

Marie Sandberg og Marie Riegels Melchior

Marie Sandberg er lektor, ph.d., i europæisk etnologi ved Saxo Institutet, Københavns Universitet.

Hun forsker i hverdagslivets europæiseringsprocesser, europæiske grænser og migration. Aktuelt leder hun et forskningsnetværk støttet af Det Frie Forskningsråd *Helping Hands – Research Network on the Everyday Border Work of European Citizens* som undersøger civilsamfundslige, frivillige initiativer til at hjælpe flygtninge, der ankommer til Europa.

Marie Riegels Melchior er lektor, ph.d., i europæisk etnologi ved Saxo Institutet, Københavns Universitet. Hun forsker i dansk mode- og designhistorie i det tyvende århundrede samt i museologi og dansk museumshistorie.

Keywords: Europa, erindringspolitik, historisering, musealisering, past-presencing, transnational erindringspraksis

'EUROP'

House of European History – mellem paneuropæisk og postnational erindringspraksis

Hvordan kan en fælles europæisk historie fortælles og repræsenteres? Og hvilken rolle tildeles nationalstaterne i en europæisk integrationshistorie i begyndelsen af det 21. århundrede? Med udgangspunkt i en analyse af det i maj 2017 åbnede House of European History i Bruxelles undersøger artiklen Europa-Parlamentets musealisering af Europas historie som et erindringspolitisk arbejde og en kollektiv identitetsskabende proces. Husets permanente udstilling analyseres med særligt fokus på udstillingens topos, materialitet, orden og publikum¹ og med inspiration fra antropologen Sharon Macdonalds² forståelse af erindring som past-presencing-praksis. Analysen viser, at selvom huset ønsker at skabe en paneuropæisk eller transnational historiefortælling, hvor

1 Gade 2006.

2 Macdonald 2013.

intentionen ikke er at skabe en teleologisk EU-integrationshistorie, så ender EU alligevel med at fremstå som både middel og mål for et bedre Europa. Analysen rejser således spørgsmålet hvilke(n) rolle(r) den transnationale udstilling indtager i moderne historiebrug og i en kontekst af EU's værdsættelse af kosmopolitisme, postnationalitet og globalisering.



Med erfaringerne fra 2. verdenskrigs rædsler tiltrådte de seks lande: Belgien, Frankrig, Luxembourg, Vesttyskland, Holland og Italien i 1950 Schuman-planen for at sikre varig fred i Europa gennem supranationalt samarbejde, som fra 1951 foregik gennem Det europæiske Kul- og Stålfællesskab. I stedet for at sende krudt og kugler efter hinanden skulle de europæiske lande indgå fælles handelsaftaler omkring produktionen af kul og stål, som var store industrier især hos de tidligere ærkerivaler, Frankrig og Tyskland. Som et håndgribeligt symbol på vedtagelsen af Schuman-planen blev der i 1953 fremstillet en barre i jern med påskriften „EUROP“ (illustration s. 142). Som man vil bemærke, mangler endelsen imidlertid på jernbarren; der står blot 'EUROP' uden *a* eller *e* i enden. Historien lyder, at de seks medlemslande ikke kunne beslutte, om der skulle anvendes en fransk eller en tysk skrivemåde, hvorfor man valgte slet ikke at skrive nogen af delene.³ Denne barre fortæller derfor en historie om, at udfordringen ved at opnå enighed på tværs af de europæiske lande kan ende i lidt finurlige kompromisser – en udfordring, man kan sige har forfulgt det europæiske samarbejde i EU lige siden.

En kopi af jernbarren kan nu ses udstillet i den permanente udstilling i det i 2017 åbnede *House of European History* i EU-hovedstaden Bruxelles, og foranlediger spørgsmålet, hvordan man musealiserer en fælles europæisk historie: Som en fortælling om en entydig progression i retning af mere fred og samarbejde, altså en europæisk *integrationshistorie*, eller som en europæisk historie, der også rummer konflikter, protester og træghed i viljen til at samarbejde? I husets egen præsentation og selvforståelse bliver det fremhævet, at målet ikke er at skabe et teleologisk narrativ, hvor endemålet (telos) er mere integration. Udstillingsstedet ønsker ikke at være et 'EU-propaganda museum', hvilket blev fremhævet af Europa-Parlamentets siddende præsident Antonio Tajani i forbindelse med åbningen.⁴ Samtidig er ideen med *House of European History* heller ikke at skabe et 'nationernes udstillingsvindue', hvor EU's medlemslande repræsenteres efter

3 Historien om dette sproglige kompromis fremgår af *House of European History's* hjemmeside: <https://historia-europa.ep.eu/en/permanent-exhibition/rebuilding-divided-continent>, [besøgt 5/9 2017].

4 Jf. „Opening the museum, European Parliament President Antonio Tajani rejected suggestions that the museum was propaganda for the 28-nation – soon to be 27-nation – bloc at a time of crisis“. *First Post* June 27, 2017.



Kopi af jernbarre med påskriften EUROP udformet i anledning af underskrivelsen af Schuman-planen 1953. © Fondation Jean Monnet pour l'Europe, Lausanne, Switzerland. Foto: Marie Melchior 2017.

tur. Dette forklarer én af udstillingsstedets kuratorer med en tydelig reference til 1800-tallets verdensudstillinger, hvor nationale pavilloner udstillede nationernes artefakter, husflid, folkedragter og inventarier, og dermed deres særegenhed.⁵ I forbindelse med åbningen af House of European History, blev dets formål formuleret som følgende i en pressemeddelelse:

„The purpose of the permanent exhibition is to offer visitors an outline of European history. The different topics are not presented according to national boundaries, but instead depict the main processes and phenomena that have united and divided Europeans through time.“⁶

På House of European History's hjemmeside, der er en integreret del af Europa-Parlamentets hjemmeside for besøgende, kan man ligeledes læse at „[W]e don't tell you the story of each European nation“, for snarere er intentionen at skabe

5 Samtalerne fandt sted d. 3.4 samt d. 27.6 2017 i Bruxelles. Tak til kurator Martí Grau Segú, enhedsleder Constanze Itzel, og leder af uddannelsesafdelingen Blandine Smilansky.

6 Press Release 2017.

„(...) a place to debate, question and reflect on Europe's history.“⁷ Af samme grund har man i navngivningen af udstillingsstedet valgt termen 'hus' og ikke 'museum' (for europæisk historie). I modsætning til et 'hus' for refleksion og debat skaber museumsbegrebet associationer til de nationale, borgerlige, dannelses museer, som opstod i løbet af 1800-tallet og som anses for grundlaget for de nutidige museumsinstitutioner i Europa og resten af verden.⁸ Det er med andre ord den paneuropæiske historie, der er i fokus, frem for nationalstaternes individuelle historier, og denne fælles historie skal ideelt set gøres til genstand for fælles refleksion og drøftelse blandt de besøgende.

Ifølge iagttagere kan House of European History imidlertid også karakteriseres som Europas første postnationale museum.⁹ At være postnational er ikke det samme som paneuropæisk, kunne man hævde, idet præfix'et 'post' jo signalerer, at man er kommet ud over, eller har bevæget sig væk fra nationalstaternes æra. Efter at have set stedets permanente udstilling, er det dog tydeligt, at nationalstaterne spiller en rolle i udstillingen. De europæiske nationalstater er ikke blot aktører i udstillingens fortælling, de er samtidig forudsættende for udstillingens tilblivelse idet centrale udstillingsgenstande er indlånt fra nationale museer i Europa. Men spørgsmålet er stadig, hvordan House of European History i sin permanente udstilling lykkes med intentionen om at repræsentere en paneuropæisk fortælling om Europas historie?

Lanceringen af House of European History skete i maj 2017, men havde længe forinden været undervejs. Huset blev initieret af daværende præsident for Europa-Parlamentet Hans-Gert Pöttering i 2007 i kølvandet på den kuldsejlede Forfatnings-traktat, som blev afvist under folkeafstemninger i henholdsvis Holland og Frankrig i 2005. I 2008 blev der nedsat en komité af historikere og museumsfolk, som skulle skabe det konceptuelle grundlag for museet.¹⁰ Et kurator-team, bestående af en interdisciplinær gruppe af historikere og andre fagspecifikke eksperter fra forskellige dele af Europa, har siden da arbejdet på at udvikle udstillingen, som med mange forsinkelser undervejs åbnede her godt 10 år efter dets initiering, og som har kostet Europa-Parlamentet 56 mill. Euro.¹¹ Europa-Parlamentet er således opdragsgiver og finansiel støtte, men i modsætning til det nært beliggende besøgs-center Parlamentarium (oprettet 2011), kan House of European History's ønske om at skabe rum for fælleseuropæisk refleksion ses som andet og mere end en direkte informationskanal for Europa-Parlamentet om dets opbygning og praktiske arbejde.

7 <http://www.europarl.europa.eu/visiting/en/brussels/house-of-european-history>, besøgt 4/9 2017.

8 Bennet 1995.

9 Kirchner 2017.

10 Ekspert-komiteen bestod af følgende medlemmer: Giorgio Cracco, António Reis, Mária Schmidt, Włodzimierz Borodziej, Hans Walter samt Hütter, Marie Héléne Joly, Matti Klinge, Michel Dumoulin, Ronald de Leeuw.

11 Kirchner 2017.

Musealisering af erindring og kulturarv

Overordnet kan House of European History beskrives som et historiserende, erindringspolitisk projekt, der har til formål at etablere en samlende europæisk historie. Erindring og kulturarv, er begreber, der i vestlig kontekst i de sidste godt 200 år, er tæt knyttet til nationalstaten og skabelsen af national identitet. Nationalismeforskere, herunder etnologer og historikere, har vist hvordan historiske fortolkninger er blevet brugt til at historisere og derigennem styrke det nationale fællesskab, og hvordan nationale narrativer gennem italesættelsen af en fælles fortid bliver gjort til nogle narrativer, vi tænker med og tror på og måske endda vil dø for.¹² Skabelsen af en fælles erindring er med andre ord et centralt led i konstruktionen af kollektiv identitet og indgår i processer af historiebrug og musealisering.

At etablere en fælles ramme for en europæisk refleksion og identitetsdannelse har længe været diskuteret fra EU-politisk hold. Særligt efter Berlinmurens fald i 1989 har kulturarv og erindring været sat i centrum af europæiske politikere. Som historikeren Tony Judt har observeret:

„The first post-war Europe was built upon deliberate *mis*-memory – upon forgetting as a way of life. Since 1989, Europe has been constructed instead upon a compensatory surplus of memory: institutionalised public remembering as the very foundation of collective identity“¹³

Enhver europæisk nation med respekt for sig selv har taget stilling til erindringen om 2. verdenskrig, hvilket Judt sammesteds karakteriserer som tilsvarende en „europæisk adgangsbillet“ til det europæiske fællesskab.

Som sociologen Gerard Delanty peger på, er det et karaktertræk ved nutidens Europa, at „(...) [H]istory has entered into the consciousness of a European identity that is not merely a political identity but also entails a cultural dimension“.¹⁴ På tærsklen til det 21. århundrede er der ifølge antropologen Sharon Macdonald¹⁵ sket en voldsom eksplosion i Europas erindringsarbejde; Europa er blevet et 'memoryland' (erindringsland), eller rettere 'memorylands' i flertal, da der ikke er enighed om én bestemt fælles grund, hvorpå den europæiske erindringshistorie skal skrives. Ikke mindst er udfordringerne ved at skabe en fælles europæisk erindring på tværs af Øst og Vesteuropas historier blevet diskuteret. I den sammenhæng har Judt argumenteret for, at forvaltningen af den europæiske historie om Holocaust i tiden efter Anden verdenskrig kan ses som bestående af konkur-

12 Jensen 2006.

13 Judt 2001, 829.

14 Delanty 2009, 36.

15 Macdonald 2013.

rerende narrativer om fortiden.¹⁶ På den ene side den vesteuropæiske fortælling, der lød, at de allierede vandt krigen, Tyskland var gerningsmand, og jøderne de største ofre. På den anden side den østeuropæiske fortælling, hvor Den Røde Hær blev fremhævet som sejrherre i „Den Store Fædrelandskrig“, og ved hvis hjælp Europa blev reddet fra Hitlers fascisme.¹⁷ De forskellige erindringshistorier foranlediger diskussioner om, hvilke fælles mindedage europæerne med rette kan holde i hævd, og hvem der er henholdsvis historiens sejrherre, ofre, gerningsmænd og helte. Så meget desto vigtigere har det været at finde fælles udgangspunkter trods den opdeltede europæiske historie og som Europa Kommissionen også markerer i 2018 med udpegning af året som europæisk år for kulturarv.¹⁸

Disse erindringsprocesser kan begribes med Macdonalds begreb „past-presenting“, der peger på, at fortiden strategisk tilrettelægges for at skabe nutiden, i såvel formelle som uformelle sammenhænge.¹⁹ Erindring rummer altid en politisk dimension, og ikke mindst er kulturinstitutioner som museer og udstillingssteder aktive medskabere i sådanne former for erindringsarbejde og dermed i skabelsen af kollektiv identitet. Erindring er med andre ord ikke noget vi *har* – en forståelse som ellers forstærkes af erindringsmetaforer som museum, arkiv og ’historiens skattekasse’ – men derimod noget vi *gør*.²⁰ Samtidig med at erindring er en aktiv handling, en praksis, knytter erindringsarbejdet også ofte an til et konkret sted.²¹ Det perspektiv ses også i MEP Hans-Gert Pöttering, daværende præsident for Europa-Parlamentet, da han i 2007 formulerede idéen med House of European History:

„I should like to create a locus for history and for the future where the concept of the European idea can continue to grow. I would like to suggest the founding of a „House of European History“. It should [be] a place where a memory of European history and the work of European unification is jointly cultivated, and which at the same time is available as a locus for the European identity to go on being shaped by present and future citizens of the European Union“²²

Pötterings tale viser, hvordan den kollektive erindring knyttes op på et sted, idet vigtigheden af at skabe et fælleseuropæisk ’locus’ for identitetsdannelse betones. Som den følgende analyse vil vise, opstår der imidlertid et problem i forsøget

16 Judt 2001, 829.

17 Ibid., 822.

18 Se omtale af det europæiske kulturarvsår på fællesorganisationen for Europæiske museers hjemmeside: http://www.nemo.org/index.php?id=395&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=451&cHash=f6a2d1ea00066b5c0752d7ca135a6f39 (besøgt 12.1.2018).

19 Macdonald 2013, 9.

20 Macdonald 2013, 6.

21 Sierp & Würstenberg 2015, 21.

22 Conceptual Basis 2008, 4.

på at skabe dette fælles 'locus' ved etableringen af House of European History. For, som vi vil argumentere for, giver House of European History som et sted for kollektiv erindringspraksis, først og fremmest mulighed for at erindre én version af Europa, nemlig Europas vej i retning af den europæiske integrationsproces i EU. I modsætning til dette singulære narrativ kunne man hævde, at Europa er multipel, at der således er mere end ét Europa (som EU-Europa), men dog færre end mange. Jernbarren vidner jo netop om, at der for eksempel både er 'Europe' og 'Europa', hvilket udstillingen også momentvis peger på, men vælger ikke at følge til dørs.

Artiklen er baseret på besøg ved House of European History kort efter åbningen af den permanente udstilling i 2017, samtaler med kuratorer og afdelingsledere ansat ved museet, samt analyser af udstillingsmateriale og officielle udgivelser fra museet.²³ Inspireret af kunsthistorikeren Rune Gade, er analysen struktureret ud fra dimensionerne *topos* (geografiske beliggenhed, institutionelle forankring og arkitektoniske ramme mv.), *materialitet* (genstandsudvalg), *ordning* (udstillingens ordningsprincip) og *offentlighed* (museets målgruppe).²⁴ Ved at anvende denne analytiske struktur tydeliggøres udstillingens udsagn, og hvordan det er konstrueret rumligt, såvel som materielt og diskursivt.

Udstillingens topos

House of European History ligger i Parc Léopold, i hjertet af Bruxelles' 'EU-hovedkvarter', også kaldet 'det blå kvarter' på grund af de mange EU-institutioner. I dette område er gadebilledet fyldt med jakkesæt, take-away kaffe og rullekufferter, og det er et kvarter, der står i stærk kontrast til Bruxelles' øvrige, mere spragledede bydele, præget af etnisk mangfoldighed, såsom Molenbeek og Saint Gilles.

Placeret på et højdedrag i parken tårner den godt seks etagers ny-renoverede sandstensbygning sig majestætisk op. I ryggen har bygningen Europa-Parlamentet, men omkranset af parkens buske, plæner og farverige blomsterbede, anes denne tætte geografiske beliggenhed kun svagt. Bygningen er opført i 1935 som del af amerikaneren og grundlæggeren af virksomheden Kodak, George Eastmans (1854-1932) filantropiske projekt om at skabe tandlægebehandling for mindre bemidlede børn i Bruxelles. Bygningen er opført i en monumental funktionalistisk stil, hvor bygningselementernes størrelse gør den menneskelige skala lille.

23 House of European history blev besøgt 27. juni 2017. I forbindelse med besøget gennemførtes en samtale med museets chefkurator Constanze Itzel og den ansvarlige for husets læringsenhed, Blandine Smilansky. I forbindelse med tidligere besøg d. 3. april 2017 under en feltekskursion med et hold etnologistuderende fra Københavns Universitet, gennemførtes samtaler med kurator Martí Segú Grau og chefkurator Constanze Itzel.

24 Gade 2006.



House of European History, George Eastman building i Parc Léopold, Bruxelles. © Foto: Marie Sandberg 2017.

Af sikkerhedsmæssige grunde foregår selve adgangen til huset ved siden af dets imponante trappe. Det umiddelbare rituelt-ceremonielle greb, som bygningen lægger op til, fortoner sig dermed noget. Som besøgende sluses man først gennem en sikkerhedsscanner, for at ankomme direkte i garderobe, butik og caféområde. Herfra ledes man til bygningens 1. sal og officielle hall/modtagelsesrum for enden af bygningens hovedtrappe. I det højloftede rum, pompøst understreget af de hvide sandstensvægflader, udleveres udstillingens audio-guide. Som i andre EU-sammenhænge lægges der vægt på at kommunikationen også foregår på ens modersmål, så på foranledning indstilles tablet'ens sprog derefter. Huset har således også som det første sørget for at udstillingstekster og baggrundsviden, som alt sammen er samlet i audioguide og tablet, er tilgængeligt på EU's 24 officielle sprog, udover at den begrænsede skriftlige formidling i selve udstillingen er på engelsk. Fra modtagelsesrummet sluses man op til bygningens 2. sal ved at tage en mindre elevator, for endelig at være fremme ved husets femetagers store Europa-udstilling.

Udstillingens prolog synes således lang og omstændelig, og er nok af samme grund rigt understøttet af imødekomende museumsværter, der guider den besøgende skridt for skridt til udstillingens start. Landet på 2. sal og således placeret et niveau over museets mindre særudstillingsareal, udfolder husets permanente udstilling sig rundgang for rundgang, etage for etage i en opadstigende bevægelse omkring en hvirvelstrøm af en spirallignende skulptur med svungne fangarme udgjort af ord og sætninger som refererer til Europas historie. 'The Vortex of Europe', som skulpturen hedder, er fremstillet på bestilling til udstillingshuset



'The Vortex of Europe'. © Boris Micka, Todomuta Studio, House of European History 2018. Foto Marie Riegels Melchior 2017.

og skal således repræsentere Europas mange fortolkninger og være den sammenhængende figur for den besøgende gennem udstillingens rundgang.²⁵ Helt til tops nås bygningens oprindelige tag, med ombygningen til museum overdækket af et lystransparent materiale, der oplyser det samlede trapperum og dermed bygningens centrum. På en sommerdag, stiger lysets styrke således mod toppen i udstillingens 6. og sidste etage.

At føre den besøgende frem i tid, ved at føre den besøgende op, er et velkendt udstillingshistorisk greb. Ofte, og som i dette tilfælde, ledt af udstillingens underliggende kronologiske struktur. Med lysets effekt føres den besøgende således frem mod en umiddelbart forestillet fremtid, som med en stor cirkelformet bænk

25 Se youtube film - The Vortex of Europe: <https://www.youtube.com/watch?v=w-JXyfmPMp4>

placeret under en cirkulær skærm, der viser skiftende billeder af bl.a. himmelrummet, opfordres den besøgende til helt afslutningsvis i udstillingen at sætte sig ned og reflektere over europæisk historie i fortid og fremtid – „What makes you feel European? What is our European heritage? What is Europe to you?“, lyder spørgsmålene her i den overordnede udstillingstekst. I tråd med en generel formidlingsmæssig tendens siden 1990'erne, er også House of European History modtagerorienteret i sin praksis.²⁶ Med formuleringen af netop disse refleksions-spørgsmål må det imidlertid først og fremmest være europæiske besøgende, der her er i målgruppen. Kronologien og lyseffekten giver umiddelbart historien retning, form og svar, så refleksionen bliver snarere en repetition af det lærte undervejs i udstillingen. Mere pragmatisk set, er dette 'refleksionsrum', som man kunne kalde det, en oplagt måde at afslutte udstillingen. For det kompenserer for det faktum at udstillingen ikke kan fortsætte som årene går, men må have et momentum omkring udstillingens åbningsår. Dertil giver det også de mange skoleklasser som besøger museet mulighed for at sætte sig et sted og samle op på de øvelser som museets veludbyggede undervisningsmateriale lægger op til. Men ses der bort fra disse mere praktiske foranstaltninger, er betydningsladningen som nævnt tæt – og det er vanskeligt ikke at læse denne opbygning som en teleologi, hvor europæisk historie forstås i lyset af dets endemål: Stadig mere integration mellem de europæiske nationalstater formaliseret gennem samarbejdet i EU. Udstillingens topos – dens placering i EU-kvarteret, med Europa-Parlamentet som nabo og som et initiativ skabt af parlamentet og dermed som udstillingens afsender, er her ved udstillingens afslutning tydelig.

Udstillingens orden og genstandsudvalg

Tilbage til udstillingens start på 2. sal, hvor der tages afsæt i temaet „Shaping Europe“ – Europas skabelse, der repræsenteres i kortmateriale, kunstneriske udtryk og litteratur. At Europa bygger på et kulturhistorisk fundament slås hermed fast. De fleste kort er historiske kort, eller reproduktioner af samme, fra de opdagelsesrejsendes tid fra slutningen af 1400-tallet. Men også myten om Europa, den fønikiske prinsesse fra Tyros, jf. græsk mytologi, vises i historiske til mere nutidige illustrationer.

I hvirvelstrøms-skulpturens fangarm, der når ud til udstillingens begyndelse på 2. sal kan læses et citat af den spanske-amerikanske filosof George Santayana (1905): „Those who cannot remember the past are condemned to repeat it“. Citatet er formanende, men peger også frem mod hvad der særlig er i vente: Det rædselsvækkende 20. århundrede som har udstillingens hovedfokus. Men også et

26 Hooper-Greenhill 2000.

vink til den besøgende om at forholde sig til historien, for derigennem at kunne forbedre den verden, vi lever i. Med udstillingens optakt, synes det at være formålet at forklare, at Europa har en fælles historie, der kan opleves og erindres forskelligt, men hvor det dog under alle omstændigheder er individet som står i centrum. Det individ, som har ledt til at værdier som humanisme, demokrati og menneskerettigheder kan siges at være de fundamentale støtter, det geografiske område Europa og dets kulturer står på. „Europa er mere end summen af de nationale kulturer“ kan man læse på tablet'en, og under overskriften *Erindring og Europæisk kulturarv: Nationalstaten* udstilles en fransk karikaturtegning, der gengiver de klassiske nationale stereotyper „Les Nations telles qu'elles sont toutes“ (Nationerne som de virkelig er) dateret fra begyndelsen af det 19. århundrede samt et „Kulinarisk europakort ifølge franskmændene, 2015“ fra *Atlas over fordomme*. Nationalstaten bliver således her først og fremmest repræsenteret gennem karikaturens – de nationale stereotypers – streg.

Denne del af udstillingen afsluttes med en række montrere, der viser de europæiske kerneværdier: Demokrati, frihed, lighed og retsstaten i historisk og nutidigt lys. Udstillingsgrebet i denne del af udstillingen er kontrastivt, hvor det gennemgående princip er, at historien og nutiden modstilles hinanden. Det foranlediger den besøgende til at stille sig selv spørgsmålet, hvordan er udviklingen foregået og hvordan er vi egentlig kommet videre? Demokratiet; er det sikret eller er det truet? Retsstatsprincippet illustreres således gennem dels en allegorisk alabasterfigur for retfærdighed fra det 19. århundrede, dels et foto af arrestationen af fortalere for homoseksuelles rettigheder i Moskva, Rusland, 2009; sidstnævnte jo (bekvemt, kunne man hævde) udenfor det europæiske kontinent og de europæiske værdiers rækkevidde.

Et niveau op til 3. sal begynder den historiske udlægning. Udstillingens historiske startskud er 1789 – markeringsåret for den franske revolution, og hvor det europæiske individ for alvor træder i karakter i historien med enevældens fald og dermed standssamfundets opløsning til fordel for mere demokratiske nationalstaters opkomst. Opbrud, kamp og nye samfundsideers fremkomst i løbet af 1800-tallet er iscenesat i udstillingen med en stor projektion af klassiske malerier af afgørende scener fra den franske revolution, Napoleons kamphandlinger, byer i brand samt en rekonstruktion af Karl Marx og Friedrich Engels diagnostik af det nye industrisamfunds og kapitalismens trængsler. Billederne vises et efter det andet og akkompagneret af musik fra tiden. Foran er placeret en glasmontre med bøger fra det 19. århundrede udgivet på nationalsprogene, og mindre genstande, der demonstrerer nationale særpræg oftest ved brug af det stærkeste af alle nationale symboler, flaget.²⁷ Fra Danmarks Museum Sønderjylland, er her udlånt til udstillingen et par (ikke synderligt slidte) hjemmestrikkede håndledsvarmere

27 Löfgren 1989.

i rødt uldgarn med hvidt kors. Ifølge oplysningerne på tablet'en har de tilhørt en kæmpende soldat på dansk side i kampene mod Preussen i 1864, hvor Danmark kæmpede for sin helstats eksistens, men måtte erkende at tabet af Hertugdømmerne og Sønderjylland blev den unge demokratiske nationalstats skæbne frem til efter 1. verdenskrig.

Det udløsende skud – Europa i ruiner

Udstillingen fortsætter med fortællingen om nationalstaternes komplicerede tilblivelseshistorier omgærdet af en blanding af fremskridtstro og dystopi gennem de udfordringer, som fulgte med kolonisering, industrialisering, urbanisering, og arbejderklassernes opkomst. Hermed ledes der op til det drama, som formidles i det næste rum adskilt fra de forrige omkring trapperummets centrum med en elektrisk, censorstyret glasdør. Midt i rummet på en hvidmalet piedestal står pistolen, som udløste det skæbnesvangre skud den 28. juni 1914. Løbet peger i retningen af udstillingens fortsættelse. Kuglen, som blev udløst i Sarajevo ramte dengang ærkehertug Franz Ferdinand, tronfølger til det Østrig-Ungarske rige, og her symbolet på startskuddet til 1. verdenskrig og det kaos der fulgte. Udstillingens sprog er klart. Budskabet er, at nationalstaternes individuelle interesser – politiske, økonomiske og sociale – var uholdbare, ligesom deres alliancer på kryds og tværs af Europa-kortet og dertilhørende omkringliggende kolonier. Det førte til krig i Europa endnu engang, med også store dele af den øvrige verden involveret. Lyden af det skæbnesvangre skud høres ikke, selvom rummet er aflukket fra trapperummets larm. Men gennem scenografiens udtryk, skal der ikke meget fantasi til at fornemme dets rungende – bang! Dér går det først rigtig galt – „Europe in ruins“- som overskriften lyder i udstillingsrummet og den videre fortælling leder hen i mod at forstå den løsning som fik Europa på ret køl, i en stræben efter samhørighed, fred og gode livsbetingelser for kontinentets borgere. Vejen opleves som lang rundt i museets mindre rum i bygningens ene sidefløj og følelsesmæssig hård at gennemgå med de særlig stærke, visuelle fremstillinger af den gru, ondskab, fattigdom, og magtmisbrug som hærger gennem Europa i de følgende årtier. Fremme ved trapperummet og oppe på 4. sal er fremskridtet og fremtiden igen sat ind i udstillingens monter under titlen „Rebuilding a divided continent“ ved at vise, hvordan et udvalg nationalstater, i det vestlige Europa, tog beslutning om at ville skabe en fælles fremtid i fred. Herfra gør udstillings-scenografien gradvis mere brug af EU's ikoniske, klare kobolt blå farve og gule stjerner. Og historien giver næsten sig selv bygget op omkring de milepæle som er uomgængelige, når det gælder EU's historie, herunder: Etableringen af Kul og Ståunionens fællesskab (EKSF) i 1951, Berlinmurens fald 1989 og den Kolde Krigs endeligt, indførelsen af Den Europæiske Union (EU) i 1992 og endelig Østudvidelsen i 2004. Den forgyldte Louis XVI-stol med det karakteristiske blå betræk og stjerner, brugt i forbindelse med traktatunderskrivelsesceremonien i

Rom i 2004, hvor Forfatningstraktaten blev underskrevet, indtager et paradoksalt højdepunkt i denne del af udstillingen, idet traktaten jo som bekendt aldrig blev ratificeret.

I fortællingen tages der hensyn til at balancere den integrationsproces, som historien rummer, gennem at værdsætte de forskellige skæbner og kulturelle processers forskellighed, som kan ses som karakteristisk for de to sejrherre som umiddelbart forlod et besejret Tyskland. Henholdsvis Rusland og de allierede. Kollektivismen versus individualismen sættes her op overfor hinanden som de grundlæggende værdimæssige forskelle. En montre, som skildrer den produktkultur som kendetegnede efterkrigstidens velfærdsstater på hver side af 'jerntæppet' er centreret omkring modstillingen af to massefremstillede stole af fremskridtstroens materiale i 1960'erne, plastik. Z-stolen til venstre og S-stolen til højre repræsenterer her modsætningerne øst-vest, dets forskelle og ligheder. Et kuratorisk greb som går rent ind. De levede forskellige liv også dengang i øst og i vest, men sad på, eller drømte om, forskellige og dog næsten ens stole. Z-stolens designmæssige ophav er imidlertid ukendt, mens S-stolen er designet af den danske designer Verner Panton, som betragtes som en af den moderne designhistories enere – et geni med andre ord, som siden Den Franske Revolution har været dyrket af den vestlige, europæiske kultur som civilisationsbærer og inkarnationen af individualisme-dyrkelsen. Foran stolene står Øst-Vest så godt som lige. Herpå er det muligt at bygge det fremadrettede integrationsarbejde i Europa og som EU har arbejdet målrettet på siden Berlinmurens fald i 1989 og 1990'ernes begyndende indlemmelse af Østeuropæiske lande i unionssamarbejdet.

'Totalitarisme-rummet' – national socialisme og stalinisme

Tilbage til 3. etage og museets fremstilling af Europas gru i årene omkring de to verdenskrige. Store fotostater i det første rum, med pistolen i ryggen fra det foregående, viser billeder af endeløse rækker af bomber og andet krigsmateriel. I forgrunden af en montre med bombe-hylstre fra 1. verdenskrig ses endda det arbejde som blev lagt i destruktionsarbejdet i form af hylstrenes smukke udsmykninger, og det efterlader én med blandende følelser, da det ikke forklares i genstandstekster, hvorfor udsmykning skulle til i sådanne sammenhænge, selvom det i tidens skønvirke og art nouveau-strømninger var reglen snarere end undtagelsen at udsmykke alle former for brugsgenstande, bygninger og togstationer. Videre føres den besøgende forbi ny-tegnede Europakort efter 1. verdenskrigs afslutning (i 1918), hvor flere nationalstater er dannet. I montrer udstilles videre stemmeseddelbokse, som symboler på demokratiske styreformers udbredelse i Europa.

Men det leder igen til krig: Anden verdenskrig. Kampen mellem det national-socialistiske Nazi-Tyskland, fascismens Italien og de allierede lande samt Rusland. Igen træder de kuratoriske greb, og dermed musealiseringen af den europæiske historie, tydeligt frem ved at zoome ind på ondskabens natur hos diktatorerne



'Totalitarisme-rummet'. Nazisternes svastika eller hagekors, som symboliserede den germanske races overlegenhed, side om side med kommunisternes symbol for industri- og landarbejdere: Hammer og segl skal illustrere ligheden i de totalitære regimers ondskab og brutalitet. © House of European History 2018. Foto: Marie Sandberg 2017.

Adolf Hitler og Joseph Stalin, for herigennem at forstørre analysen i form af flere meter høje lærreder, hvorpå dokumentariske filmklip projekteres: På det ene lærred stalinismens brutalitet og på det andet nazismens ditto. Der er træk ved de to diktatorers måde at udleve deres magtbegær på, til trods for at de forskellige ideologiske principper fremhæves som ens, for netop at kunne spore sig ind på hvad ondskabens natur er, der, omend lidt forskudt i tid, rammer hjertet af Europa og dets østlige landområder, men påvirker hele Europas skæbne dengang som nu. Fællestrækkene er foruden de totalitære ideologier, mobilisering af masserne og systematisk brug af terror. Det er voldsomt at se de to regimers symboler side om side, se de ledende mænd stå frem som patriarker med rank ryg og oprejst pande, for at signalere deres kontrol og vilje til *deres* folks bedste, vel og mærke på deres præmisser, og umiddelbart efterfølgende se de mange, trange, skæbner som i arbejdslejre, i fangenskab eller blot imod deres vilje vises i gamle fotos eller filmoptagelser. Det kuratoriske team fortæller her direkte i udstillingsteksterne, at det er deres udlægning af regimernes fælles væsen som trods forskelle var ens i brutalitet og undertrykkelse. Som det eneste sted i udstillingen optræder således i denne sammenhæng et eksplicit kuratorisk 'vi'. Og budskabet er klart: I det 20. århundredes Europa er alle blevet ramt eller måske rettere blevet fanget af ondskabens væsen på den ene eller anden måde. Hvorfor Italiens fascisme

ikke fremhæves i sammenhængen, kan forekomme som et mærkværdigt fravalg, da dets inklusion umiddelbart ville fremhæve omfanget af ondskab i Europa. En tolkning må stå for egen regning, men kan pege på at fascismens værdigrundlag endnu ikke er gjort op med i Italien, hvorfor det bliver endnu mere komplekst at bruge totalitarismefortællingen på den måde, end når det gælder Nazismen og Stalinismen, da der her i den herskende diskurs trods alt forekommer enighed om at begge regimers fald, at det beviser at regimerne fejlede, desuagtet deres store ambitioner om det modsatte. Oplevelsen af fortid fremlagt på den måde mætter og det tager et par udstillingstemaer, og monrer at passere, før man igen er modtagelig for indtryk.

Og her er det, som allerede påpeget, at det er den Europæiske Unions tilblivelseshistorie som tager over gennem at fremstille de forskellige politiske initiativer, der siden Anden verdenskrigs slutning er blevet etableret inklusive enkelte tiltag som aldrig blev til noget, som fx forsøget på i 1954 at etablere et fælles Europæisk forsvarsfællesskab. Historien om Den Europæiske Unions „founding fathers“ fortælles og det formuleres hvordan franske Jean Monnet, Robert Schuman, belgiske Paul-Henri Spaak og vesttyske Konrad Adenauer mfl. var fremsynede som kompromisets politikere, hvormed de evnede at etablere grundlaget for det Europæiske fredsprojekt. Det er i den kontekst, at en kopi af jernbarren „EUROP“ (1953) gør sig bemærket blandt udstillingens øvrige repræsentationer for den fælles Europa historie. I udstillingskonteksten bliver barren dog fremhævet, som et lysende eksempel på en kompromisets kunst i det europæiske samarbejde.

Som opvokset i Vesteuropa i 1970'erne og 1980'erne er der videre i udstillingen mange gengivelser af fotos og levende billeder som netop vækker minder om periodens højdepunkter. Danmark og Storbritanniens medlemskab af Det Europæiske Fællesmarked er markeret, 1970'ernes krisetider, folkelige bevægelser opråb imod atom-våben, den kolde krigs alvor og bekymring før Berlinmurens fald og forløsningen ved at kunne se hinanden i øjnene igen som et potentielt samlet Europa i demokratiets og menneskerettighedernes ånd.

På 5. sal er udstillingspladsen mestendels tildelt fortsættelsen af Europas integration og dermed rækken af EU's initiativer, som gennem 1990'erne og ind i 2000-tallet førte til unionens udvidelse med stadig flere lande frem til at Storbritannien gjorde modsat og stemte sig ud i 2016. Det forsøges at balancere EU's succeser og manglen på samme i fremstillingen. De store highlights er EU's forfatningstraktat, som i 2004 skulle gøre samarbejdet tættere mellem medlemslandene, men som den franske og hollandske befolkning stemte imod, hvilket førte til gennemførelsen af en reduceret traktat – Lissabontraktaten – godkendt i 2009. Her omtales også finanskrisen 2008 og EU's håndtering heraf, som præsenteres som en form for solidaritetsarbejde. Europas historie og EU's historie intensiveres i denne del af udstillingen. Der synes ikke længere at være noget ud over det

politiske arbejde, som former kontinentet og dermed definerer dets historie og kollektive identitet.

Udstillingens offentlighed

Ifølge House of European History er udstillingen rettet mod interesserede lægmænd, i alle aldersgrupper og i „all walks of life“, som det formuleres åbent og inkluderende i udstillingens Conceptual Basis.²⁸ Det tydelige, let forenklede sprog, udstillingen taler igennem, peger dog på, at det er særlig unge, skoleklasser og børnefamilier, som er museets målgruppe, hvilket understøttes af den energi, der er lagt i at udarbejde en række undervisningstilbud i form af f.eks. rundvisninger med historiske personligheder som performer udsnit af historien, hands-on sessioner hvor skoleklasser kan interagere med historiske genstande, og dertil minds-on, klasselærer-ledede rundvisninger med spørgeskemaer og arbejdsark, der kan downloades fra udstillingens undervisnings-website: www.historia-europa.ep.eu. Valget af målgruppe og formidlingsstrategi, er oplagt når fortællingen om Europa ender som en opbyggelig Europahistorie, selv om intentionen forekommer at være en anden jf. pressemeddelelser og samtaler med husets kuratorer.

Udstillingen får huset til at fremstå som en institution, der vil have fat i de unge besøgende, i håbet om en form for europæisk bevidsthedsdannelse. House of European History placerer sig i den sammenhæng som et tillæg til Europa-Parlamentets øvrige formidlingstilbud – rundvisning i parlamentet og besøgscenteret Parlamentarium, som indledningsvist omtalt. EU-borgerne skal forstå den specifikke historiske forudsætning og kontekst for det politiske værktøj som blev skabt med det europæiske fællesskab. I bogen *Exhibiting Europe in Museums* citeres et internt notat om House of European History, hvor det påpeges, at initiativet netop har til formål at modvirke EU-skepticisme:

„While European integration is praised world-wide as an example of exceptionally successful economic and political advancement (...) scepticism spreads in all Member States...(and) the historical narrative is missing from the current political discussion“.²⁹

På det punkt ligner huset dets primære samarbejdspartnere, nationalmuseerne i EU- medlemslandenes *raison d'être*. At danne borgerne til at kunne forestille sig som et geografisk, mentalt og tidsligt afgrænset 'forestillet fællesskab', som nationalismeforskeren Benedict Anderson for år tilbage formulerede det.³⁰ House

28 Conceptual Basis 2008, 7.

29 Kaiser et al. 2014, 24.

30 Anderson 2006, 6.

of European History vil danne vort indtryk af det Europæiske forestillede fællesskab, som en politisk valgt skæbne. Og her er det, at udstillingen og ambitionen i sin helhed bliver interessant. For som den museale infrastruktur, der gør House of European History mulig, er det også flerheden af forestillede fællesskaber, som huset forsøger at få os EU borgere til at rumme og som „The Vortex of Europe“-skulpturen kan ses som et symbol for. Spørgsmålet er, om flerheden af denne type politiske og kulturelle fællesskaber kan sameksistere som identitetsmarkør? Det er spørgsmålet, om de museale institutioner kan rumme, at se sig som et dialektisk fællesprojekt og ikke som en dualisme af konkurrenter, hvis grundfortælling kun kan formuleres i kontrast til hinanden? Men det står klart, at det publikum House of European History taler til, er EU-borgerne med deres forskellige nationaliteter, som – hvis ikke allerede – så gennem besøget skal erkende og etablere en fælles vilje til europæisk identitet.

Vi vil stoppe rundturen i udstillingen her, idet udstillingens topos, materialitet, ordening og målgruppe, og dermed dens udsagn eller grundfortælling er lagt frem. Nationalstaternes Europa fortælles først. Ikke stat for stat, for det er som nævnt bevidst fravalgt som et udstillingsgreb af det kuratoriske team, men i de overordnede linjer og i kraft af at en række genstande er indlånt fra eksisterende nationale museer og udstillinger³¹. At udstillingen baserer sig på genstande fra nationale museer i Europa er således dens grundvilkår. Egne samlinger har huset ikke endnu, men en samling er under opbygning med indsamlingskriteriet 'Europa', der indtil videre primært har ført til en samling af genstande og memorabilia fra EF og siden EU, som ikke umiddelbart er blevet arkiveret af EU's institutioner, men som kan betragtes som væsentlige og afgørende for EU's grundlæggelse og historie.³²

Udstillingens intenderede udsagn: Både-og Europa – Europahistoriens mørke og lyse sider

House of European History's permanente udstilling kan betragtes som en historisering og musealisering af en europæisk fortælling, der mønster sig på at ville forme dets besøgende EU-borgere til at forstå sig selv, ikke som *enten* europæere *eller* en given europæisk nationalitet, men som *både-og*.

31 Press Release 2017.

32 I forbindelse med samtale med museets enhedsleder Constanze Itzel, forklares det at EU har en restriktiv arkiveringspolitik, hvor alene endelige sagsakter bevares. Derfor har huset taget initiativ til at etablere en samling, hvor indsamlingskriteriet er bredere defineret til genstande som repræsenterer fælles europæisk historie. Af nyindsamlede genstande er bl.a. diverse forlæg til designet af Euro'en – mønster og sedler, og hvor det endelige vinderforslag er indgået i Europa-Parlamentets eget arkiv (samtale 27. juni 2017).

Det er EU's føderalister – som nævnt ledet af den tidligere tyske præsident for Europa-Parlamentet Hans-Gert Pöttering – som tog initiativet til huset (i 2007) for at styrke den europæiske kulturelle integration.³³ Udstillingens budskab er ikke et post-nationalistisk Europa, men snarere et kompromissets Europa, hvor det nationale tillægges mer-værdi gennem det europæiske og opnår sin styrke herigennem. For uden det europæiske, som det utvetydigt er forklaret i udstillingen, kan nationalstaterne ikke sameksistere i fred og fordragelighed. EU's motto siden år 2000 – „Unity in diversity“ (enhed i mangfoldighed) er også udstillingens implicite ledemotiv.³⁴ De enkelte medlemslandes nationale sprog, kultur, traditioner skal forstås som positive bidrag til det europæiske kontinents fælles historie og fremtid, når viljen til fællesskabet ellers er til stede. Det er den underliggende udviklingshistorie, som udstillingen fortæller, og som kræver at flere af udstillingens repræsentationer er produceret til lejligheden, foruden de indlånte genstande fra andre museer. Det er således ikke blot budskabet, der retorisk skal konstrueres; det skal også det som udstilles. Erindringen formgives diskursivt og materielt i denne kontekst og synliggør, at der er tale om et (erindrings)arbejde for en bestemt sag – det (historisk begrundede) europæiske unionsfællesskab.

Set i museumshistorisk sammenhæng er House of European History ikke ene om sit både-og-budskab. Som museologen Rhiannon Mason har belyst i en artikel om National Museum of Scotland og Museum für Europäische Kulturen i Berlin, repræsenterer sidstnævnte museum med sin reorganisering i begyndelsen af 2000-tallet og åbningen af sin nye permanente udstilling „Kulturkontakte. Leben in Europa“ (i 2011) en form for kosmopolitisk museologi. Dvs. en tilgang til den museale praksis som bryder med det nationale narrativ for at opdyrke et mere universelt, diversitært og heterogent perspektiv.³⁵ Men som Mason påpeger, så implicerer den kosmopolitiske dimension, at en flerhed af meninger og holdninger anerkendes fremfor at en enkeltstående politisk agenda forfølges.³⁶ På det punkt, er House of European History fanget i at både-og-budskabet om Europa som en „enhed i mangfoldighed“ er det politiske budskab, der ikke bliver sat kritisk eller reflektivt spørgsmålstegn ved. Historien om kompromiserne i Europa er den europæiske integrationshistorie, og den fortolkning og identitet, som kan være kulturbærende for visionen for det fortsatte fælles europæiske projekt. Derfor står House of European History gennem sin permanente udstilling som et tydeligt eksempel på et erindringspolitisk arbejde, hvor der efterlades plads til én version af Europa, nemlig den, hvor det europæiske politiske og økonomiske samarbejde efter 2. verdenskrig er både middel og mål. Budskabet er som allerede nævnt modtagerorienteret. Med god grund er audioguiden på den besøgendes modersmål.

33 Kaiser et al. 2014, 65.

34 For en analyse af EU's motto *Enhed i mangfoldighed*, se Andersen & Sandberg 2010.

35 Mason 2013.

36 Ibid., 59.

Som i andre forhold, tillæres lettere det, der kommer ind med „modermælken“, som det siges i folkemunde på dansk.

Europæisk historie, som den fremstilles på House of European History, stræber efter en utopi, dvs. en singular version af Europa, som den besøgende, påvirket af det samlede udstillingsbesøg, forventes at reflektere sig frem til. Det er en refleksionsrejse, der som nævnt understøttes af udstillingsæstetikken, som går fra mørke til lys, og hvis montere og udstillingssøjler gradvist skifter til EU's stærke, koboltblå farve. Nobels Fredspris, som blev tildelt EU i 2012, er udstillet på øverste og sidste etage i udstillingen, og markerer troen på utopien, også til trods for at der i samme montre og i det hele taget i den sidste del af udstillingen under temaet „Accolades and criticism“ (anerkendelse og kritik), vises et billede af den protest, som samtidig fandt sted i Oslo i form af en demonstration mod EU og som udstilles ved siden af et „Nei til EU“ badge. Men protesten og kritikken blegner i selskabet af medaljen. Og i det hele taget er der påfaldende mange tomme montere i denne afsluttende del af udstillingen, som af det kuratoriske team forklares med manglende tid til at få de ønskede genstande indlånt og konkret fragtet til udstillingen. I lyset af at udstillingens samlede historisering på vegne af EU forstået som et pan-europæisk projekt, er det ikke anerkendelsen af dette Europas kvaliteter som volder udstillingen problemer at formidle. Det er kritikken, den distancerede refleksion, der ikke falder let at udtrykke hverken i ord eller i genstandenes sammenstillinger.³⁷

Udstillingens past-presencing greb

Hvordan bruges fortiden til at skabe nutiden i House of European History's basisudstilling? Med Sharon MacDonald kan man præcisere spørgsmålet ved at se på hvilke 'past-presencing'-greb udstillingen praktiserer, og dermed undersøge hvordan fortiden italesættes med henblik på at sætte ord på nutiden og formulere visioner for en fælles fremtid.³⁸

Som vi så i citatet fra åbningen af House of European History ønsker Europa-Parlamentets repræsentanter ikke at skabe et EU-propaganda museum. Der skal med andre ord ikke fremgå en entydig politisk linje i husets udstillinger. Denne ambition formuleres i en kontekst, hvor der allerede inden udstillingsåbningen fra flere sider er blevet rejst en kritik af det europæiske museumsprojekt.³⁹ Med fokus på kolonisering og migration, og på baggrund af en analyse af udstillings-

37 Det oplyses af kuratortemaet at de afventer at modtage genstande til udstillingsteamet „Europe seen from outside“ og som bl.a. omfatter japansk keramik bemalet med billeder af hollandske købmænd og deres fragtskibe fra det tidlige 1700-tal (samtale 27. juni 2017).

38 Jf. MacDonald 2013.

39 Kaiser et al 2014.

konceptet forud for udstillingsåbningen, har Veronika Settele⁴⁰ vist, at det dominerende narrativ forbliver den europæiske integrationsproces. Ligeledes har Ann Ighe⁴¹ peget på, at museets fokus på det supranationale står i vejen for det, hun kalder en subvariant af det europæiske, som består af herboende og ankomende migranter.⁴²

Gennem samtaler med medlemmer fra kuratorteamet og udstillingsledelsen blev det tydeligt, at ambitionen er at skabe en objektiv fremstilling; „we try not to take sides“, som en kurator formulerede det. Derfor har man også fra kuratorteamets side bevidst undladt at bruge begrebet 'European identity' i udstillingen, og i stedet gjort 'European memory' til en gennemgående tematik, fordi det er nemmere at vise erindrings karakter af at være konstrueret og sammensat.⁴³ Der er således ikke nogen tvivl om, at kuratorteamet stræber efter en reflekteret historiefremstilling, som formidler den europæiske historie, ikke som en essens, men som en konstruktion.

Alligevel synes der at være en klar meddelelse i udstillingen, især hvad angår nationalstaternes rolle. 1800-tallets verdensudstillinger var med etnologen Orvar Löfgrens udtryk medvirkende til at udvikle en 'kulturel grammatik' for national identitetsdannelse.⁴⁴ Den første verdensudstilling, „The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations“, blev afholdt i London i 1851 og havde som navnet antyder til formål, at de deltagende nationer kunne præsentere og sammenligne i første omgang deres industrielle produktion. Denne udstilling blev fulgt op af verdensudstillinger først og fremmest i Paris, men også i Wien, Philadelphia og Chicago fra midten af 1800-tallet og frem til 1. verdenskrig, kulminerende omkring århundredeskiftet.⁴⁵ Udstillingerne rummede foruden produktionsfrembringelser alle de centrale ingredienser til at iscenesætte en nations udtryk og indhold: teknologiske nyskabelser, de fremmeste eksempler indenfor vareproduktion samt ikke mindst kulturelle repræsentationer af nationalstaten såsom nationale symboler (flag, hymne, våbenskjold mm.) og materiel folkekultur (i form af folkekunst, egnsdragter og byggeskik). Udstillingerne var således ikke bare repræsentative, men (per)formative for den enkelte nations selvforståelse, som vel at mærke skabtes i kontrast til de øvrige nationer og i konkurrencen om at overgå hinanden i nyskabelser, og i at opnå flest udmærkelser og trofæer. Denne nationalstaternes kulturelle arena, som etnologen Bjarne Stoklund har karakteriseret det, fik sin mest prægnante form ved Paris-udstillingen 1867, hvor nationale pavilloner placeredes i en park omkransende den centrale udstillingsbygning,

40 Settele 2015.

41 Ighe 2017.

42 Ibid., 4.

43 Samtale med kuratorteam 27. juni 2017.

44 Löfgren 2017. 50.

45 Stoklund 1999, 140.

således at de enkelte nationer kunne præsentere deres nationale egenart i form af (kopier eller fortolkninger af) bondehuse, kirkebygninger og inventarier, inklusive folkedragter, arkæologiske skatte og 'nationale artefakter' (som fx husflid, husgeråd og værktøj) (ibid.).⁴⁶

Verdensudstillingerne var således centrale medskabere af nationen. Med tanke på denne kulturhistoriske proces er det ikke underligt, at det er de nationale pavilloner, kuratorerne ved House of European History ønsker at bevæge sig væk fra. Som besøgende kan man imidlertid ikke undgå at bemærke, at nationalstaternes rolle i udstillingen bliver enten fremstillet som lig vejen til deroute og verdenskrige, eller også præsenteres de gennem satire, som i det display, der viser nationale stereotyper eller det kulinariske Europakort (som tidligere nævnt). Den neutrale tilgang er således ikke mere neutral end at den afmonterer nationalstatens betydning – når den altså ikke lige agerer krigsmaskine – til at være kitsch og satire. Et første past-presencing greb i udstillingen er således, at den tilstræbte neutralitet udmønter sig i en *afmontering* af nationalstatslige forskelless betydning i positiv forstand, og dermed som produktive forskelssættere i den europæiske historie.

Et andet past-presencing-greb, der gør sig gældende i House of European History's permanente udstilling er *sammenligning* – imellem såvel totalitære regimer, som det blev vist i det man kunne kalde 'totalitarismerummet' med de to filmlærere fremvisende henholdsvis stalinisme og nazismen, og som i designregimer, når to formstøbte plasticstole fra henholdsvis Vesteuropa og Østeuropa blev udstillet som ligheder i velfærdsudvikling. At gøre nazismen og dens ugeringer sammenlignelige med andre ideologier var længe kontroversielt: for den tyske filosof og intellektuelle Jürgen Habermas, som er opvokset i efterkrigstidens Tyskland, er en sådan sammenligning lig med en relativering af Holocaust. I det, der kaldes 'Historikerstriden' indgik Habermas sammen med historikeren Ernst Nolte i en kontrovers om, hvorvidt Holocaust skulle forstås som noget 'Einmalig', dvs. enestående i negativ forstand, eller som ét eksempel blandt flere folkedrab i historien på europæisk og globalt plan.⁴⁷ Habermas på sin side mente, at Holocaust ikke kunne stilles på linje med andre folkedrab. For at undgå at historien nogensinde skulle kunne gentage sig, var det vigtigt at fastholde forståelsen af Holocaust som noget unikt i al sin grufuldhed. Sammenligningen mellem nazisme og stalinisme har især været kontroversiel i den variant, hvor kommunismen blev stillet lige med nazismen: for mange vestlige intellektuelle havde kommunismen været et progressivt omend fejlslagent ideal.⁴⁸ Det gør House of European History ikke, her er der fokus på diktaturets ondskab. Som etnologen Lene Otto har argumenteret for, er et

46 Verdensudstillingerne kan således ifølge Stoklund ses som en forløber for de senere folke- og frilandsmuseer, som opstår i slutningen af 1800-tallet i de europæiske lande.

47 Delanty 2009.

48 Judt 2001, 826.

fokus på en genskabelse og rekonstruktion af en fælles historisk erindring „det naturlige svar på svage identiteter.“⁴⁹ I en analyse af Europa-Parlamentets resolution fra 2008 om „European Conscience and Totalitarianism“ viser Otto, hvordan man fra EU-side har arbejdet på at nazisme, stalinisme og fascisme samt de kommunistiske regimer anerkendes som en fælles historisk arv i Europa, totalitære regimer som må betragtes som lige ondsindede af natur. Der sker således en harmonisering af erindringen for at skabe en fælles historisk erfaring. Bagsiden af denne måde at praktisere en fælles erindring på gennem anerkendelse af hinandens lidelseshistorier er således, at når fortiden om kommunismen erindres som folkemord eller forbrydelse mod menneskeheden, så „lukker det for muligheden af at forstå og analysere kommunismen som et system“.⁵⁰ Når en abstrakt term som totalitarisme bliver fællesnævneren for de europæiske befolkningers lidelser, almengør eller universaliserer man dermed historieforståelsen, så den politiske forståelse nedtones – og spørgsmålet er ifølge Otto, om dette leder til større integration mellem de europæiske erindringer. Det problematiske i husets brug af sammenligning som kuratorisk greb er således, at det i praksis bliver til et past-presencing-greb, der *udligner* forskelle, også selvom det kuratoriske 'vi' forsikrer om, at de totalitære ideologier ikke kan ligestilles, men at de var ens i brutalitet og undertrykkelse.

Det kuratoriske team forsøger som nævnt at skabe balance i historien fx gennem medtagning af såvel positive som negative sider af den europæiske integrations historie. Et tredje past-presencing-greb i udstillingen er således *balancing* af positive og negative sider af EU's historie. Anmeldelser af House of European History har netop lagt stor vægt på, at House of European history's udstilling indeholder en Brexit-stemmeseddel, ifølge kuratorerne netop for også at vise 'the dark sides' af EU's historie. Finanskrisen 2008 er repræsenteret gennem et græsk flag påmalet med et 'oxi' (nej) i forbindelse med afstemningen om accept af den af EU foreslåede finanspakke til Grækenland. Ligeledes kan de kunstneriske interventioner, der adresserer det europæiske, ses som forsøg på at skabe kritisk brod i udstillingen, – som fx den hollandske arkitekt Rem Koolhaas' kommentar til den Europæiske Unions bureaukrati ved at samle en kopi af alle lovttekster i EU-retten, kendt som *Aquis Communautaire*, i 2003 i en langstrakt, åben bog bestående af 80.000 sider.⁵¹ Og endelig protesten mod EU i forbindelse med tildelingen af Nobels Fredspris i Oslo i 2012, som allerede nævnt.

49 Otto 2011, 89.

50 Ibid. 2011, 107.

51 Koolhaas har lavet lignende kunstværker, fx 'bookmachine', som består af arkitektudgivelser fra hans tegnestue OMA fra de sidste 35 år, i alt omfattende 40.000 sider: OMA Book Machine <https://www.dezeen.com/2010/05/05/oma-book-machine-at-the-architectural-association/> Mens OMA's 'bookmachine' kan læses som en positiv udlægning af tegnestuens rige portefølje og produktivitet, synes 'Aquis Communautaire'-bogen på House of European History at lægge op til en mere kritisk eller ironisk kommentar til EU's bureaukrati. Men det er en fortolkning, der er op til den besøgende at afgøre.

Men ligesom at det udstillede protestbanner blegner ved siden af Nobels Fredspris, rokker Brexit-stemmesedlen ikke ved den store fortælling om EU som historiens telos. Og de tomme montere i udstillingens sidste skaber ikke bedre balance mellem hyldest og kritik. I lyset af at udstillingens samlede progressive historie-fremstilling på vegne af det paneuropæiske projekt, er det ikke anerkendelsen af Europas kvaliteter, som volder udstillingen problemer at formidle. Det er kritikken, der ikke falder let at udtrykke, hverken i ord (udstillingstekster eller audioguide) eller genstandenes sammenstillinger.

Konklusion: Den europæiske erindring som problem

Denne artikel har undersøgt House of European History som et erindringspolitisk projekt, der har til formål at etablere et samlende punkt, et *locus*, for en fælles europæisk historie og dermed for skabelsen af kollektiv erindring. Kollektive identiteter bygger på forestillede fortider og oprindelsesmyter. Problemet med den europæiske erindring har således længe været identificeret som værende fraværet af et europæisk folk og deraf af en delt fortid eller oprindelse, som erindringsfællesskabet kan skabes ud fra. Som Delanty formulerer det: "There are no European people as such and consequently commemoration cannot be the remembrance of a given people. This is one of the main differences between Europe and its nations."⁵² House of European History står derfor overfor en særlig udfordring sammenlignet med de nationale museer, som mere entydigt kan udvikle en erindringspraksis med et identitetsskabende formål for øje. Der er derfor god grund til, at kuratorerne vælger en paneuropæisk tilgang, med fokus på erindring frem for identitet, hvilket som nævnt er udstillingens udgangspunkt.

Førnævnte Rhiannon Mason har diskuteret mulighederne for at kosmopolitisere det nationale museum 'indefra' snarere end at søge at overskride eller udvise det nationale museum i lyset af tesen om det postnationale.⁵³ Med Delanty pointerer Mason, at kosmopolitisme ikke bør ses som en antitese til det nationale, tværtimod er kosmopolitismen karakteriseret ved at være stedsforankret og lokalt forudsat. Det kosmopolitiske museum giver således den besøgende mulighed for at betragte verden gennem den 'Andens' øjne og fra den 'Andens' sted for på den vis at forstå sig selv, ikke som en (national) enhed, men som en historisk situeret flerhed.⁵⁴ Eller med andre ord som et multipelt Europa. På House of European History kan man argumentere for, at nok er der kosmopolitiske islæt, men det er ikke et gennemgående greb: Et verdenskort fra Kina anno 2012 kunne således

52 Delanty 2009, 37.

53 Mason 2013 nævner foruden Museum Europäischer Kulturen i Berlin også Världskulturmuseet i Göteborg som et muligt eksempel på det kosmopolitiske museum (ibid. 45).

54 Ibid. 2013, 61.

illustrere de „Andres“ blik på Europa, hvor Folkerepublikken Kina er placeret i kortets midte, mens Europa knapt kan anes i kortets venstre halvdel. Ligeledes afslutter udstillingen med at gengive japanske repræsentationer af hollandske handelsmænd påmalet et porcelænsstel. Men i modsætning til lignende paneuropæiske eller transnationale museer, som fx Museum Europäischer Kulturen i Berlin, etableres der på museet ikke noget sted (eller med Pötterings ord, et „locus“) hvorfra den besøgende kan betragte konstruktionen af det multiple Europa.

I forhold til at placere House of European History mellem et paneuropæisk og et postnationalt museum vil det, som det er fremgået, være en tilsnigelse at karakterisere museet som postnationalt. Som nævnt, er nationalstaterne og deres udlånte genstande en væsentlig præmis for udstillingen. Men spørgsmålet, om House of European History formår at indfri ambitionen om at skabe et paneuropæisk museum og undgå en teleologisk historiefortælling står stadig tilbage. Der er flere måder, hvorpå man kuratorisk kunne have arbejdet med en ikke-teleologisk musealiseringstrategi, såsom dekonstruktion, genealogi, fokus på decentring og diskontinuitet, eller gennem et fokus på Europa set 'fra marginen', dvs. fra migranternes, minoriteternes eller andre ikke-autoritære stemmers perspektiv.⁵⁵ Men huset fremviser i stedet kunstinstitutioner, og forsøger på balancering mellem såkaldte 'dark sides' and 'bright sides' i EU's tilblivelseshistorie.

Man kan ikke entydigt sige, at udstillingen stræber efter én utopi. Alligevel er der en klar målsætning om at den besøgende skal sætte sig ned i 'det europæiske hus' og reflektere over hvordan „the European idea comes alive“, også i fremtiden.⁵⁶ Huset og det afsluttende 'refleksionsrum' som locus for kollektiv erindringspraksis, fastholder på den måde det singulære frem for det multiple Europa, hvor der er én europæisk idé(verden), vi som europæere kan (lære at) føle os forpligtede til at realisere (i EU).

Man kan hævde at House of European History vokser ud af én krise i kølvandet på Forfatningstraktatens sammenbrud 2006 og åbner midt under en krise i kølvandet på Brexit 2016. Da huset åbner sine døre i foråret 2017 sker det i en kontekst, hvor Donald Trump er blevet valgt til USA's præsident i efteråret 2016, hvilket ifølge iagttagere indikerer en ny verdensorden baseret på national uafhængighed og identiteter, hvor 'folket vil have deres land tilbage'.⁵⁷ Ikke bare fra amerikansk side, men også internt i EU kan en politisk højredrejning være udtryk for, at Brexit er begyndelsen til EU's endeligt (ibid.). Spørgsmålet er imidlertid, hvordan begrebet krise forstås. Ofte indgår ordet krise i en politisk diskurs, der godt hjulpet af medierne, kan bruges strategisk til at godtgøre specifikke politiske handlinger i en tilstand af undtagelse. Som historikeren Ann Ighe peger på, kan de forskellige kriser bekvemt bruges til at vise, hvordan EU gentagne gange har

55 Delanty 2009, se også Settele 2015.

56 Jf. Conceptual Basis 2008, 5.

57 Adler-Nissen et al 2017, 580.

formået at rejse sig med fornyet styrke fra asken som fugl Fønix.⁵⁸ Antropologen Henrik Vigh har argumenteret for ikke at behandle kriser som enkeltstående begivenheder. Frem for at se kriser som undtagelser fra normen, kan man ifølge Vigh betragte kriser som en kontinuerlig kontekst for socialitet, et terræn for meningsskabelse og handlen, hvilket samtidig giver mulighed for at sætte fokus på, hvordan afvigelser løbende italesættes og håndteres.⁵⁹ Med Vighs perspektiv kan man se krisen ikke i kontekst, men som en (fortløbende) tilstand, det europæiske projekt befinder sig i.

Det manglende *a* eller *e* i udstillingens jernbarre med påskriften EUROP, som vi indledte denne artikel med, kan således snarere end at være et udtryk for en 'kompromissets kunst' i en vellykket integrationsfortælling, ses som en materialisering af EU's permanente krisetilstand. Som kuratorisk past-presencing-greb ville den kontinuerlige krise have givet udstillingen et ganske andet fælleseuropæisk narrativ end balanceaktens pro-et-contra.

Litteratur

- Adler-Nissen et al 2017: 'Performing Brexit: How a post-Brexit world is imagined outside the United Kingdom', in: *The British Journal of Politics and International Relations*, vol. 19(3), pp. 573-591. DOI: 10.1177/1369148117711092
- Andersen, Dorte & Marie Sandberg 2010: 'Enhed i mangfoldighed. EU's forsøg på at afpolitisere folkekulturen og civilisationsbegrebet'. In: Hemmersam, Flemming, Astrid Jespersen & Lene Otto (red.): *Kulturelle processer i Europa*, Museum Tusulanums Forlag, København, s. 225-236.
- Assmann, Jan 1999: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Beck'sche Reihe, München.
- Conceptual Basis for a House of European History, European Parliament, http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/745/745721/745721_en-pdf [besøgt 4.1. 2018]
- Delanty, Gerard 2009: The European Heritage: History, Memory, and Time, in: Rumford, Chris (ed.) 2009: *The Sage Handbook of European Studies*. SAGE, Los Angeles, Calif, s. 36-51
- Bennet, Tony 1995: *The Birth of the Museum*. London: Routledge.
- Gade, Rune 2006: Hvad er udstillingsanalyse? – bidrag til en diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunstudstillinger. In:

58 Ighe 2017, 19.

59 Vigh 2009, 8.

- Udstillinger mellem fokus og flimmer – en antologi om udstillingsmediet.* Multivers, København, s. 15-40.
- Hooper-Greenhill (2000): „Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning“, i: *International Journal of Heritage Studies*, 6:1 (Marts 2000), pp. 9-31. DOI: 10.1080/135272500363715
- Ighe, Ann 2017: The Legacy of 2015. In *Eurozine* 24 May 2017, pp.-1-21.
- Jensen, Bernhard Erik 2006: „At forvalte kulturarv: en identitetspolitisk arbejds- og kampplads“, i P. Aronsson (red.). *Demokratisk kulturarv?* Linköpings Universitet, 2006.
- Judt, Tony 2005: “From the House of the Dead: On Modern European Memory“ i *Postwar. A History of Europe since 1945*. Pimlico, London.
- Kaiser, Wolfram, Stefan Krankenhagen and Kerstin Poehls 2014: *Exhibiting Europe in Museums. Transnational Networks, Collections, Narratives, and Representations*. Berghahn Books, New York and Oxford.
- Kaiser, Wolfram 2015: „Clash of Cultures: Two Milieus in the European Union’s“, i *A New Narrative for Europe’ Project*, *Journal of Contemporary European Studies*, 23:3, 364-377, DOI: 10.1080/14782804.2015.1018876
- Kirchner, Thomas 2017: Ideen gegen Dämonen. *Süddeutsche Zeitung*, 4.5. 2017.
- Levitt, Peggy 2017: „Response to symposium on Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display“, i *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 2, No 1, 55-61.
- Löfgren, Orvar 2017: The Nationalization of Culture, *Ethnologia Europaea* 47:1, s. 35-53, 2017. Reprinted from *Ethnologia Europaea – Journal of European Ethnology* 19:1, 1989.
- MacDonald, Sharon 2013: „The European Memory Complex“ i *Memorylands – Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, s. 1-26.
- Otto, Lene 2011: „A Common European Identity. Cultural Heritage, Commemoration, and Controversies“. I: *Ethnologia Scandinavica* vol. 41, 2011, s. 89-110.
- Sierp, Aline & Jenny Wüstenberg 2015: „Linking the Local and the Transnational: Rethinking Memory Politics in Europe“. I: *Journal of Contemporary European Studies*, 23:3, 321-329, DOI: 10.1080/14782804.2015.1058244.
- Press release 2017: European Parliament opens the House of European History on 6 May 2017. Press release, *Press Service, Directorate for the Media Director*, spokesperson Jaume Duch Guillot. Ref. No. 20170504IPR73468, European Parliament, 4.5. 2017.
- Settele, Veronika 2015: 'Including exclusion on European memory? Politics of remembrance at the House of European 'History', In: *Journal of Contemporary European Studies* 23 no 3 (2015), 405-416. DOI: 10.1080/14782804.2015.1018877

- Stoklund, Bjarne 1999: „Nationernes kulturelle arena. 1800-tallets verdensudstillinger“. I: Stoklund (red.) 1999: *Kulturens nationalisering. Et etnologisk perspektiv på det nationale*. Museum Tusulanums Forlag, s. 139-157.
- Vigh, Henrik 2009: „Crisis and Chronicity: Anthropological Perspectives on Continuous Conflict and Decline“, i: *Ethnos*, 73:1, s. 5-24. DOI: 10.1080/00141840801927509

English summary

'EUROP' – House of European History between Pan-European and Postnational Memory Practice

How can a common European history be represented and shared? And how is the role of the European nation-state positioned in the history of European integration at the entrance to the 21st century? Taking departure in the newly launched *House of European History* in Bruxelles, the article discusses the musealisation of Europe's shared history as a process of memory politics and collective identity making. Taking departure from Sharon Macdonald's (2013) approach to memory as a *past-presencing* practice, the permanent exhibition's topos, materiality, order and audience (Gade 2008) are analyzed. *House of European History* was initiated by the European Parliament almost a decade ago, and has a clear agenda of being a pan-European exhibition space, rather than a EU-propaganda museum. At the same time the House has been designated one of the first post-national museums in Europe. However, the exhibition clearly positions the EU as the means and the goal of a better European future. The article therefore questions how the *House of European History* is situated between pan-European and post-national memory practice which overall feeds into a discussion on the role of the transnational exhibition in a context of EU's appreciation of cosmopolitanism, post-nationality and globalization.