

Kuratert historie

GERD ELISE MØRLAND

Kunstnerne Goshka Macuga og Guttorm Guttormsgaard synliggjør sin egen posisjon som fortellere, og påstanden virker klar: All historieskriving er kuratert.

Museene har tradisjonelt presentert historien som en helstøpt fortelling, og vært lite bevisst over sin egen rolle som medskapere i en slik praksis. I en selvforståelse som objektive og nøytrale formidlere av historisk kunnskap, har de i liten grad reflektert over hvordan deres egne interesser og kategorier tilhører en ganske spesifikk fortelling om kunst.¹ Guttorm Guttormsgaard og Goshka Macuga er to (blant mange) kunstnere som de siste årene har laget museale «motarkiver» som kritiserer en slik praksis. Men der kunstnere på 90-tallet, for eksempel Fred Wilson i prosjektet *Mining the Museum* (1992), primært kritiserer en slik museal praksis for å fortelle historien med stor H, ser det ut som om kunstnerne i dag velger en annen strategi. Kunstnere som Neil Cummings/Marysia Lewandowska, Steven Claydon, Ryan Gander, Goshka Macuga og Guttorm Guttormsgaard presenterer «motarkiver» som handler om selve arkiveringsprosessen². Og nettopp ved å understreke sin posisjon som subjektive fortellere og medskapere i en slik prosess, peker de på hvordan historiefortelling er en del av all praksis – også den historievitenskapelige innenfor de tradisjonelle museene.

Historievitenskap og historiefortelling

Arbeidet med arkivet kjennetegner museets praksis. De forsøker å innhente, bevare og presentere de kunstverk som de mener er mest representative for en historisk epoke. Kunstnere som har kritisert en slik praksis, har ofte tatt i bruk museets samling og lekt med arkivbegrepet – både som fysisk og immateriell størrelse. Eksempler er *Museum without Walls* (1950) av André Malraux, *Musee d'artes moderne* (1972) av Marcel Broodthaers og nevnte *Mining the Museum* av Fred Wilson. Men der «historieskriving» tradisjonelt har referert til vitenskapelig praksis som har brukt begreper som objektivitet og nøytralitet som garantister for sannhetsproduksjonen i fortellingene sine, har «historiefortelling» tradisjonelt vært henvist til en mer eller mindre fiktiv fortellertradisjon.³ «Guttormsgaard og hans arkiv (et utvalg)» (2010) og Goshka Macugas «The Nature of the Beast» (2009-2010) viser hvordan et slikt skille ikke er like operativt i dag.



Installasjonsbilde fra utstillingen «Guttormsgaard og hans arkiv (et utvalg)», 2010. Bomuldsfabriken Kunsthall.
Foto: © Bomuldsfabriken Kunsthall



Installasjonsbilde fra utstillingen «Guttormsgaard og hans arkiv (et utvalg)», 2010.
Bomuldsfabriken Kunsthall.
Foto: © Bomuldsfabriken Kunsthall

Personlig samling

Guttorm Guttormsgaard har de siste årene kuratert sin personlige samling kulturskatter. I dette arbeidet har han understreket sitt eget fortellerperspektiv gjennom utvalg av objekter, innbyrdes sammenstilling av dem, og den totale komposisjonen av disse kombinasjonene i utstillingsrommet. For i prosjektet *Obs! m.fl&m.m.m.* (2006-2009) ved gamle Blaker Meieri utenfor Oslo og i «Guttormsgaard og hans arkiv (et utvalg)» (2010) ved Bomuldsfabriken i Arendal er det Guttormsgaards egne interesser som vises frem, der han anvender de historiske objektene som «samplede» elementer i en større formal komposisjon.

Samlingen til Guttormsgaard består av alt fra eldre politiske plakater, norske kubbestoler, gamle metallredskaper, arkitekturskisser, håndvedde bærestropper og gamle håndlagde reproduksjoner, til kunst som vanligvis innordnes i kategorien billedkunst. Arkivet til Guttormsgaard er altså ikke et arkiv eller en samling i tradisjonell, museal forstand. Dette fordi utstillingene til Guttormsgaard er en blanding av «brukskunst», «billedkunst», «kunsthåndverk» og «trykkekunst» vist i kombinasjoner og sammenstillinger som ikke tar hensyn til hvilken kunstkategori de vanligvis tilhører.

Objektene blir heller ikke fremstilt som om de representerer en bestemt tid, kunstretning eller periode. Monteringen av disse objektene går på tvers av historiske perioder og kunsthistoriske stilretninger. Guttormsgaards kuratering påpeker

altså hvordan forholdet mellom kunsthistoriske perioder, tiden de oppstod i, og objektene i seg selv ikke er gitt.

Disse bruddene med tradisjonell museal praksis er byttet ut med en unik interesse for objektene visuelle former. For den mest slående kunstneriske strategien til Guttormsgaard er hvordan objektene er montert med utgangspunkt i formale visuelle analogier dem i mellom. Ved å ta utgangspunkt i slike analogier, fremstår de ulike kunstkategoriene og objektene relasjon til den spesifikke tiden de ble laget i som mindre viktige. Resultatet av sammenstillingene på tvers av de ulike kategoriene gir inntrykk av en annen historie enn den vi vanligvis får fortalt ved museene.

Guttormsgaard peker på hvordan bruken av vitenskapelige kategorier som «brukskunst» og «billedkunst» danner grunnlaget for historievitenskapen som produseres ved museene, og hvordan en slik praksis igjen gir *et* spesifikt resultat. For hadde vi ikke fått en annen historie dersom dagens mer utvidede visuelle kunstbegrep lå til grunn? Eller dersom objektene ikke ble fremstilt som om de representerte *en* bestemt kunsthistorisk stilretning eller *en* bestemt historisk epoke, men heller seg selv som formalt objekt, som hos Guttormsgaard? Ved hjelp av slike spørsmål synliggjøres det hvordan også historievitenskapen knytter seg til fortellinger og konstruerte kontekster, og dermed ikke er objektiv eller nøytral i seg selv, men nettopp delaktig i å produsere historien.



The Bloomberg Commission: Goshka Macuga: «The Nature of the Beast», 2009.
Foto: Patrick Lears. Gjengitt med tillatelse fra the Whitechapel Gallery

Guernica som politisk symbol

Utstillingen «The Nature of the Beast» (2009-10) ble til i sammenheng med gjenåpningen av det Øst-Londonse Whitechapel Gallery i 2009, der Goshka Macuga tok utgangspunkt i Pablo Picassos verdenskjente maleri *Guernica* fra 1937. Bildet ble opprinnelig laget til den spanske paviljongen på verdensutstillingen i Paris i 1937, og ble den gang brukt som propaganda for kommunistene i den pågående borgerkrigen i Spania. Motivet viste hvordan kommunistenes motstander, Franco-regimet i samarbeid med nazistene, angrep den lille landsbyen Guernica, og jevnet den med jorden på bare

tre kvarter. Da bildet to år senere ble stilt ut på Whitechapel Gallery, og hele 15 000 tilskuere fra lokalområdet strømmet til utstillingen bare i løpet av den første uken, ble det brukt til inntekt for lignede politiske motivasjoner. For inngangspengene til utstillingen var enten et par støvler til de kommunistiske soldatene (i den samme borgerkrigen), eller en liten donasjon til inntekt for klær til krigerne. 15 000 var et uvanlig høyt antall besøkende i 1939, og Macuga ønsket derfor å forfølge *Guernica* som politisk symbol, med utgangspunkt i historien til Whitechapel Gallery. Motivasjonen hennes var – i følge utstillingsteksten – å hente tilbake kraften dette motivet



The Bloomberg Commission: Goshka Macuga: «The Nature of the Beast», 2009, detalj.
Foto: Patrick Lears. Gjengitt med tillatelse fra the Whitechapel Gallery

hadde vist seg å ha på folk, og føre denne inn i dagens politiske situasjon.⁴

Å bringe *Guernica* tilbake til Whitechapel, ble vanskelig å gjennomføre av praktiske årsaker. Men under arbeidet med Whitechapels arkiv, kom Macuga over en annen historie. I 1955 ble det vevet en kopi av dette bildet. Kopien ble laget med godkjennelse fra Picasso og produsert av en gruppe parisiske vevere som var fascinert av motivet og dets politiske kraft. I 1955 kjøpte selveste Nelson Rockefeller denne kopien, og den ble senere lånt ut til FN-bygningen. Da Colin Powell på en pressekonferanse i 2003 skulle kunngjøre at USA hadde funnet masseødeleggelsesvapen i Irak, ble det besluttet at *Guernica*-replikaen skulle dekkes til med en blå gardin. Dette peker på hvordan bildet selv den dag i dag fungerer som antikrigssymbol.

Til utstillingen på Whitechapel fikk Macuga låne *Guernica*-kopien fra FN-bygningen, og de tre historiene om

Guernica-motivet møttes slik. Teppet hang på endeveggen i utstillingsrommet, foran en blå gardin lik den fra FN-bygningen. Midt i rommet plasserte Macuga et rundt bord med en nedfelt monter. I denne presenterte hun *Guernicas* historie ved hjelp av brev, dokumenter og bilder fra Whitechapels arkiv. I tillegg bød hun frem utstillingsrommet som møterom til politiske grupper fra nærmiljøet.

Det er altså en bestemt historisk metode som Macuga tar i bruk i dette prosjektet. En kunsthistoriker vil ofte se på forholdet mellom *Guernica* og den spesifikke produksjonskonteksten som omgav kunstverket da det ble laget. Macuga følger i stedet bildet på tvers av tid og sted ut fra en bestemt, personlig motivasjon: ønsket om å undersøke *Guernicas* historiske effekt som politisk symbol, og om den eventuelt kan brukes til noe produktivt i dag. Macuga understreker gjennom sin egen fortellerstemme hvordan historiefortellingen er forankret i nettopp hennes perspektiv og interesser.

At historien alltid er motivert av noens interesser og vanskelig kan fortelles ut i fra ett historisk narrativ, er artikulert i postmoderne kunst og filosofi generelt, representert spesielt av tenkere som Michel Foucault, Jaques Derrida og Jean Francois Lyotard. Derfor er det radikale med Macugas utstillingsprosjekt heller hvordan hun implementerer en slik idé. De lokale gruppene som anvendte utstillingen som møterom skulle dokumentere de hendelsene som fant sted, og dette materialet skulle igjen inngå i arkivet til Whitechapel. Slik intervenerte hun også det konkrete arkivet til Whitechapel Gallery, samtidig som hun kritiserte den generelle ideen om hva et arkiv er – hva historieskriving innebærer og produserer av ulike fortellinger.

Å bruke historien om *Guernica* til å skrive seg selv og sitt eget prosjekt inn i både det immaterielle og fysiske arkivet, uttrykker også en oppfatning av historien som en kontinuerlig størrelse. I motsetning til et syn på historien som en rekke brudd som avløser hverandre, som den tradisjonelle kunsthistoriens fokus på avgrensede stilretninger og epoker indikerer, understreker en slik metode samtidens tilknytning til fortiden. I et slikt perspektiv vil historien være en direkte forløper for fremtidige hendelser og slik vil en reforhandling av «arkivet», eller historien, danne utgangspunktet for nåtiden og fremtiden.

Fokus på arkiveringsprosessen

«Guttormsgaard og hans arkiv (et utvalg)» og Goshka Macugas «The Nature of the Beast» ber om at vi reforhandler prinsippene som ligger til grunn for museal praksis. Dette fordi kategoriene og metodene som museene anvender i seg selv er meningskappende. Disse strukturene bør derfor synliggjøres fremfor å skjules bak ideer om nøytralitet og objektivitet. Gjennom å understreke sin egen subjektsposisjon som

Disse kunstnerne foreslår at historiefortelling er en viktig del av historisk praksis.

historieforteller, og å synliggjøre hvordan de kuratoriske strategiene i seg selv er meningsproduserende, foreslår disse kunstnerne at historiefortelling er en viktig del av historisk praksis. Men, der den postmoderne historiekritikken hevdet de parallelle historienes rett til sameksistens, synes disse to kunstnerne å fokusere på selve arkiveringsprosessen og

forskjellige arkiveringsstrategier, og i mindre grad å vurdere sannhetsgehalten i dem. Og det ser ut til å være en generell tendens blant kunstnere som interesserer seg for arkivet i dag. Kanskje er det fremveksten av internett på 1990-tallet som har reaktualisert kritikken av museet, ettersom nettet nærmest muliggjør et ubegrenset arkiv der informasjon beveger seg fritt mellom ulike kontekster og perspektiver, og der arkiveringsprosessen er svært synlig.

¹ I boka *Art History after Modernism* skriver den tyske kunsthistorikeren Hans Belting om hvordan en slik praksis var knyttet til museenes funksjon i nasjonalstaten: De skulle danne grunnlaget for en felles identitet, og derfor ble historien fortalt som en samlende fortelling. Se side 105-106. Chicago/London: University of Chicago Press, 2003.

² For eksempel *Enthusiasts:Archive*, 2006- av Cummings/Lewandowska; «Strange Events Permit Themselves the Luxury of Appearing» av Steven Claydon, Camden Art Centre, 2007-2008; eller «The Way in Which it Landed» av Ryan Gander, Art Now serien, Tate Britain, 2008.

³ I følge T. J. Demos i essayet «Storytelling in/as Contemporary art» har interessen for historiefortelling økt generelt siden midten av 1990-tallet innen samtidskunsten. I *The Storyteller*, JRP Ringier, 2010, s. 83.

⁴ Macuga, Goshka: *The Nature of the Beast. Guernica 1939-2009*. Whitechapel Gallery, London, 2009, s. 8.