 cm.



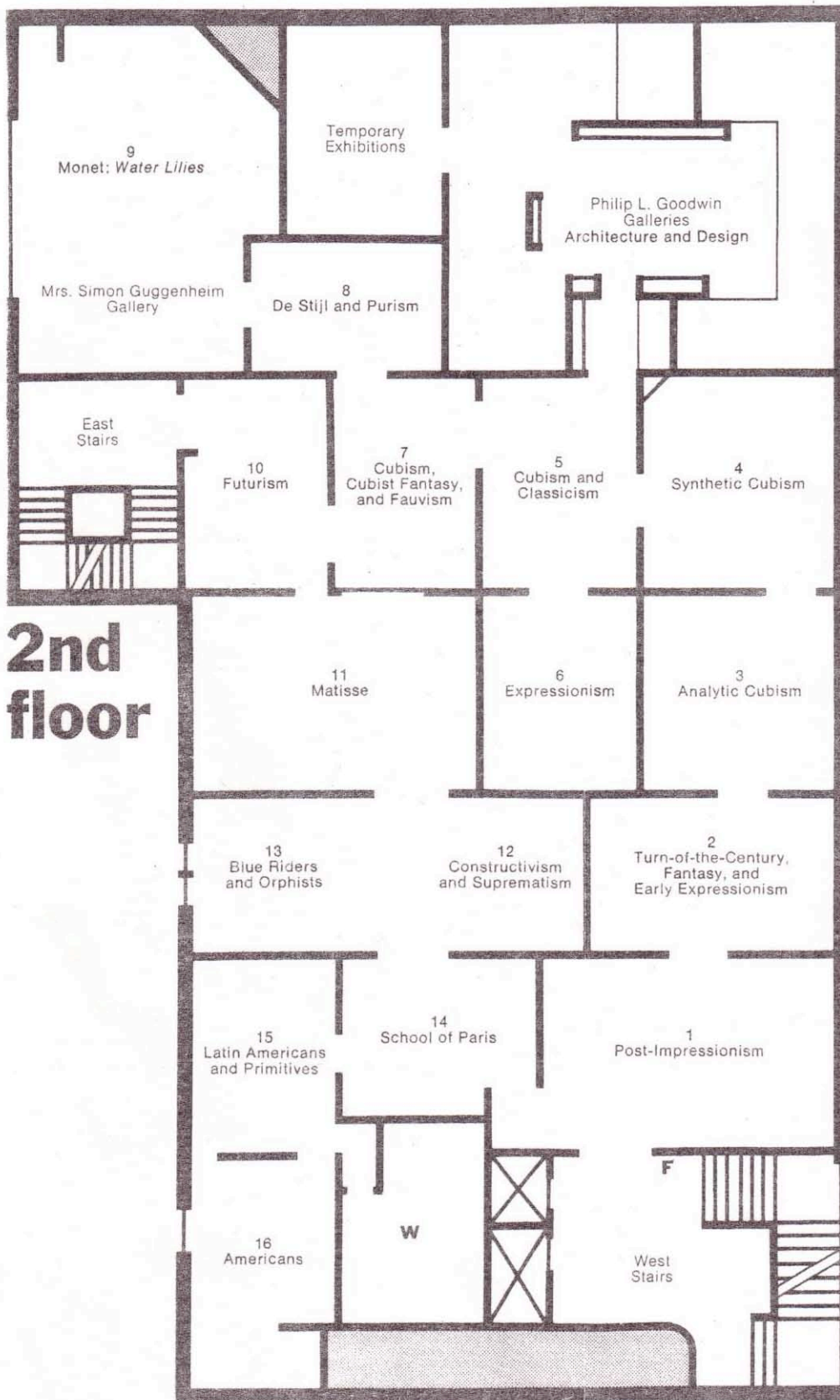
35. Adriaen van Utrecht (1599- 1651/52), *A Festive Meal*, 1644, olje på lerret, 185 x 243 cm, Amsterdam byes eie.



36. Jan Jansz den Uyl (1595-1640), *Pewter Jug and Silver Tazza on a Table*, 1633, olje på treplate, 91 x 72 cm, privat eie, London.



38. MoMA, utstillingsoversikt, 1. etasje, 1970-tallet.



2nd floor

Following is a partial list of artists where their works are located. For lack of space not all artists are listed.

MH—Main Hall
 ES—East Stairs
 WS—West Stairs
 G—Sculpture Garden

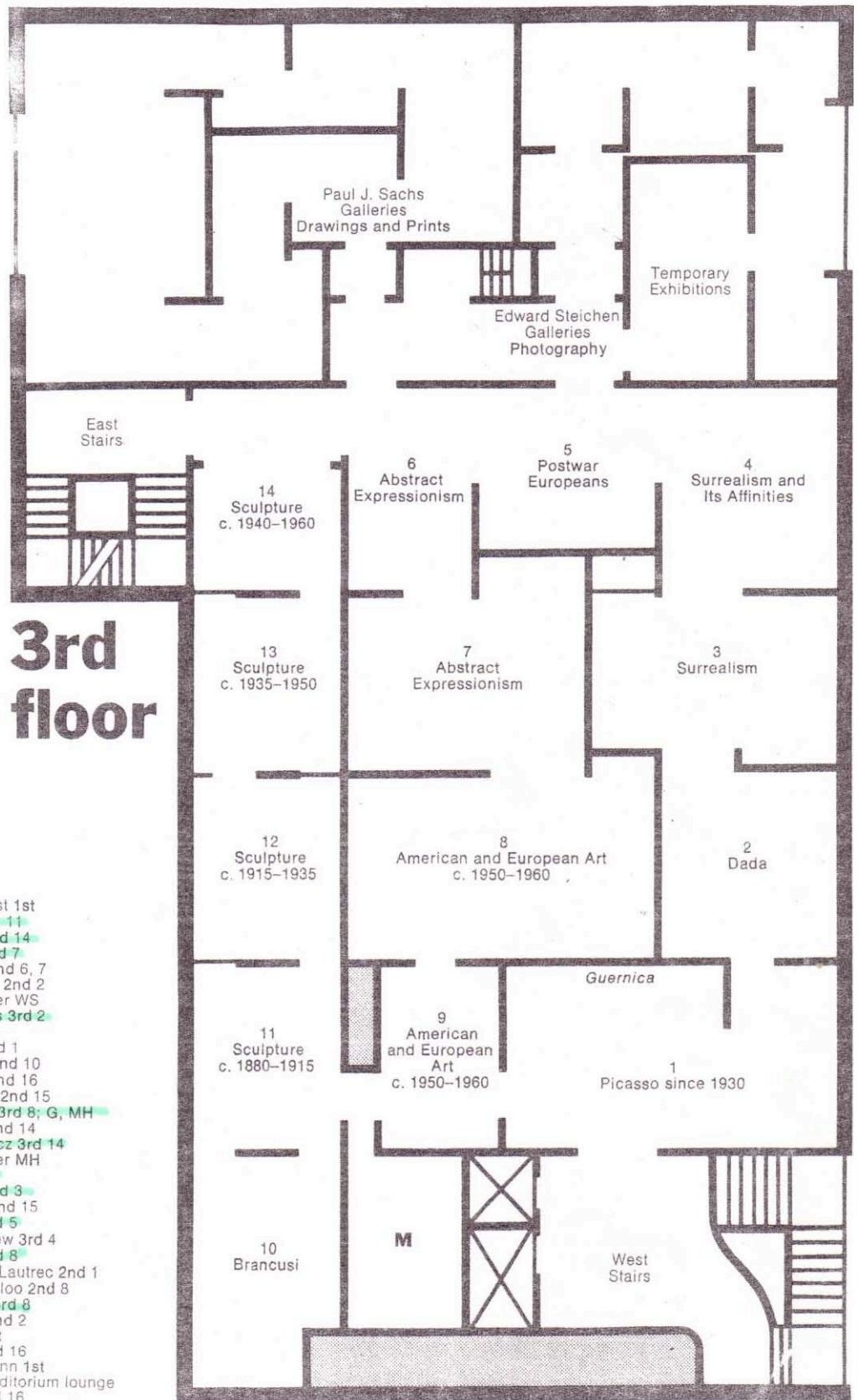
- Albers 3rd 8
- Archipenko 3rd 11
- Arp 3rd 3, 12
- Avery MH
- Bacon 3rd 5
- Balla 2nd 10
- Baranoff-Rossiné 2nd 4
- Barlach 3rd 12
- Bauchant 2nd 15
- Baziotes 3rd 6
- Bearden 2nd 16
- Becher, H. & B. 1st
- Beckmann 3rd WS
- Bell 1st
- Beuys 1st
- Blume 2nd 16
- Boccioni 2nd 10
- Bonnard 2nd 2
- Bontecou 3rd ES
- Bolero 2nd 15
- Bourdelle 3rd 11
- Bourgeois 3rd 14
- Brancusi 3rd 10
- Braque 2nd 3, 4, 14
- Breton 3rd 3
- Burchfield 2nd 16
- Calder 3rd WS, 13; G
- Carrà 2nd 10
- Cézanne 2nd 1
- Chagall 2nd 7
- de Chirico 2nd 2; 3rd 4
- Christo 1st
- Chryssa 3rd 14
- Cornell 3rd 3
- Dali 3rd 4
- Davis, S. 2nd 16; WS
- Degas 2nd 1
- Delaunay 2nd 13
- Delvaux 3rd 4
- Demuth 2nd 16
- Derain 2nd 7, 14
- Dine 1st
- van Doesburg 2nd 8
- van Dongen 2nd 7
- Dove 2nd 16; 3rd 3, 14
- Dubuffet 3rd 5; ES; MH
- Duchamp 3rd 2
- Duchamp-Villon 3rd 11; G
- Duly 2nd 7
- Ensor 2nd 2
- Epstein 3rd 12
- Ernst 3rd 2, 3, 4; G
- Feininger 2nd 13
- Ferber 3rd 6; G
- Francis 3rd 8
- Gabo 2nd 12
- Gauguin 2nd 1
- Giacometti 3rd 3, 13
- van Gogh 2nd 1
- Gonzalez 3rd 12
- Gorky 3rd 5, 6
- Gottlieb 3rd 7; ES
- Gris 2nd 7
- Guston 3rd 6
- Hofmann 3rd WS
- Hopper 2nd 16
- Huebler 1st
- Jean 3rd 3
- Johns 1st; 3rd 9
- Kandinsky 2nd 12, 13
- Kane 2nd 15
- Kemeny 3rd 13
- Kriester 3rd 14

39. MoMA, utstillingsoversikt, 2. etasje, 1970-tallet.

...ating
 ...subject to change.
 ...shown at the same time.

1st—1st floor, Painting and
 Sculpture Collection
 2nd—2nd floor
 3rd—3rd floor

- Kirchner 2nd 6
- Klee 2nd 13
- Klein 1st
- Klimt 2nd 2
- Kline 3rd 7, 8
- Kohn 3rd 14
- Kokoschka 2nd 6
- de Kooning 3rd 6
- Kosuth 1st
- Krasner 3rd 9
- Kupka 2nd 13
- Lachaise 3rd 11, 13; G
- La Fresnaye 2nd 4
- Lam MH
- Latham 1st
- Léger 2nd 5; MH
- Lehmbruck 2nd 6
- Lieberman 3rd 8; G
- Lichtenstein 1st
- Lipchitz 2nd 4; 3rd 12; G
- Lipton WS
- Lissitzky 2nd 12
- Long 1st
- Louis 3rd 9
- MacIver 2nd 16
- Macke 2nd 6
- Magritte 3rd 4
- Maillol 3rd 11; G
- Malevich 2nd 12
- Man Ray 3rd 2, 3
- Marin 2nd 16
- Masson 3rd 4
- Matisse 2nd 11, 14; 3rd 11, 12; G
- Matta 3rd 4
- Miró 3rd 3; MH
- Mitchell 3rd 8
- Modigliani 2nd 14
- Moholy-Nagy 2nd 12
- Mondrian 2nd 8
- Monet 2nd 9
- Moore 3rd 12; G
- Motherwell 3rd 7
- Munch 2nd 2
- Nadelman 3rd 12; G
- Nevelson 3rd 14
- Newman 3rd 8; G
- Nicholson 3rd 12
- Noguchi 3rd 14
- Nolde 2nd 6
- O'Keeffe 2nd 16
- Oldenburg 1st
- Oppenheim, M. 3rd 3
- Orozco 2nd 15
- Ossorio 3rd 9
- Pevsner 2nd 12
- Picabia 3rd 2
- Picasso 2nd 3, 4, 5, WS;
 3rd 1, 13; G
- Pickett 2nd 15
- Pistoletto 1st
- Pollock 3rd 7, 9
- Pomodoro MH
- Popova 2nd 12
- Pougny 2nd 12
- Pousette-Dart 3rd 9
- Prendergast 2nd 16
- Rauschenberg 1st
- Redon 2nd 1
- Reinhardt 3rd 8
- Renoir 2nd 1; G
- Rivers 1st
- Rodchenko 2nd 12
- Rodin 3rd 11; G
- Rosenquist 1st
- Rosso 3rd 11
- Rozak 3rd 14
- Rothko 3rd 7
- Rouault 2nd 6, 7
- Rousseau 2nd 2
- Schlemmer WS
- Schwitters 3rd 2
- Segal 1st
- Seurat 2nd 1
- Severini 2nd 10
- Sheeler 2nd 16
- Siqueiros 2nd 15
- Smith, D. 3rd 8; G, MH
- Soutine 2nd 14
- Stankiewicz 3rd 14
- Stettheimer MH
- Still 3rd 7
- Tanguy 3rd 3
- Tamayo 2nd 15
- Tàpies 3rd 5
- Tchelitchew 3rd 4
- Tomlin 3rd 8
- Toulouse-Lautrec 2nd 1
- Vantongerloo 2nd 8
- Vasarely 3rd 8
- Vuillard 2nd 2
- Warhol 1st
- Weber 2nd 16
- Wesselmann 1st
- Willred auditorium lounge
- Wyeth 2nd 16



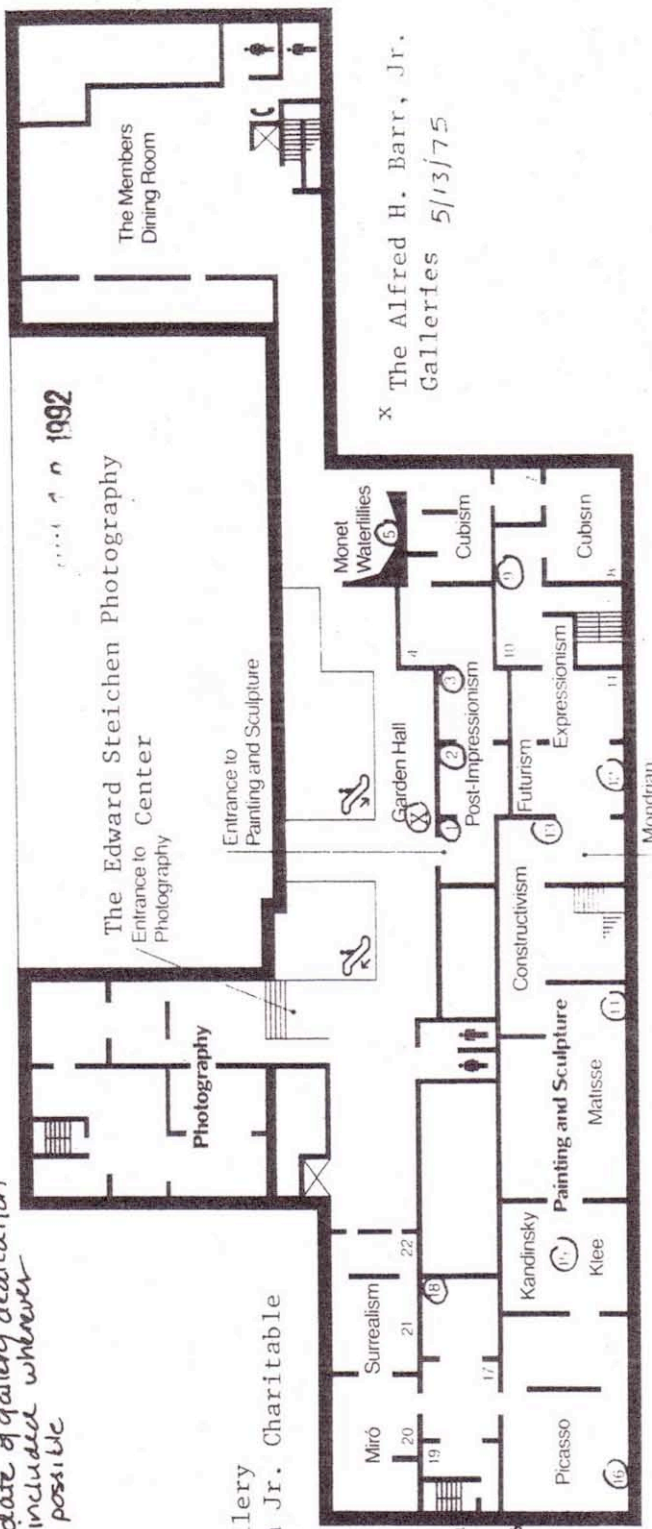
40. MoMA, utstillingsoversikt, 3. etasje, 1970-tallet.

Note: date of gallery dedication included whenever possible

Second Floor

- Painting and Sculpture Collection**
- Photography Collection**
- The Members Dining Room**

1. The Lillie P. Bliss Gallery
2. The Robert Wood Johnson Jr. Charitable Trust Gallery
3. The John Hay and Betsy Whitney Gallery 6/24/85
5. The Mrs. Simon Guggenheim Gallery
9. The William A.M. Burden Gallery 6/24/85
12. The Riklis Gallery 10/1/85
13. The Sidney Janis Gall.
14. The Forene May Schoenborn Gallery
15. The Louise Reinhardt Smith Gallery
16. The Nelson A. Rockefeller Gallery 6/24/85

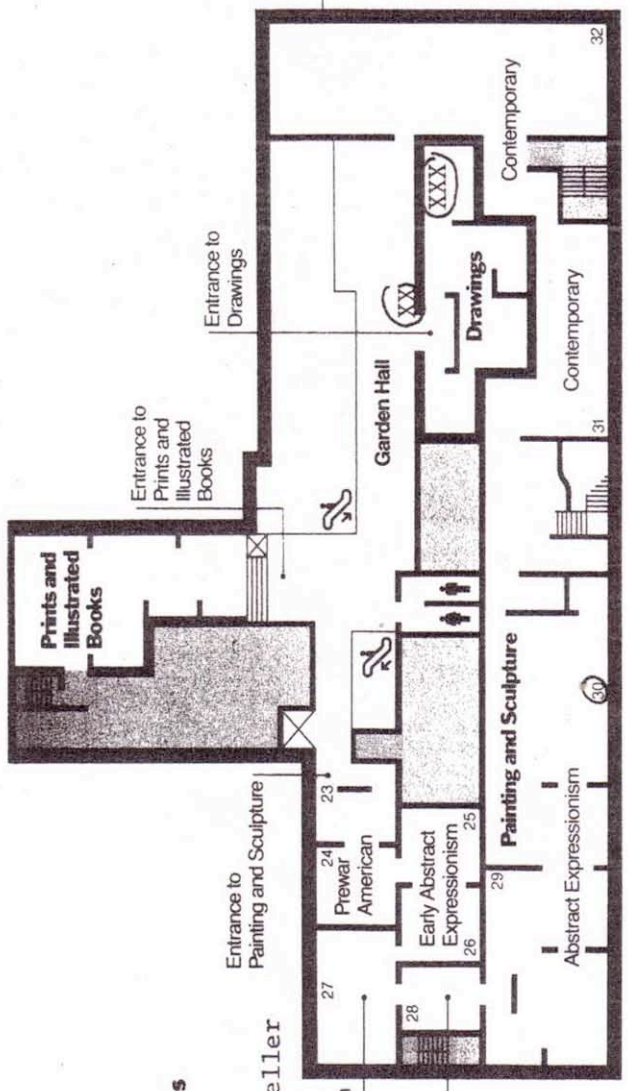


X The Alfred H. Barr, Jr. Galleries 5/13/75

Third Floor

- Painting and Sculpture Collection**
- Drawings Collection**
- Prints and Illustrated Books Collection**

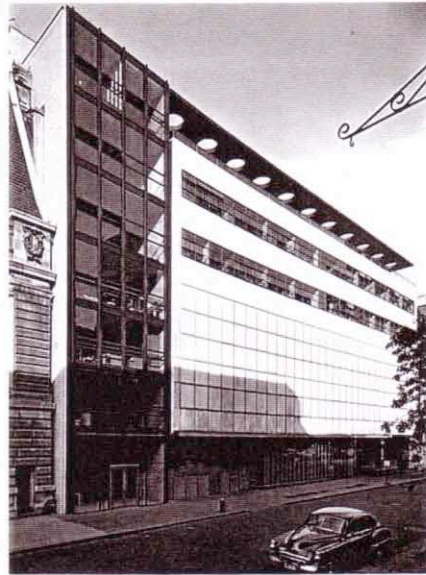
The Blanche Rockefeller Gallery



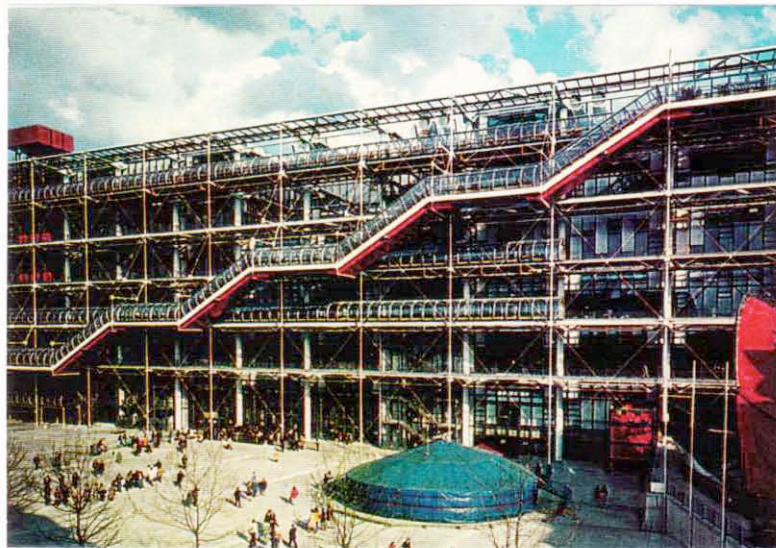
- 27 Postwar European and American
- 28 Matisse Swimming Pool
- 29 Early Abstract Expressionism
- 30 Abstract Expressionism
- 31 Contemporary
- 32 Contemporary

1992

XX The Ronald S. Lauder Galleries
XXX The Paul J. Sachs Gallery



42. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Arkitekter Philip L. Goodvin og Eduard Durell Stone, 1939 med Memorial Annex av Philip Johnson 1951.



43. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977, Paris. Arkitekter Renzo Piano og Richard Rogers.



44. Guggenheim Museum, 1997, Bilbao, Spania.

Arkitekt Frank O. Gehry & Partnere.