

Kan ting tale?

Om museers formidling af fortiden ved hjælp af genstande

Jette Holmstrøm

Fortid og Nutid juni 1998, s. 83-105

Alle der har arbejdet med museumsudstillinger ved, hvor svært det er at få sagt det, som man gerne vil sige og at undgå at sige noget, som man *ikke* vil sige. Med andre ord er det svært at styre genstandes udsagn. I artiklen forsøges ved hjælp af den semiotiske tegnteori at identificere og karakterisere den betydningsdannelse, der finder sted i mødet mellem genstanden fra fortiden og museumsgæsten i nutiden. Det sker ved at se på museums-genstande og museumsudstillinger som tegn, sprog og kommunikation. Artiklen handler både om det særegne ved museers formidling af fortiden, de originale genstande og deres betydningsproduktion, og den »metabetydning«, der dannes, når de indgår i en sammenhæng, dvs. i en udstilling.

Jette Holmstrøm, f. 1965, cand.mag. i historie og dansk, arkivar på Rigsarkivet. Har været ansat som om- og underviser på Nationalmuseet og Københavns Bymuseum, bl.a. som formidler ved Bymuseets udstilling *Under København*. I 1996 udarbejdede hun specialerapporten *Museer, semiotik og Peirce*.

I forbindelse med julen 1992 skulle Københavns Bymuseum lave en særudstilling. Sammen med to andre blev jeg sendt på magasin for at finde det gamle julepynt frem. Ingen vidste præcist, hvor det befandt sig, og vi måtte åbne mange kasser, før vi fandt julepynten. Heldigvis, – for det gav en helt speciel oplevelse. Ud af en ganske almindelig brun papkasse dukkede nogle fremmedartede genstande fra renæssancen frem: Høje strikkede hatte, hvor toppen var lukket af på samme måde som hjemmestrikkede sokker.

Jeg fandt dem morsomme, men jeg blev også præsenteret for et stykke af fortiden, som jeg ikke anede eksisterede. Dette stykke fortid var virkeligt og håndgribeligt i ordets bogstaveligste forstand, for jeg holdt det i hånden. I et kort øjeblik var det som om jeg opleve-

de, sansede, fortiden. Og så var den væk igen. Jeg blev usikker på oplevelsen: Hattene var godt nok anderledes og fremmede for mig. Hvordan kan jeg opleve fortiden ud fra en død genstand, og oplever jeg ikke genstanden anderledes end renæssancens mennesker? Under alle omstændigheder ændrede oplevelsen mit billede af renæssancen, fordi jeg nu ved, at dengang gik man med høje strikkede hatte. Og det ved jeg på en helt anden måde, end hvis jeg havde læst om det i en bog.

Kulturhistoriske museer arbejder med og formidler fortiden ved hjælp af genstande som hattene. Den museale kildetype er fortidige menneskers materielle omgivelser som bohave, redskaber, tøj, bebyggelse osv. Museumsformidling adskiller sig fra den traditionelle historieformidling, der normalt

arbejder med skriftlige kilder og også formidler dem skriftligt. Selvom de færreste kan have et så umiddelbart møde med fortidens efterladenskaber, som jeg havde med hattene, gør det samme sig gældende for genstande i udstillinger: Det er en *oplevelse* af fortiden, der adskiller sig fra en skriftlig formidling af fortiden.

Men der sker også noget andet og mere end den umiddelbare oplevelse. I udstillinger anbringes en genstand sammen med andre genstande, billeder, modeller, tekster mm. De indgår i en sammenhæng, som påvirker oplevelsen af genstandene, og som styrer genstandenes udsagn. Hattene vil fortælle noget forskelligt alt efter, hvilken sammenhæng, de indgår i. De kan f.eks. placeres sammen med et par islandske vanter (strikkede vanter med to tommelfingre. Når vanten blev våd i håndfladen, kunne man vende den) og andre beklædningsgenstande fra slutningen af 1500-tallet. Det lille sæt kan igen være en del af en udstilling, der handler om livet for byens borgere i den tidlige renæssance. En anden mulighed kan være, at hattene sammen med et par strikkepinde fortæller om deres tilblivelse i en udstilling om handel og produktion i renæssancen. Hattene kan også sammen med store affaldskrukker indgå i en udstilling, der fortæller om fundet af dem i 1960'erne. Blot for at nævne tre ud af mange muligheder.

En genstand har mange potentielle betydninger, og med den valgte sammenhæng sorteres der i disse betydninger; nogle vælges fra og andre vælges til. I de nævnte eksempler virker det som en rimelig enkel proces, men alle der har arbejdet med udstillinger ved, hvor svært det er at styre genstandes udsagn. F.eks. i den tænkte udstilling om livet for byens borgere i den tidlige renæssance. Hattene ser hjemmestrikke ud og redegøres der ikke for, at det var organiseret produktion,

vil de fleste idag tro, at det var mutter, der havde strikket dem til sin mand.

Artiklen har fået titlen: *Kan ting tale?* Det er for så vidt et retorisk spørgsmål, fordi det mener jeg de kan i den forstand, at de danner betydning, når vi ser på dem. Hvordan det sker vil jeg her forsøge at beskrive ved at se genstande og udstillinger som sprog og kommunikation, nærmere betegnet ved brug af den semiotiske tegnteori.

Semiotik er en teori om, hvordan betydning produceres, og hvilke muligheder for aflæsning en sådan produktion giver. Dens filosofiske udgangspunkt er, at mennesket er symbolbrugere, dvs. at mennesket bruger symboler til at forstå og erkende verdenen. I semiotikken kaldes symboler for tegn og sprog, og hermed menes ikke kun det menneskelige sprog, men *alle* former for tegn- og sprogsystemer. Semiotik er tværvidenskabelig, og alt kan studeres semiotisk. Ifølge semiotikken består enhver menneskelig realitet af tegn, og alle kulturelle manifestationer kan betragtes som tegnsystemer. Det gælder også museet: Det er en kulturel manifestation med et bestemt tegnsystem, der kan beskrives semiotisk, og de vigtigste enheder i dette tegnsystem er de originale genstande.

Udstillingstyper

Der findes flere typer af udstillinger, dvs. forskellige måder at ordne genstandene på. Siden 1800-tallet har to hovedprincipper ligget til grund for museers udstillinger. Det ene er *det videnskabelige princip*, hvor genstandene ligger på rad og række i montrér ordnet i typologiske, kronologiske eller geografiske serier. Denne udstillingstype henvender sig hovedsageligt til fagmanden. Det andet er *interiørprincippet*, hvor genstandene sættes sammen til et tidstypisk miljø. Det tende-

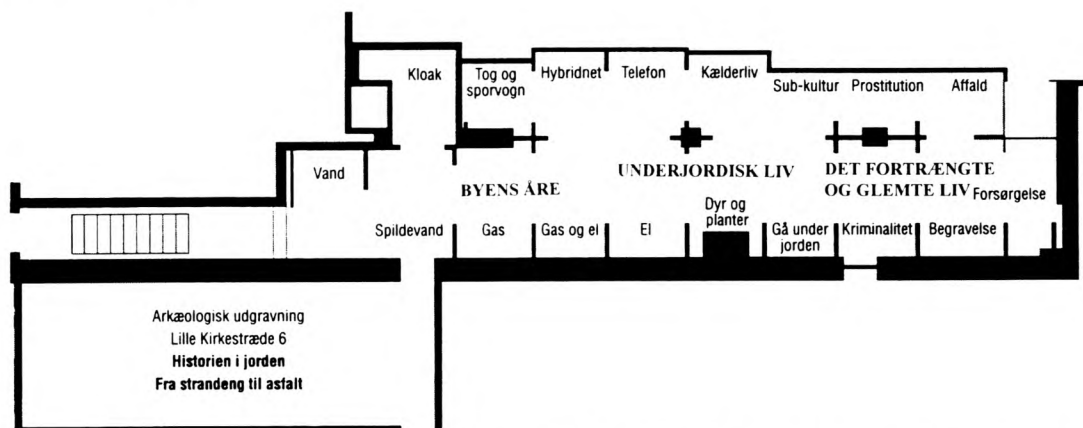
rer fiktionen, fordi genstandene fortæller en historie ved deres sammensætning, og udstillingstypen henvender sig mere til et almindeligt publikum. Begge typer blev udviklet med baggrund i tidens dominerende videnskabs teori, evolutionismen. De originale genstande blev omdrejningspunktet, eksistensberettigelsen, for de historiske museer, og genstandene skulle vise menneskehedens eller et folks udviklingsforløb. Genstandene havde en udsagnskraft i sig selv, og blev udstillet som enkeltstående elementer i rækker, der dokumenterede udviklingen fra det primitive til det teknisk avancerede og stadigt højere kulturformer, f.eks. udviklingen fra ard til plov, fra sejl til le. Eller de kunne i et interiør vise bondekulturens materielle genstande i deres oprindelige sammenhæng: en bondestue, en stald eller hele bondegårde som på Frilandsmuseet.

I modsætning til den videnskabelige udviklingsrække viser de interiørorienterede udstillinger den sammenhæng, som genstandene engang var en del af. Dette, at se genstandene i deres oprindelige sammenhænge, vandt langsomt indpas over for den videnskabelige med den serielle opbygning, og toppede med Bredeudstillingerne i 1970'erne og 1980'erne. De bestod af rekonstruerede miljøer, originale genstande, kopier, billeder og udstillings tekster, der tilsammen udgjorde en gennemført fortælling. Det var pædagogiske udstillinger, der forsøgte at forklare genstandenes sociale og kulturelle sammenhænge, så museums gæster uden forudsætninger kunne få et større udbytte. Man kan sige, at Bredeudstillingerne – i forhold til interiørprincippet – vægtede fortællingen højt; genstandene var nu blevet til illustrationer i en forklarende fortælling.

I dag findes der mange forskellige udstillingstyper. I denne pluralisme

kan der dog spores en ny tendens til, at genstandene igen sættes i centrum og præsenteres uden forklarende tekster. Fortællingen og fortolkningen er ikke længere en væsentlig del af udstillingen, og tendensen kan ses som en reaktion på de pædagogisk forklarende udstillinger.¹ I f.eks. Nationalmuseets etnografiske samlinger er genstandene igen præsenteret på rad og række i en sirlig orden. Men i modsætning til de videnskabelige udstillinger, hvor genstandene er ordnet i serier, præsenteres de forskellige etnografika i flotte specialdesignede montror og med effektfuld belysning. De etnografiske genstande er blevet til kunstgenstande i en udstillingstype, hvor æstetiseringen er det bærende element. Æstetiseringen har afløst fortællingen som det element, der binder udstillingens forskellige dele sammen. Årsagen til denne udvikling kan bl.a. findes i, at post-modernismen har meldt sin ankomst i museumsverdenen.² Man tror ikke længere på, at der findes en sand viden om fortiden, og udstillinger kan derfor ikke give en fortælling om genstandene. Fortællingen vil være en tids- og stedbunden tolkning og altså lige så gyldig eller ligegyldig som enhver anden. Ved at udstille genstande som kunstgenstande uden forklarende tekster undgår udstillingen at foregive, at den giver et sandt billede af det repræsenterede, og den undgår at komme til at sige noget forkert.

Nationalmuseets æstetiserende udstillinger er ét bud på, hvordan man kan lave udstillinger i en post-moderne verden. En anden mulighed er at lave udstillinger, der ikke giver færdigpakkede modeller af fortiden, men tematiserer, stiller spørgsmål og stimulerer til associations- og betydningsdannelse. Udstillingen opererer måske stadig med en kronologi og en vis fortælling, men gør det åbent og uden at give det en entydig betydning: »*Fremtidens museer skal måske i sin tanke*



Figur 1. Plan over udstillingen »Under København«. Rummet er aflangt og med små skillevægge, der adskiller de forskellige temaer fra hinanden. Hvert tema er ligesom udstillingens titel angivet i bøjet kobbersnor. Selvom det ikke fremgår direkte er udstillingen delt i tre større dele: »Byens Åre«, »Underjordisk Liv« og »Det Fortrængte og Glemte Liv«. »Byens Åre« handler om de rør og ledninger, der ligger nede i jorden som kloakrør og hybridnet mm. »Underjordisk Liv« handler om det liv – både dyrs og menneskers – der foregår under jorden, og »Det Fortrængte og Glemte Liv« handler om liv, der ikke kan tåle »at komme op i dagslyset«: Prostitution, Kriminalitet, Subkulturer og så videre. Ved siden af er placeret en lille udstilling om en arkæologisk udgravning – et andet aspekt af »under jorden«. Den fortæller om en enkelt matrikelgrunds historie ved at se på, hvad der gemmer sig under jorden.

snarere ligne en svamp end et rør – en porøs struktur med mange åbninger og forbindelser, der bringer fænomener, der ligger hinanden fjernt i tid eller rum i kontakt, hvis de deler andre væsentlige egenskaber end tiden og stedet.³

Udstillingen *Under København* på Københavns Bymuseum kan karakteriseres som en sådan post-moderne udstillingstype. Udstillingen åbnede i 1992 som første del af en række nye permanente udstillinger. Hvor de efterfølgende er en kronologisk fortælling om Københavns historie, giver *Under København* en lidt anderledes fortælling om byens historie. Som det fremgår af titlen handler udstillingen om, hvad der er under jorden i København, og det gælder både konkret som vandrør og el-ledninger og – i overført betydning – f.eks. prostitution og kriminalitet. Udstillingen er inddelt i forskellige temaer (figur 1).

Med den tematiske opbygning er udstillingen inddelt i små selvstændige dele, der handler om hvert sit aspekt

af »under jorden«. *Under København* giver ingen sammenhængende fortælling og hermed heller ingen færdigpakket model af fortiden. Genstandene står som hovedregel alene uden forklaringer og uden præsentation af den sammenhæng, som de engang var en del af. Genstandsteksterne oplyser fakta som navn og årstal, og herved siges der ikke noget forkert – men heller ikke noget rigtigt og oplysende. Genstandene er ordnet efter samme princip som temaerne: De fortæller som hovedregel ikke en sammenhængende historie, men er forskellige aspekter af det tema, som de er en del af.

Genstandene præsenteres »som de er« uden et fortolkende, formidlende mellemlid – ligesom kun få genstande er »pakket ind« i montrere. Umiddelbart, for det er kun ét niveau i udstillingen. Ved valget af genstande og temaer er genstande og temaer med andre betydninger valgt fra. Med den betydning der skabes med de udvalgte enheder og deres sammenstilling, har udstillingen et andet niveau, der er en



Figur 2. Temaet »Subkultur«. Udstillingsteksten fortæller: »Kælderen er et skummelt, odiøst og lidt farligt område. I København trives en stor variation af livsformer, der nyder det samme rygte som kælderen. Fra denne uorden udspringer ofte det, som mange uden for København forstår ved København. Det er ikke noget nyt for København at rumme miljøer, der er i opposition til den bestående samfundsorden. Liberale ideologier trivedes i Drejers Klub i slutningen af 1700-tallet trods censur og enevældens forsøg på at undertrykke dem. Den vigtige debat om samfundets værdinormer udspringer ofte af disse undergrundsmiljøer i København i den grå zone mellem rødde og græsrodde«. (Foto: Københavns Bymuseum).

fortælling om og en fortolkning af fortiden. På det niveau handler udstillingen om udviklingen til det moderne industrialiserede samfund. Det er en civilisationskritisk fortælling om urbaniseringen og om udviklingen af den storbykultur, der blev kernen i den moderne europæiske kultur.

Udstillingen beskæftiger sig med en periode på 500 år – fra middelalder til nutiden, men viser ikke en kronologisk udvikling. Den er blandet tidsmæssigt og slutter i temaet *Forsørgelse*, hvor den begynder med *Vand*: middelalderen. I sin fortælling om fortiden tager den udgangspunkt i nutiden, bl.a. ved at fortolke fortiden med nutidige begreber som f.eks. subkultur. *Subkultur* er et moderne begreb, hvorunder

udstillingen samler BZ-bevægelsen, slumstormere, Drejers Klub og det jødiske mindretal i 1800-tallet (figur 2).

Drejers Klub og det jødiske mindretal var ikke subkulturer i samme moderne betydning som BZ'erne og slumstormerne. Der var ikke – som udstillingsteksten taler om – noget farligt, skummelt og odiøst ved disse delkulturer. De liberale i Drejers Klub var byens fremtrædende borgere, der i slutningen af 1700-tallet dyrkede den liberale ideologi og kæmpede for at løsne enevældens begrænsende bånd. Det jødiske mindretal var ikke samfundskritisk eller i opposition til samfundet som ungdomskulturene og Drejers Klub var. Når udstillingen sam-

menstiller fire historiske delkulturer under et moderne begreb og ikke forklarer forskellene, risikerer den, at f.eks. Drejers Klub tillægges moderne egenskaber. Idet udstillingen ikke tager højde for forandringer over tid, universaliserer den gennem tiden. Men med de fire eksempler fortæller udstillingen også, at København som en storby indeholder miljøer, der ved at være samfundskritiske eller bare anderledes end den dominerende kultur sætter en diskussion igang om samfundets værdinormer.

Under København har en videnskabeligt korrekt formidling af fortidens genstande kombineret med et symbolsk niveau, der fortolker samtidskulturen. Det fortolkende niveau fremstår ikke åbenlyst i selve udstillingen, men ligger mere som perspektiver en aktiv læser kan folde ud. Det giver en diffus fortælling, der ikke understøtter tolkninger af henholdsvis det ene eller det andet (om udviklingen til det moderne industrialiserede samfund var af det gode eller onde), men som med sin »porøse« struktur har åbninger til forskellige associations- og betydningsdannelser.

Udstillingssprog

Museers udstillingssprog er anderledes end det sproglige tegnsystem, fordi det er visuelt og sanseligt: Det drejer sig om en organisering af rum med forskellige former for udstillet materiale.⁴ Enhederne er primært museums-genstande, men kan også være udstillings- og genstandstekster og modeller, kopier, fotografier mm. Derudover kan udstillingssproget indeholde elementer som farver, lyde, lugte og audiovisuelle midler som video, lysbilleder og interaktiv video.

Hver enhed er udvalgt blandt andre og sat sammen på en bestemt måde for at fortælle noget – ligesom ord udvæl-

ges og kombineres til en meningsbærende sætning. Alle tekster indeholder en udvælgelse og en kombination. Indenfor semiotikken taler man om, at der findes to grundlæggende måder, som tegn kan være organiseret på: paradigme og syntagme.⁵ Et *paradigme* er et system eller sæt af enheder, hvorfra den ønskede enhed vælges, f.eks. alfabetet. Enhederne er bogstaverne, som deler karakteristika, men samtidig er forskellige og tydeligt adskilte fra hinanden: *a* og *b* er begge bogstaver, men forskellige bogstaver. I et paradigme er enhederne hovedsageligt bestemt af, hvordan de adskiller sig fra hinanden. *a* og *b* kan sættes sammen med *e* til et syntagme, *abe*. Et *syntagme* er en kombination af paradigmatiske enheder, der udgør en meddelelse eller en tekst. Enhederne i syntagmet kombineres efter konventionelle regler som – for sprogs vedkommende – syntaks eller grammatik.

En traditionel tekst, som f.eks. en bog, er inddelt i kapitler og afsnit. Museumsudstillinger er en anden form for tekst, der er organiseret på forskellige niveauer. Udstillingen *Under København* er som sagt inddelt i tre udstillingsdele, der igen er inddelt i forskellige temaer. Udstilling, udstillingsdel og tema er på hvert sit niveau et syntagme, hvis enheder er valgt fra forskellige paradigmer. Udstillingen er et syntagme, hvis forskellige enheder er valgt ud fra paradigmet *Hvad er der under jorden*. I udstillingsdelen *Underjordisk Liv* er enhederne valgt ud fra paradigmet *Liv under jorden*. De enkelte temaer er også syntagmer, hvis enheder er valgt fra temaets paradigme: *Dyr & Planter's* enheder er valgt fra paradigmet *Dyr og planter i jorden under København* osv.

I både udvælgelsen fra paradigmet og kombinationen til et syntagme ligger en række valg. De er med til at skabe tekstens betydning, og fortæller også om afsenderens holdninger og in-

tentioner. F.eks. syntagmet *Kælderliv*, der handler om livet i byens kældre ca. 1850-1950. Selvom det er en periode, der om nogen indeholdt forandringer, fortæller temaet ikke om kælderlivets udvikling eller om forandringer over tid. Det handler om værtshuse, underjordiske toiletter, præservativautomater og om liv forbundet med lav status (figur 9): De fattigste boede i kælderlejligheder, ligesom det var her, at man kunne finde kvindeerhverv som rulleforretninger og vaskekoner. Ved kun at vise kvindeerhverv og ikke mandeerhverv som blikkenslagere eller lignende fremhæves, at kvinders arbejde er dårligere lønnet end mænds, og at de kun har råd til de billige kælderrum. Temaet udtrykker her en kønspolitisk pointe. På samme måde fortæller *Kælderliv* ikke om hyggelige stunder på et værtshus eller om betydningen af, at byen fik offentlige toiletter med træk og slip. Ved fravalget af positive eksempler og valg af negative fortælles om fortrængt liv med lav status.

To grundlæggende måder at danne betydning på

Ifølge sprogforskeren Roman Jakobson findes der to grundlæggende måder, som mennesket danner betydning eller kommunikerer på: Enten ved at udvælge og erstatte eller ved at kombinere og sætte i sammenhæng. De to måder kæder han sammen med de retoriske figurer metafor og metonymi.⁶

Metaforen sammenbinder ting, der ikke umiddelbart har nogen direkte forbindelse. F.eks. er New Yorks øgenavn *The big Apple* en metafor, hvor forbindelsen mellem det faktiske subjekt (New York) og den metaforiske erstatning (*The big Apple*) er postuleret. London kaldes *The Smoke*, fordi røgen engang var en karakteristisk del af bybilledet, og dette øgenavn er en meto-

nymi. Metonymien arbejder ved at lade en del eller en egenskab stå for helheden. Der er en beslægtet forbindelse mellem det faktiske subjekt (London) og den metonymiske erstatning (*The Smoke*).

Som tidligere nævnt er alle budskaber konstrueret ved en udvælgelse af enheder fra paradigmer og en kombination af enhederne til et syntagme. Den udvælgende, associerende proces giver sig udslag i *lighed* (en enhed er lig en anden) og arbejder metaforisk. Eller sagt på en anden måde, så arbejder metaforer paradigmatiske, fordi de sætter noget usagt eller ukendt ind i en nyt paradigme, som så er med til at give det dets nye betydning: I metaforen »skibet pløjede havet« er det usagte »sejlede« sat ind i paradigmet »måder at adskille solidt materiale« (skære, save, rive osv.). Læseren er så nødt til omsætte både paradigmet generelle karakteristika og den valgte enheds mere specifikke for at give det usagte »sejlede« en ny betydning. At læse metaforer kræver fantasi, en aktiv og kreativ afkodning, hvor læsere finder de karakteristika, som det giver mening at omsætte.

Den kombinerende syntagmatiske proces giver sig udslag i nærhed, berøring (en enhed placeres ved siden af en anden) og arbejder metonymisk. Hvor metaforer er typiske for poesi, er metonymi typisk for prosa, især realistiske romaner.⁷ Metonymi kræver, at læseren konstruerer resten af helheden, syntagmet, ud fra den del, som læseren præsenteres for. Metonymi giver en »realistisk« effekt, fordi en del af »virkeligheden« står for helheden, og metonymi tages ofte for givet, fordi de virker så naturlige (modsat metaforer, der ofte åbenlyst er kunstige). Derfor er man ofte ikke bevidst om, at en anden metonymi fra den samme helhed måske vil give et andet billede af helheden.

Ligesom metafor og metonymi er ka-

rakteristisk for hver sin genre inden for litteratur, kan de også karakterisere forskellige genrer eller typer af udstillinger.

I udstillinger, der viser tidstypiske interiører, er genstandene placeret i en sammenhæng, hvor deres forbindelse til hinanden bygger på en nærhed og ikke lighed: F.eks. en kaffekop sammen med en underkop og en sidetallerken – og ikke sammen med andre kaffekopper. Interiørudstillinger arbejder metonymisk og syntagmatisk, og giver indtryk af at vise, hvordan der virkelig var i fortiden. De virker naturlige, fordi de originale genstande er placeret i realistiske sammenhænge – der er en direkte forbindelse mellem udstillingen og den fortidige virkelighed. Men de har også et vilkårligt element i, at det er nutidige museumsfolk, som har genskabt miljøet, og måske har de ikke fået alle genstande med eller det har af praktiske grunde ikke været muligt at placere dem som oprindeligt. På den måde kan interiørudstillinger og den metonymiske og syntagmatiske stil »snyde« med den realistiske effekt.

Andre udstillinger arbejder metaforisk og paradigmatiske. I den videnskabelige udstilling er genstandene placeret sammen med lignende genstande i serier: Kaffekopperne sammen, underkopperne sammen osv. Nu er disse videnskabelige udstillinger ikke lige frem poetiske og fantasifulde, men deres forbindelse bygger på lighed og ikke nærhed, og de er mere krævende end interiørets sammenhængende fortælling.

Under København's udstillings-sprog

Udstillingssproget i *Under København* er også metaforisk og paradigmatiske. Genstandene er her ikke ordnet i serier, men i temaer, hvis enheder er ud-

valgt og kombineret. Men enhedernes forbindelse er primært lighed og ikke nærhed, og temaerne er opbygget paradigmatiske: Et sæt af enheder, der deler karakteristika. I temaet *Vand* drejer det sig om genstande der har med Københavns vandforsyning at gøre. Samtidig er de forskellige fra hinanden: en brønd, en vandpumpe, en vandhane osv. Det samme gør sig gældende for udstillingen. De forskellige temaer udgør et sæt af enheder, der deler karakteristika: *Hvad er der under København* – som udstillingens titel angiver. Men prostitution og kriminalitet foregår ikke under jorden. Udstillingen postulerer hermed, at temaerne i udstillingsdelen *Det Fortrængte og Glemte* er »underjordiske« aktiviteter.

Ved indgangen til udstillingen giver en tekst en bestemt indfaldsvinkel til udstillingen, nemlig at sammenligne byen med mennesket: »Ligesom mennesket har København under overfladen det fortrængte og det glemte. Når det har nået en vis alder, graver vi det op igen og finder det interessant. Ligesom mennesket har byen under overfladen et netværk af årer, der får byen til at fungere«.

At sammenligne byen med mennesket er en metafor, og den fungerer som en fortælling, der kæder udstillingens forskellige dele sammen; en poetisk rød tråd. På den måde kædes så forskellige temaer som byens vandforsyning, kælderliv og prostitution sammen; temaer der ellers ingen umiddelbare berøringsflader havde. Prostitution foregår ikke under jorden, men kædes sammen med de øvrige temaer via sammenligningen mellem by og menneske: Det fortrængte er i underbevidstheden = under jorden. Udstillingsdelen *Det Fortrængte og Glemte* har et metaforisk forhold til de to øvrige, hvis indhold konkret handler om under jorden. Temaerne er altså ikke udvalgt fra paradigmet *Hvad er der*

under København, men fra et andet paradigme *Forskellige aspekter af under jorden*.

I enhedernes postulerede forbindelse tages der ikke direkte højde for det historiske forløb; både genstandene og temaerne er blandet tidsmæssigt. Denne types modsætning er som sagt interiørudstillinger, hvor enhederne kædes sammen i et fortællende forløb i kraft af deres nærhed. Selvom interiørudstillingen ikke viser en historisk udvikling, så er det klart, at det drejer sig om ét tidspunkt i det historiske forløb, der adskiller sig fra andre. Det er ikke tydeligt i *Under København*. I *Byens Åre* kan der spores en vis kronologi: For det første fortæller genstandene om forandringer over tid, fordi temaerne handler om udviklingen til det moderne industrialiserede samfund: Jorden under byen er i dag fyldt med ledninger og rør, der er med til at gøre livet i byen nemmere og mere behageligt. Hvert hjem har vandhaner med både koldt og varmt vand, elektriske pærer lyser op og radiatorer giver rummet den ønskede temperatur. Med hybridnettet kan man kommunikere med både den nære og den fjerne verden via telefon, computer, tv og radio, og med busser og tog kommer man hurtigt både rundt i og ud af byen. For det andet angiver temaernes rækkefølge en kronologisk udvikling, fordi temaet *Vand* kommer før *El*, der kommer før *Hybridnet*.

Resten af udstillingen har ingen kronologi hverken i temaernes opbygning eller i deres placering i forhold til hinanden. Faktisk slutter udstillingen som sagt med temaet *Forsøgelse* tidsmæssigt, hvor den begynder med *Vand*: middelalderen. *Underjordisk Liv* og *Det Fortrængte og Glemte* handler om konsekvenserne af udviklingen til det moderne industrialiserede samfund. Livet er på mange måder blevet bedre, men også mere menneskeskabt og fremmedgjort – naturen fortræn-

ges. Menneskets aktiviteter tager bogstaveligt talt al pladsen under jorden, og der er ikke længere plads til dyr og planter. Den indre natur fortrænges også – og det handler resten af udstillingen så om. Instinkter og deres behov henvises til kældrene og det underjordiske liv, som *Kælderliv* fortæller om. Den indre natur i form af voldsomme følelser fortrænges også – f.eks. forholdet til døden. Temaet *Begravelse* er placeret i udstillingsdelen *Det Fortrængte og Glemte*, fordi døden er blevet tabu. I *Prostitution* taler udstillingsteksten om den syndige by i modsætning til landlig uskyld, og temaet *Kriminalitet* fortæller om den godtroende bonde, der i byen blev »bondefanget« og franarret sine penge (figur 3).

I dette paradigmatiske, metaforiske udstillingssprog spiller de originale genstande en væsentlig rolle. Hvad er det de kan; hvordan danner de betydning og hvad betyder det for udstillingers betydningsdannelse?

Genstandssprog

»*Materiel kultur er den del af menneskets fysiske omgivelser, som det har skabt efter en kulturelt dikteret plan*«. ⁸ Materiel kultur indbefatter ifølge denne definition enhver menneskelig påvirkning af den fysiske verden lige fra dyr og planter, som mennesket har påvirket, til sang og tale som resultat af manipulation af luft og muskel.

Genstande er tredimensionale og optager deres eget rum. De opleves via sanser, især syns- og følesansen, og vi er nødt til at forholde os og tage hensyn til dem i vores liv. Hvis vi ikke orienterer os om, hvor lange, høje eller hårde de er, kan det gå grueligt galt. En vigtig del af barndommen handler om at lære den fysiske verden at kende. Hvad kan der klatres på; hvad sker der, hvis man lægger noget tungt på



Figur 3. Temaet »Kriminalitet«. Den lille trækasse er en model af en lejlighed omkring århundredeskiftet (Politimuseet). Godtroende mænd blev lokket indenfor med løftet om, at de mod betaling kunne se en nøgen kvinde. De skulle stikke hovedet gennem et hul i væggen, men idet de gjorde det, lukkede en hjælper i det andet rum en bom over nakken på gæsten. Han sad så fast, og de kunne tømme hans lommer. (Foto: Københavns Bymuseum).

noget skrøbeligt osv. Vi er nødt til at acceptere deres fysiske karakter og arbejde med og ikke mod dem. Denne læreproces fortsætter ind i voksenlivet, når vi arbejder med forskelligt materiale, og det gælder både vores egen eller dyrs muskelkraft eller avanceret teknik. Det er så selvfølgelig og indlysende en omstændighed, at vi ofte glemmer, hvilken grundlæggende betydning genstande har for vores liv.

Af samme grund bliver genstande ofte overset i den traditionelle filosofiske debat. Samfundsvidenskabelige og filosofiske studier har givet sproget

rollen som det primære medium for social kommunikation og socialisering. Sproget ses som indeholdende en gruppes traditioner, og når et barn lærer sproget, lærer det på samme tid traditionerne. Heri ligger også den anskuelse, at en genstand først får liv, når den får et navn i sproget. Der er imidlertid situationer, hvor sproget ikke kan følge med genstandes evne til at kommunikere. F.eks. er det både problematisk og omstændeligt at beskrive forskelle på farver, former og mønstre, hvor øjet til gengæld straks vil kunne genkende og skelne. Genstande kommunikerer non-verbalt gennem kanaler, der er multi-dimensionale.

Der er en afstand imellem at opfatte en genstand og så vores evne til sprogligt at udtrykke, hvad vi ser. Kombinationen af øjet, hånden og kulturel hukommelse er vigtig i konstruktionen af den sociale verden. Det er på den måde, at vi forholder os til og vælger de fysiske omgivelser, og derved også den form vores sociale liv tager. At producere en verden af genstande er en grundlæggende del af dét at skabe et socialt liv og at føle sig hjemme i det. Sådan er det også i børns leg, hvor genstande kommer før sproget som »vigtigste midler til at udtrykke følelser og behov«.⁹ Genstande skaber kendte rammer af referencer; følelsen af at være »hjemme«. Hvert hjem er en helt speciel samling, der udtrykker, hvem vi er – ligesom tøj. I den forstand er genstande ikke passive. Jvf. et dansk tv-program, der gik for nogle år siden, hvor en reklamemand ud fra et hjem fortalte ofte ganske præcist om de mennesker, der boede der. Et tomt rum med kun en båndoptager, der fortæller, hvad der her var af ting, ville give en ganske anden oplevelse end det møblerede rum.

Genstandes materialitet har en anden betydning. De er konkret, fysisk tilstede, og den omstændighed deler de

med alt levende, bl.a. mennesket. Ligesom mennesket kan genstande kun være ét sted ad gangen, dvs. de er til i tid og rum, og følgelig har de en historie. De er ikke til for evigt, men kan være det længere end mennesket, og på en eller anden måde har de evnen til at bære fortiden ind i nutiden. Det sker i kraft af deres »virkelige« forhold til fortidens begivenheder. En genstand er en del af en begivenhed i fortiden. Den er den eneste overlevende – i dens fysiske realitet. Museer er samlinger af sådanne genstande, og det er deres »virkelighed«, der giver museerne deres særegne funktion.

Den museale værdi

Genstande kan ejes, samles på, opbevares og gives fra én person eller institution til en anden som gave, betaling mm. Alt dette sker, fordi de er værdifulde. Ejerløse genstande er lidt af en modsætning, med mindre de er blevet defineret som affald. Ejerløse genstande får da også ofte en ny ejer, f.eks. museer, der er en af de store genstandsejende institutioner. Her får de en helt speciel værdi. Det, der kommer på museum, tillægges en betydning, som det ikke havde før. Selve udvælgelsen er en *rite de passage*, hvor stykker af den fysiske verden tilskrives en kulturel værdi. Museumsgenstande kan være kostbare (f.eks. i kraft af en kunstnerisk værdi eller af materialets værdi) og næsten intet værd; men de har alle en åndelig og videnskabelig værdi.

I forhold til andre værdifulde genstande er museumsgenstande i princippet fjernet fra den verdslige markedsplads, hvor varer udveksles. Museer holder genstandene ude af cirkulation – ikke kun for en begrænset periode, men for altid. De er adskilt fra hverdagslivet: Togene på Jernbanemuseet kører ikke mere, og nøglerne åbner og låser ikke længere døre. Der

med får de samme status som kunst, der ikke produceres med et specielt brug for øje. Disse unyttige, men alligevel værdifulde, genstande bygges der huse til og rum indrettes for, at de kan tage sig bedst ud. De behandles med en uendelig omsorg: beskyttes mod skadeligt lys, fugt og restaureres omhyggeligt, når de går i stykker.

Denne særlige museale værdi har den tjekkiske museolog Z.Z. Stránský gjort til omdrejningspunktet i sin forskning: Det drejer sig om en bestemt menneskelig holdning, der får det til at erkende og udvælge genstande fra både den naturlige og menneskeskabte verden. Genstandene udvælges, opbevares, undersøges og formidles, fordi de repræsenterer en særlig værdi for mennesket og dets samfund. Det er en kulturel værdi, hvor de ses som repræsentanter for en samlet virkelighed. Eller sagt på en anden måde, så ses genstandene som bevis på en samfundsmæssig virkelighed. Det handler om en speciel forbindelse, som mennesket har til virkeligheden, og Stránský kalder den *musealitet*. Museumsgenstande er ifølge Stránský bærere af musealiteten.¹⁰

Kulturhistoriske museer beskæftiger sig med genstande fra fortiden, men den værdi, som de tillægges, hører til nutiden og ikke fortiden. Hermed gør museet noget synligt, som ellers ikke ville være synligt: »Museet er en måde at se på, i den dybe betydning at det åbner vores øjne for kvaliteter ved tingene, som uden for museet ville forblive skjult for os«. ¹¹

Både museumsgæsterne på en udstilling og museumsinspektørerne, der forsker i genstande, opfatter ikke kun museumsgenstandene som ren form, materiale eller lignende, men læser dem som betydende noget. De læses på en sådan måde, at de henviser til noget andet end sig selv. Museumsgenstandene bliver til tegn. Som bærere af musealiteten er de udvalgt til at re-

præsentere en kulturel værdi, hvor de ses som repræsentanter for eller beviser på den fortidige virkelighed, som de engang var en del af.

Museumsgenstande som tegn

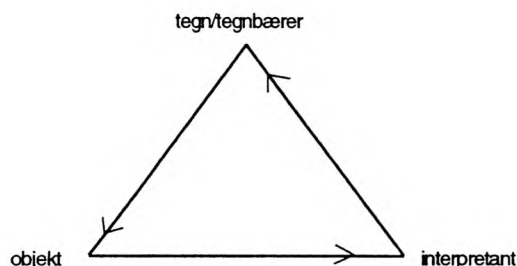
Et tegn er »noget, der for nogen står for noget, i en vis henseende eller egen-skab. Det taler til nogen, det vil sige skaber et ækvivalent tegn i den pågæl-dende persons bevidsthed [...] Det tegn, som det skaber, kalder jeg interpretan-ten af det første tegn. Tegnet står for no-get, dets objekt«. ¹² Sådan definerede den amerikanske semiotiker Charles Sanders Peirce (1839-1914) sit tegnbe-greb, hvis komponenter kan ses som tre punkter i en triangel (figur 4).

Museumsgenstande som tegn står for et objekt (en fortidig virkelighed), der kalder på en interpretant hos læ-seren. Som tegn kan de kun repræsen-tere og fortælle om objektet, og i sig selv har de ingen betydning, men skal fortolkes af en læser. Derudover re-præsenterer tegnet kun bestemte egenskaber ved objektet, og Peirce skelner derfor mellem to objekter. I kraft af tegnet fremtræder et særligt objekt, *det umiddelbare objekt*. Det er ét aspekt blandt mange ved *det dyna-miske objekt*, som er kilde til et ube-stemt antal af tegn. Det dynamiske ob-jekt er ikke lig med de enkelte tegn, men er uafhængig af dem. I udstillingen *Under København* indgår f.eks. et fotografi af en vaskekone (1912). Det

repræsenterer vaskekonen på et gan-ske bestemt tidspunkt, i en bestemt vinkel, lys osv., og på baggrund af disse omstændigheder fremtræder det umid-delbare objekt. Det dynamiske objekt er kvinden i det hele taget, uafhængig af diverse fotografier samt kunders syns og hjernes repræsentation af hen-de.

Museumsgenstande skal fortælle om den fortid, som de engang var en del af. I forhold til tegnbegrebet hand-ler det om, på hvilken måde genstan-dene fortæller om eller henviser til den fortidige virkelighed. Peirce skelnede her mellem tre måder: den ikoniske, indeksikale eller symbolske relation. ¹³

Et *ikon* er et tegn, der ligner sit ob-jekt i en eller anden forstand. I *Under København* er der f.eks. både et foto-grafi og en model af en brønd, og de er to forskellige ikoniske tegn for samme objekt. Udstillingen er holdt i jordbrun-ne farver, og det er et ikonisk tegn for »under jorden«. Et *indeks* er et tegn, der har en direkte forbindelse med sit objekt. Der kan være en årsagssam-menhæng, hvor tegnet står for objek-tet i kraft af en påvirkning fra det. F.eks. fodspor i sneen, som er sat af og kan lede til objektet. Museumsgen-stande er spor, som er forårsaget af fortidige menneskers interaktion med deres omgivelser. En anden type af in-deksikale tegn betegner og udpeger objektet – de retter opmærksomheden mod objektet. I udstillingen er hvert tema angivet med et skilt; skiltene ud-peger temaets objekt: F.eks. at en træ-vandpumpe, trætønde, træspand mm. handler om og har *Vand* som fælles ob-jekt (og ikke træ). For begge typer af indeksikale tegn gælder, at de repræ-senterer objektet i kraft af en sam-menhæng, berøring eller nærhed med det. Et *symbol* er et tegn, der repræ-senterer objektet i kraft af konventio-ner, og dets betydning afhænger af dets vanemæssige anvendelse. Der er ingen sammenhæng, påvirkning eller



Figur 4. Pierces tegnbegreb.

lighed mellem tegn og objekt, og symbolet kommunikerer kun, fordi mennesket aftaler, at det skal stå for noget. Sproget er det vigtigste symbolske tegnsystem.

Et tegn i den virkelige verden er aldrig udelukkende ikonisk, indeksikal eller symbolsk. I den konkrete fortolkningsituation vil alle tre betydningsmekanismer (lighed, sammenhæng og konvention) være med til at give tegnet dets mening. Et fotografi har f.eks. stærke indeksikale træk pga. fremstillingsprocessen, og det kan måske diskuteres, om fotografier er ikoniske tegn med indeksikale træk eller indeksikal træk med med ikoniske træk.

På samme måde indeholder museumsgenstande både ikoniske, indeksikale og symbolske træk. En museumsgenstand er revet ud af sin(e) oprindelige sammenhæng(e), er restaureret og er på mange måder ikke sig selv mere; det er blevet til et slags ikonisk tegn på sig selv. Dette træk er tydeligst ved genstande i en udstilling, hvor de også arbejder som billeder på et stykke fortidig virkelighed. Men som ikoniske tegn er museumsgenstande mere motiverede af deres objekt end f.eks. tegninger, og det er på grund af deres indeksikale træk.

Som indeksikale tegn har museumsgenstande en direkte forbindelse til objektet, en fortidig virkelighed. De er i kraft af en påvirkning fra fortiden; de er spor, som fortiden har sat i tiden. Det er dette træk, der er det særegne ved museumsgenstandes formidling af fortiden. Som museumsgenstande er de også udvalgt til at repræsentere en bestemt samfundsmæssig virkelighed, og herved peger på og retter de opmærksomheden på fortiden. Dette træk er tydeligst i udstillinger, der i sig selv har en betydelig betegnerfunktion.

Den betydning vi danner af museumsgenstande er ikke nødvendigvis den samme som fortidens. Museums-

genstande er symbolske tegn, når deres betydning afhænger af deres vanemæssige anvendelse. Heri ligger også, at det museale samfund forbinder dem med elementer, som de ikke har noget direkte forhold til. Forholdet mellem tegn og objekt er menneskekonstrueret og uden nogen naturlig forbindelse, men vi reagerer på det, som var det sandt.

Museumsgenstandes betydningsdannelse har del i mindst to samfund: Det oprindelige samfund, der gav genstanden dens første betydning, og det museale samfund med museet, museumsinspektører og gæster. Genstandens betydning i det oprindelige samfund og i det museale samfund kan være fuldstændig forskellig. Ikke kun fordi samfundet har ændret sig, men også fordi museumsgenstanden er revet ud af dens originale og aktive sammenhæng og anbragt i en ny og passiv. Dens oprindelige betydning kan forsøges oversat, men det er ikke nemt, fordi den opstår ved en vekselvirkning mellem genstanden og personen, der ser på den.

Museumsgenstande fortæller en historie om fortiden ved, at vi som »læser« skaber vor egen forklarende historie om dem ud fra, hvad vi har set, læst, hørt og husker. Hver gang vi forholder os til en museumsgenstand affødes et nyt tegn, som så igen afføder et nyt osv. Det gælder i alle sammenhænge: Når museumsinspektører udvælger en genstand til museumsgenstand, når de forsker i genstande eller, når museums-gæster ser den i en udstilling.

Metafor og metonymi i genstandssproget

Det særegne ved museumsgenstande er, at de har været en del af en fortidig virkelighed. De er udvalgt til at stå for denne helhed, dvs. de er metonymi el-



Figur 5. 1860-1903 fik København kloakker, og de, der havde råd, kunne nu forrette deres nødtørft ved brug af de moderne »Vand-closetter«. De fattige måtte fortsat klare sig med de fælles latriner. Billedet i midten viser, hvordan dagrenovationen tømte latrinerne ved at øse indholdet over i bærbare tønder. (Foto: Jette Holmstrøm).

ler har et metonymisk forhold til det oprindelige samfund. Samtidig betyder selve udvælgelsehandlingen, at vi i det museale samfund tilføjer noget til deres natur. Ved at være valgt og løftet ud af deres oprindelige sammenhæng(e) får de et repræsentativt eller metaforisk forhold til det oprindelige samfund. De bliver til billeder på, hvad vi i det museale samfund tror, at helheden er.¹⁴

Ethvert samfund har en række muligheder, hvorfra det vælger, hvad dets individuelle natur skal være. Valget skifter med tiden, og mulighederne struktureres efter regler, der er enighed om og har bred social støtte. Disse regler og rækken af muligheder udgør – med et begreb fra semiotikken – samfundets *langue*. *Langue* giver samfundet en række kommunikationsmuligheder, deriblandt en materiel kul-



Figur 6. Omkring 1600 begyndte man at hente vand ind fra omkringliggende søer som Damhussøen og Lersøen til København. Vandet blev ført til Sct. Jørgens Sø, Peblingesøen og Sortedamssøen via åer og fra de to sidste søer videre ind til byen i udhulede træstammer med koblingsled af blyrør som disse fra 1700-tallet. Vandforsyningssystemet varede helt frem til 1859, da byen fik sit første vandværk. (Foto: Københavns Bymuseum).

tur, og denne er også struktureret efter regler. F.eks. er en officersjakke udformet så den angiver rang i et hierarki. Den enkelte jakke er *parole*, dvs. en konkret og individuel brug af det potentielle system, langue. I *Under København* indgår en flot dekoreret vandhane, og langue/parole kan belyse dens betydningsdannelse.

Parole arbejder ikke i adskilte dele, men i sæt, hvor betydning er afhængig af deres forhold til hinanden. Kombinationen af genstande, i dette tilfælde badeværelsesgenstande, i sæt udelukker andre, der så vil danne deres egne sæt. Vandhanen indgik i forrige århundrede i et sæt med en ligeså flot dekoreret wc-kumme, badekar på løvefødder osv. Dette sæt adskiller sig fra et mere fattigt og sparsomt indrettet badeværelse uden f.eks. træk-og-slip,

med et trækar som badekar osv. Hvert sæt er en metonymisk helhed og forholdet imellem dem er metaforisk. Som parole udtrykker disse sæt deres samfunds langue med hensyn til f.eks. klasseforskelle (figur 5).

Vandhanen er et metonymisk tegn på den helhed, den engang var en del af. Det samme er et andet eksempel fra udstillingen, en trævandpumpe (1700-tallet) (figur 6 og 8). Den var engang en del af Københavns vandforsyning, og i udstillingen fortæller et maleri (1844) om den sammenhæng og det liv, en sådan vandpumpe indgik i: Den stod på Højbro Plads som én af byens offentlige vandposter, hvor kvinderne hentede vand til husholdningen. Men trævandpumper har med tiden fået tillagt andre betydninger. De bliver forbundet med betydninger, som de

ikke har noget direkte forhold til, men er menneskekonstrueret og en kultur-vane. Det hænger sammen med, at fortidens parole hele tiden bliver til en del af nutidens langue, som igen omformes til at udtrykke nutidens parole osv.

Fra i det oprindelige samfund at være en almindelig og praktisk brugsgenstand bruges vandpumpen i dag som prydsgenstand i en særlig have-stil sammen med møllehjul og andre genstande. Disse genstande fra fortiden er blevet til metaforer på en romantisk forestilling om »de gode gamle dage« og landlig idyl, hvor livet var enklere, roligere og mere naturligt. Det samme udtrykkes i små provinsbyer, hvor byens torv stadig har en vandpumpe stående, måske malet i en kæk rød farve el.lign. Samtidig har vandpumpen et metonymisk forhold til fortiden, fordi den *var* en del af byens vandforsyning.

Når trævandpumpen er endt som museumsgenstand, bærer den et repræsentativt eller metaforisk forhold til den helhed, den engang var en del af. Den museale samling, som den nu er en del af, har et metaforisk forhold til den tid eller kultur, som museumsgenstandene kommer fra. Sidste stop i den museale omfortolkning er udstillingen, der ligeledes har et metaforisk forhold til samlingen og til den pågældende tid eller kultur. Det metaforiske indhold er ikke statisk, men kan blive ved med at bære nye fortolkninger.

Museumsgenstande har i kraft af deres materialitet en evne til at overleve, og derved bevarer de en forbindelse til deres oprindelige sammenhæng. Det er dette, som vi oplever som museumsgenstandes særlige kraft – eller med Walther Benjamins ord – aura: Genstande udstråler et Her og Nu, der skaber en samtidighed og en samrummelighed. Den overlever sin historie og sit liv gennem sig selv, og med synet kan vi give os hen til tingen og

lade den »rene« tanke og følelse møde genstanden, så den afleverer sit Her og Nu. Samtidig er fortiden fjernt fra os i nutiden. Men, siger Benjamin, genstande arbejder gennem sin aura i skueren og gør det fjerne så nært, som det kan komme.¹⁵

Museumsgenstande har denne forunderlige evne til både at bære et stykke af fortiden ind i nutiden, bringe fortiden nær, i kraft af deres metonymiske forhold til denne fortid og samtidig være en kilde til evig metaforisk omfortolkning på grund af fjernhedsaspektet. Det er kernen i museumsgenstandes specielle og flertydige betydningsproduktion.

Genstandssproget i udstillingssproget

Museers formidling af fortiden giver mulighed for det personlige møde med fortidens efterladenskaber; for fascinationen af de originale genstande og for spændingen mellem nærheds- og fjernhedsaspektet. Formidlingen af fortiden er ikke ren faktuel, og man involveres i et direkte forhold til fortiden.

Der er stor forskel på at læse om f.eks. et vandrør af træ og så at se det originale trævandrør i virkeligheden. En udhulet træstamme som vandrør er en fremmed og nærmest eksotisk genstand for os i dag. Oplevelsen af den originale, fysiske genstand gør, at man erkender dens eksistens – trævandrøret bliver virkeligt. Men denne oplevelse kan ikke stå alene. Genstande alene fortæller ikke om deres historie eller om sammenhænge, som de engang indgik i; deres udsagnsevne og -kraft skal ekspliciteres og støttes for, at de fungerer optimalt i en udstilling. F.eks. ville et fotografi af et trævandrør i jorden forankre erkendelsen (figur 6). *Under København* indeholder mange »tekniske genstande« som de to

genstande til højre for vandspandene på billedet ovenfor. Genstandsteksterne oplyser kun, at det drejer sig om en underjordisk brandhane med et påskruet standrør til brandslanger fra 1859 og en skruenøgle til at åbne for vandtilførslen fra den underjordiske brandhane. Genstandene forudsætter en teknisk viden, og har man ikke den, forbliver de lukkede og uforståelige.

Når genstande ikke præsenteres, kræver udstillinger både forhåndsviden og kreativitet af museumsgæsterne. *Under København's* metaforiske og paradigmatisk stil betyder, at genstandene står lukkede og uforklarede, når de i sig selv ikke er genkendelige eller, hvor udstillingen ikke på en eller anden måde giver de nødvendige oplysninger. Men det ligger også i udstillingstypen, at man godt kan springe de lukkede genstande over uden at miste forbindelsen til udstillingens fortælling. Den associerer og har ikke som mål at give en sammenhængende forklaring. Samtidig er det indlysende, at er man nødt til at springe for mange genstande over, så mister man interessen for udstillingen.

Det handler ikke kun om at identificere en genstand. Det drejer sig også om at formidle en viden om genstandens oprindelige sammenhæng og dens betydning i det oprindelige samfund. Ellers laver museumsgæsten sin egen historie, som giver mening for den pågældende. Som f.eks. en gruppe kvindelige pensionister jeg engang viste rundt i udstillingen. De var meget begejstrede for at gense køkkenredskaber fra deres yngre dage; især en gasbageovn, som mange af dem havde fået i bryllupsgave. Da de senere fik en rigtig ovn, brugte de den i sommerhuset til at varme gifler om søndagen. Deres læsning af udstillingen gik ud på at genkende og huske fra deres eget liv eller hvad deres forældre havde fortalt, og det havde betydning for deres livshistorie (figur 7).

Når genstandene ikke præsenteres sammen med oplysninger om deres sammenhænge og betydning i det oprindelige samfund, dannes deres betydning udelukkende i det museale samfund. I temaet *Kælderliv* indgår en vaskebalje og et vaskebræt. I dag vasker vi ikke vores tøj på den måde, og vaskebaljen kunne give romantiske associationer som billeder af den fyldt med blomster i haven, hvis ikke det var for et fotografi, der viser en udslidt kvinde vaske tøj i den.

Vaskebaljen og fotografiet er et eksempel på én måde at vise genstandenes oprindelige sammenhæng på. Udover fotografier kan også modeller, kopier, tekster og andre genstande præsentere denne sammenhæng. *Under København's* metaforiske og paradigmatisk stil brydes ind imellem af små metonymiske sammenspil mellem genstande. F.eks. trævandpumpen og maleriet af Højbro Plads (se figur 6 og 8), der viser den sammenhæng, som vandpumpen indgik i: Midt på Højbro Plads står en lignende vandpumpe med kvinder omkring, der er ved at hente vand, og pladsen myldrer af hverdagsliv for 150 år siden. De to genstande supplerer hinanden godt. Med den originale genstand får man en fornemmelse af at opleve et stykke fortidig »virkelighed«. Vandpumpen arbejder metonymisk, og det forstærkes af, at den har tydelige spor af at have været brugt. Maleriet viser den fortidige helhed, som den var en del af, og man får at vide, at den var en naturlig del af hverdagen.

Vandpumper har i dag tilknyttet romantiske myter om landlig idyl, hvor livet var enklere, roligere og mere naturligt. Trævandpumpen er stor, rå og slidt, men kalder alligevel på myten. Maleriet er ikke kun med til at vække myten, men udtrykker den også: Stemningen er meget rolig og tempoet langsomt: Der er åben plads imellem de forskellige grupper af mennesker, og

deres skygger i den stærke sol er lange, hvilket vil sige, at dagen er ved at være slut, og det er snart fyraften. Ingen er ved at dø af stress, i modsætning til nutidens Højbro Plads, hvor biler, busser, cyklister og fodgængere kæmper om at komme til. Det er selvfølgelig en fortolkning ud fra nutiden, men selv i 1844 har tempoet været hurtigere og stemningen mere urolig end på billedet. Det fortæller ikke kun om vandpumpens oprindelige sammenhæng; der er også tale om en fortolkning af denne sammenhæng.

Vandpumpen og maleriet er eksempel på et andet problem for udstillinger: Hvordan viser man en fortidig holdning uden at gøre den til udstillingens? Billedet er fra midten af forrige århundrede – et tidspunkt hvor samfundet var på tærsklen mellem en ny og gammel livsform, og den gamle blev omfattet af nostalgi og paradistabsfølelser. Når billedet bruges til at fortælle om vandpumpens metonymiske sammenhæng, og dets romantiske associationer får lov til at stå alene og uimodsagt, så bliver billedets udsagn til udstillingens udsagn – hvad afsenderens intention end var. Måske blev maleriet endda valgt, fordi det var det eneste man havde med en trævandpumpe. Det vil sige, at maleriet ikke blev valgt på grund af de romantiske og nostalgiske associationer, men at den betydningsdannelse simpelthen bare fulgte med.

Eksemplet er en del af et mere overordnet problem, nemlig at det er svært at styre genstandenes udsagn. Udstillinger kan ikke undgå at give mulighed for betydningsdannelser, der ikke er intenderede. *Alt* har betydning – i modsætning til sproglige tekster har udstillinger potentielt mere, der giver betydning, og mange praktiske omstændigheder kan afstedkomme betydningsdannelser, som afsenderne ikke er herre over. F.eks. er organiseringen af rummet også bestemt af selve

rummets størrelse og form. Bymuseets kælderrum er aflangt og smalt, og det giver en anderledes fornemmelse af at være i jorden end et kvadratisk rum med megen plads ville give. Eksemplet er i overensstemmelse med udstillingens fortælling, men det kunne have været anderledes. Andre praktiske omstændigheder kan også være et problem. Det er f.eks. ikke altid muligt at realisere den planlagte fortælling, fordi man ikke kan skaffe og udstille de ønskede genstande.

Det er ikke til at vide, om Københavns Bymuseum nogle steder i udstillingen havde planlagt en anden fortælling, men måtte ændre den, fordi de ikke havde de nødvendige genstande. Men man kan ane et lignende problem i temaet *Tog og Sporvogn*. Det er placeret i udstillingsdelen *Byens Åre*, der med udgangspunkt i rør og ledninger fra undergrunden fortæller om udviklingen af det moderne industrialiserede samfund. Men København har ikke en undergrundsbane (endnu); kun strækningen mellem Hovedbanegården og Østerport station, som temaet fremhæver som berøringspunkt med de andre. De fleste genstande i temaet handler om toge og sporvogne oppe på jorden, fordi det ikke har været muligt at finde genstande, der kunne give samme fortællestruktur som i de andre temaer. I den situation har man så valgt mellem at ændre på sin fortælling eller »bøje« genstandene, så de passer til fortællingen. Det moderne og offentlige trafiksystem er en vigtig del af det moderne industrialiserede samfund, og udstillingen har valgt den sidste løsning.

I temaet *Vand* har det ikke været muligt at udstille en original brønd. I stedet viser udstillingen et fotografi og en model af en brønd, og de supplerer hinanden (fig. 8). Fotografiet er todimensionalt, men viser en original brønd (fra Absalons borg under Christiansborg). Et fotografi af en original



Figur 7. Gasbageovnen anbringes under gasblusset. København fik sit første gasværk i 1859 og gadernes tranlamper erstattedes af gaslamper. Indførelsen af gas – og senere elektricitet – revolutionerede både hjemmet og produktionen. (Foto: Københavns Bymuseum).



Figur 8. Genstandene ved den lille sidevæg fortæller, hvad der skete med vandet efter at kvinderne havde båret det hjem: Det blev opbevaret i trætønder med låg og øst op med en træøse. (Foto: Københavns Bymuseum).

genstand virker mere autentisk end en model af samme. Her arbejder museumsgenstandes metonymiske forhold til fortiden gennem fotografiets indeksikale træk – som var kameraet vores øjne, og fotografiet derved et blik frosset fast i tiden. Modellen er kun en lille model af en brønd fra 1700-tallet: Men den er tredimensional, hvilket i en anden forstand gør den mere fysisk virkelig. Det er nemmere at forestille sig, hvordan det har været at hente vand i en brønd. At det er to forskellige brønde, der er afbilledet har ikke den store betydning – udover at brønden i mange år var vandforsyningen i byen, fordi det primære her er brønden som én af byens former for vandforsyning. F.eks. ville to fotografier af to forskellige brønde ikke give den fysiske eller konkrete fornemmelse af »virkelighed«. Ligesom to modeller ikke ville gi-

ve følelsen af »autenticitet«; af at se den fortidige virkelighed.

I kraft af at alt har betydning i udstillingssproget, har man også mulighed for at styre betydningsdannelsen. Med små virkemidler kan man angive den kontekst, fortælling, som genstandene skal læses i. F.eks. er *Under København* holdt i jordfarver, og væggene er kælderens rå mursten. De er tegn på, at man befinder sig under jorden, så at sige »i jorden«, og giver også associationer af noget rå og simpelt. Det går igen i præsentationen af genstandene. Meget få genstande er »pakket ind« i montrere, men præsenteres for museumsgæsten uden et glas-mellem-lag. Derved er de mere tilgængelige, konkrete og direkte, og det passer bedre til livet under jorden. Det er ikke forfinede og kostbare genstande bag glas og lås, men robuste sager, som



Figur 9. Temaet »Kælderliv«. Den aflange genstand i midten er en præservativautomat fra ca. 1960, og nedenunder ses et fotografi af offentlige toiletter, kaldet »Den underjordiske« på Amagertorv. Det åbnede i 1902 som den første af sin slags. Øverst til højre et fotografi fra 1982 af én af byens sidste rulleforretninger. (Foto: Københavns Bymuseum).

kan klare det barske liv under jorden. Den samme effekt opnås med genstandsteksterne. De er klistret på små metalstykker, og nogle hænger i kæder fra genstandene. For at læse dem er man nødt til at løfte metalstykket med hånden og derved mærke, hvor tungt det er. At placere teksterne på denne måde giver en fornemmelse af noget robust, rustikt og rå. Her finder man ikke forfinede, kultiverede og lette genstande, som mere hører hjemme oppe på jorden i menneskets civiliserede liv.

Med de styrede medbetydninger lægges nutidig fortolkning »ned over« de originale genstande. Det sker altid, hvad enten det foregår bevidst eller ubevidst. *Under København* gør det bevidst ved meget klart at tage udgangs-

punkt i nutiden i sin fortolkning af fortiden. Med moderne begreber som *subkultur*, *lav status* og det civilisationskristiske »blik« fortolkes byens fortid, og ud af det kommer en fortælling, som kaster lys på nye aspekter af Københavns historie. Det er aspekter, som fortiden selv måske ikke så; som ikke var en del af dens selvforståelse: Ved f.eks. at se på fire forskellige historiske delkulturer som subkulturer fortæller udstillingen, at København som en moderne storby rummer miljøer, der sætter en debat i gang. Selvom eksemplet også fortæller om faren ved at gøre det, nemlig at man tillægger fortiden moderne egenskaber, så fortælles ikke desto mindre også om aspekter af den fortidige virkelighed.

Museumsudstilling – en kommunikationssituation

Udstillingen *Under København* udtrykker en historiebevidsthed, der vægter nutidsdimensionen, og det er karakteristisk for den udstillingstype, jeg kalder post-moderne udstillinger. Deres udstillingssprog er udtryk for en erkendelse af, at en udstilling er et sprog om virkeligheden; et billede af fortiden skabt i nutiden. Post-moderne udstillinger vil ikke styre museums-gæstens billed- eller betydningsdannelse, fordi den ene persons opfattelse er lige så god som den andens; forskellige fagfolk har forskellige subjektive opfattelser. Paradoksalt nok postuleres hermed indirekte, at det er muligt at lave en fortolkningsfri formidling; at præsentere museumsgenstandene som de er i sig selv og kontekstfrit. I august 1995 var der i Weekend-avisen en debat om Nationalmuseets æstetiserende post-moderne udstillinger.¹⁶ En medarbejder på museet, Anders Holm, forsvarede den type udstilling og stillede spørgsmålet, hvad museerne skal formidle: Genstandene eller historien i betydningen kilderne eller fortolkningen. Holm er ikke i tvivl om, at genstandene kommer før historien: Var det omvendt, »ville dette ikke netop blive overfladisk og – i bedste fald – alt for præget af enkeltpersoners opfattelse af, hvorledes historien bedst fortælles? Skal vi formidle Ellen Damgaards fortolkning eller professor Hansens?»¹⁷ Holm overser her, at der altid er tale om fortolkning; om fra- og tilvalg, der er udtryk for en subjektivitet og inter-subjektivitet. Der er altid en »historie« eller en fortolkning før en genstand, fordi den eksisterer ikke som en kilde i sig selv, men i en kontekst og i kraft af fortolkeren. I den forstand kan man tale om, at de post-moderne udstillinger lægger sig op af det materielle kil-

desyn i modsætning til det funktionelle.

Post-moderne udstillinger som *Under København* vil dog stadig gerne fortælle om fortiden – og gør det ved at fortolke den. Med genstandenes små metonymiske sammenspil, den tematiske opbygning og sammenligningen mellem by og menneske fortolkes fortiden – modsat de æstetiserende udstillinger, der syntes at have opgivet at sige noget overhovedet. Men *Under København* har som sagt ikke en tydelig fortælling, og det skjules for museumsgæsten, at der er tale om en fortolkning.

Når museumsgenstande ikke bliver fortolket og deres metonymiske sammenhænge ikke bliver fortalt, så fralægger museerne sig ansvaret. Udstillinger laves jo af fagfolk, der ved mere om dem end museumsgæsten, og museerne har derfor mange gode og kvalificerede historier at fortælle. De vil ikke være den skinbarlige sandhed, og der vil altid være tale om fortolkning. Men de vil heller ikke være ren fiktion – og er det ikke godt nok?

Måske er det et spørgsmål om at acceptere de metaforiske og symbolske træk i genstandes og udstillingers betydningsdannelse; tage ansvaret og stå ved, at udstillinger er fortolkninger – tage stilling og præsentere de reelle afsendere.

Museumsudstillinger er noget nær den eneste kommunikationssituation, hvor afsenderne ikke præsenteres. I stedet kommer institutionen, f.eks. Københavns Bymuseum, til at stå som den temmeligt diffuse og upersonlige afsender. Når det ikke gøres klart, at udstillingen er lavet af mennesker af kød og blod og derfor er en subjektiv konstruktion, så fremstår udstillingens udsagn som objektive sandheder udspyet af det hellige tempel; museet.

Noter:

1. Inge Meldgaard: Museernes publikum og udstillingen som begivenhed, *Jordens Folk* 2, 1993, s. 62.
2. Inge Meldgaard: Udstillinger uden tekst, *Dansk Tidsskrift for Museumsformidling* 12, 1992, s. 57.
3. Carsten Paludan-Müller: Museums betydning – Den fraktale udfordring, *Nordisk Museologi* 1, 1992, s. 8.
4. Susan M. Pearce: *Objects and Collections*, 1992, s. 137.
5. John Fiske: *Introduction to communications studies*, 1990, s. 41-47, 51-52 og 56-68.
6. Roman Jakobson: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances, *Selected Writings* 2, Mouton, 1971, s. 239-259. I undersøgelse af afasi fandt Roman Jakobson, at selvom der er mange varianter, så drejer det sig grundlæggende om forstyrrelser i enten evnen til at udvælge og erstatte eller evnen til at kombinere og sætte i sammenhæng.
7. Sst. s. 258-259.
8. James Deetz, Susan M. Pearce (udg.): *Objects and Collections*, 1992, s. 5.
9. D. Miller, sst. s. 23
10. Friedrich Waidacher: *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, 1993, s. 140.
11. Arno Viktor Nielsen: Luftslot og parkeringshus, *Politiken* 8. juli 1996.
12. Charles Sanders Peirce: *Semiotik og pragmatisme*, 1994, s. 94.
13. Jørgen Dines Johansen & og Svend Erik Larsen: *Tegn i brug*, 1994, s. 47-62.
14. Susan M. Pearce: *Museums, Objects and Collections: A cultural Study*, s. 24-30.
15. Walther Benjamin: Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder, *Kulturindustri – Udvalgte skrifter*, 1973, s. 58-94.
16. Nikolaj M. Lassen: Den gode historie. Interview med Ellen Damgaard, *Weekendavisen* 4. august 1995 og Anders Holm: Til kilderne, *Weekendavisen* 18. august 1995.
17. Sst. Holm (1995).