

ETNOGRAFISK TIDSSKRIFT 2022 57. ÅRGANG NR.2

JORDENS FOLK

Tema:
Samling på
verden

Hvad skal vi med
etnografiske museer?





Jordens Folk er et bredt formidlende etnografisk tidsskrift, der udgives af Dansk Etnografisk Forening og udkommer to gange årligt. Artikler i *Jordens Folk* er fagfællebedømt.

Ansvarlige for temanummeret *Samling på verden*:

Katrine Mandrup Bach, Ulrik Høj Johnsen, Vibe Nielsen, Mille Gabriel og Cecil Marie Schou Pallesen.

Ansvarshavende redaktør: Katrine Mandrup Bach.

Redaktion: Cecil Marie Schou Pallesen, Kathrine Dalsgaard, Mads Emil Kjersgaard, Astrid Oberborbeck Andersen, Ida Sofie Matzen, Claire Dungey, Thea Skaanes, Carolina Sanchez Boe, Kirstine Hansen, Mathias Krabbe, Therese Thim, Thomas Randrup Pedersen, Iben Duvald, Caroline Lillelund, Siri Pedersen, Annika Isfeldt, Cæcilie Kramer, Daniela Lazaroska, Ala Zareini, Amalie Rævsbæk Birch, Ida McDonald, Janne Flora og Maj Heiselberg.

Jordens Folk sendes til alle medlemmer af Dansk Etnografisk Forening. Medlemskab koster 300 kr. pr. år, dog 200 kr. for studerende, pensionister og ledige. Beløbet indbetales til kontonummer: 1551 1051408.

Løssalgspris: Nye numre: 150 kr. inkl. moms og forsendelse.
Ældre numre, op til to år efter udgivelse: 100 kr. inkl. moms og forsendelse.
Ældre numre, over to år efter udgivelse: 50 kr. inkl. moms og forsendelse.

Henvendelse ved køb af numre:

Dansk Etnografisk Forenings sekretariat
Afdeling for Antropologi

Aarhus Universitet, Moesgaard

8270 Højbjerg

Telefon 8716 2063

kontakt@etnografiskforening.dk

www.etnografiskforening.dk

Layout: Louise Hilmar

Tryk: Narayana Press

Forsidefotos: Jacob Ravn Christensen,
elev på Moesgaard Museums Foto/Medie-Lab

ISSN: 0021-7484



Indhold

- 3 Nye roller for gamle ting**
Etnografiens samtidsrelevans i en verden i forandring
*Katrine Mandrup Bach, Mille Gabriel, Ulrik Høj Johnsen,
Vibe Nielsen & Cecil Marie Schou Pallesen*
- 11 Stærke forbindelser**
Museumsetnografen som verdensorienteret bricoleur
Inger Sjørøsløv
- 21 Et liv som antropolog: Esther Fihl**
Fortalt til Caroline Johanne Lillelund
- 29 Er museet antropologiens redning?**
Ulrik Høj Johnsen
- 41 Interview med Rane Willerslev**
Fortalt til Cecil Marie Schou Pallesen
- 51 Små udstillinger store spørgsmål**
Den eksperimentelle udstilling som metode
Kasper Jelsbech Knudsen
- 61 At fortælle historien sammen**
Om hvordan indsamling ændrede feltarbejdet
Cecil Marie Schou Pallesen
- 71 Revner i museets selvforståelse**
Med Gitte Engholm fortalt til Ida McDonald & Amalie Birch
- 75 Vi Drømmer**
Formidlingen af et immaterielt fænomen
Frida Juul Nielsen & Simon Sønderbo Nielsen
- 83 "What's in a name?"**
Gentækning af genstandstekster på Pitt Rivers Museum
Vibe Nielsen i samtale med Marenka Thompson-Odlum
- 94 Etno-Kunst**
Ny podcast om samtidskunst, etnografi og repræsentation
Ditte Lyngkær
- 96 Jordens Folk anbefaler**



Det etnografiske magasin, en del af udstillingen *Éen verden, 1000 historier* på Moesgaard Museum, 2007.
Foto: Foto/Medialab, Moesgaard Museum.

Nye roller for gamle ting

Etnografiens samtidsrelevans i en verden i forandring

Af Katrine Mandrup Bach, Mille Gabriel, Ulrik Høj Johnsen, Vibe Nielsen & Cecil Marie Schou Pallesen

Hvad skal vi med etnografiske museer? Hvad skal vi stille op med samlingernes brogede og ofte problematiske fortid i en nutid, der kalder på demokratisering og selvansagelse? Problematikkerne, som de etnografiske museer står overfor i dag, er, om ikke nye, så under alle omstændigheder aldeles aktuelle i dag, hvor mennesker verden over kræver opgør med magtstrukturer, ulighed og normer. *Black Lives Matter*, *MeToo* og kampen mod klimaforandringer og den tilknyttede masseudryddelse af både dyre- og plantearter er markante blandt de bevægelser, der kalder på gentænkning og brud med eksisterende samfundsstrukturer. På samme måde har man indenfor antropologien flere gange gennem tiden gjort op med og gentænkt den faglige praksis og repræsentationen af de mennesker, faget beskæftiger sig med. Men hvordan er forholdet i dag mellem antropologien som fag og de etnografiske samlinger og museer? Kan etnografiske museer være med til at tage livtag med de udfordringer, verden står overfor i 2022? I dette nummer sætter vi museerne og den etnografiske praksis under lup og undersøger etnografiens samtidsrelevans i en verden i forandring.

Antropologien og museerne har en lang fælles historie. I Nordeuropa trådte antropologifaget i slutningen af 1800-tallet sine barnesko i museumsældre, på magasiner og i glasmontrer. De tidlige antropologer anså genstande, ting og kunst som essentielle dele af et folks 'kultur', der på lige fod med tro, love og traditioner kunne give udefrakommende et særligt indblik i en for dem fremmed verden. Mange etnografiske samlinger blev etableret i forsøget på at indsamle og 'redde', hvad man anså for forsvindende og truede kulturer som følge af kolonisering og globalisering. Samlingerne blev også en måde, hvorpå antropologiens idéer og praksis kunne præsenteres for offentligheden. Samlingerne – og dermed verdens kulturer, blev ofte fremstillet ud fra en lineær, hierarkisk rangorden fra det formodede primitive til det civiliserede, hvilket i sidste ende tjente til at retfærdiggøre de europæiske koloni- og nationalstatsprojekter. Startskuddet til antropologiens afstandtagen til det



Globetrotteren Jens Bjerre optager lyd på en ekspedition til Papua Ny Guinea, 1953.
Foto: Jens Bjerre, Moesgaard Museum.

evolutionistiske tankesæt kom med den stigende interesse for feltarbejdet og udbredelsen af den kulturrelativistiske videnstradition. Denne afstandtagen kom også til at gælde museerne, deres samlinger og de hierakier, de selv havde været med til at skabe.

Den engelske antropolog William H.R. Rivers (1864-1922) erklærede allerede i 1914, at antropologien som disciplin var færdig med at beskæftige sig med genstande og museumssamlinger. Rivers fik delvist ret, da den britiske antropologi i begyndelsen af det tyvende århundrede begyndte at løsrive sig fra museerne og udviklede sig til en universitetsdisciplin med delta-

gerobservation som det centrale element i feltarbejdet. Men de etnografiske samlinger og museer forsvandt ikke, og herhjemme stoppede antropologer heller ikke med at interessere sig for genstande, kunst og siden materialitet mere bredt. Da Etnografi blev oprettet som universitetsfag i Danmark i 1945, blev det da også placeret på Nationalmuseet, og underviseren var museets egen Kaj Birket-Smith (1893-1977). Ligeledes blev Moesgaard Museum i Aarhus hjemsted for uddannelsen i Etnografi og Kulturanthropologi, der fik sin første studieordning i 1963 under ledelse af Klaus Ferdinand.

Under repræsentationskrisen i 1980erne stillede faget sig igen kritisk overfor sin egen praksis, og det blev problematiseret, hvordan tekster, film og udstillinger repræsenterede mennesker og kulturer på en statisk og etnocentrisk måde, hvor stemmerne fra de, som repræsenteredes, var fuldkommen fraværende. Repræsentationskrisen gav naturligtvis også anledning til forandringer på de etnografiske museer og i den etnografiske indsamlingspraksis. Her blev samskabelse nøgleordet for bevægelsen hen imod en mere demokratisk og mangfoldig museal etnografi. Men der er unægteligt stadig et stort udviklingspotentiale på de etnografiske museer, hvilket vi adresserer i nærværende nummer af Jordens Folk.

Repræsentationsdebattens vigtige diskussioner om vidensproduktion, ejerskab og repræsentation er således hverken nye eller afsluttede for antropologer. Men diskussionerne er først for nylig blevet en del af den offentlige samtale. Særligt efter de store Black Lives Matter demonstrationer i 2020 kom der fokus på, hvordan vores verden fortsat er præget af historiske magtstrukturer. Kravet om at dekolonisere institutioner som universiteter og museer blev dog allerede formuleret i 2015, da bevægelsen

“Rhodes Must Fall” etableredes af studerende på University of Cape Town, der krævede statuen af den britiske imperialist Cecil John Rhodes (1853-1902) fjernet som led i en større kritik af Sydafrikas uddannelsessystem. I Holland satte “Decolonize the Museum”-bevægelsen i 2016 spot på, hvordan landets etnografiske museer var med til at reproducere koloniale idéer og praksisser. “Rhodes Must Fall” og “Decolonize the Museum” bevægelsernes skarpe kritik bredte sig som ringe i vandet og var på den måde med til at italesætte krav om dekolonisering og demokratisering af viden verden over.

Som del af denne proces har særligt de etnografiske museer en tung byrde at bære. Forestillingen om, at museer er neutrale institutioner, der kan fungere uafhængigt af de samfund, de er del af, udfordres i dag af stigende krav om aktivt engagement og kritisk stillingtagen til samlingernes og museernes koloniale ophav. Flere museer i Europa er begyndt at arbejde med den koloniale arv, der ofte ikke blot ligger til grund for deres samlinger, men også for selve institutionerne og de samfund, de er del af. I 2019 indledte 13 europæiske museer, herunder Nationalmuseet i København og Pitt Rivers Museum i Oxford, et stort samarbejdsprojekt kaldet “TAKING CARE – Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care” med det formål at gentænke de etnografiske museer som steder, hvor samlingernes koloniale ophav kan debatteres og nye potentialer italesættes.

Samskabelse og plads til mangfoldighed løser dog ikke det andet for mange museer presserende problem: at der i deres samlinger befinder sig genstande, som er indsamlet eller hjembragt under asymmetriske magtstrukturer og på måder, der ud fra vore dages standarder kan anfægtes etisk. Upåagtet indsamlingsomstændighederne

bliver museale genstande i stigende grad set som en del af kulturarven hos de grupper blandt hvem de oprindeligt blev indsamlet – og som derfor retteligt rejser spørgsmål om returnering og repatriering. For hvem tilhører kulturarven? I hvilke tilfælde bør museums-genstande repatrieres, og i så fald til hvem og hvordan? En begyndelse er naturligvis at tilgængeliggøre samlingerne for efterkommerne til de folk, de stammer fra.

Artiklerne i dette nummer kredser om det ansvar, men også det potentiale, de etnografiske samlinger og museer besidder. Artiklerne tager bestik af den danske museumsantropologi anno 2022 ved blandt andet at belyse, hvordan samarbejder omkring gamle samlinger kan skabe ny viden, og hvordan museer og museumsarbejdet kan skabe eksperimenterende rum for både forskningen og for publikumsoplevelsen.

En samling af relationer

Den “historiske kendsgerning, at etnografiske museumsting og kolonihistorie næsten altid hænger sammen”, som lektor emerita og tidligere museumsinspektør på Nationalmuseet Inger Sjørsløv formulerer det i sit bidrag “Stærke forbindelser”, præger fortsat etnografiske museer i dag. Gennem tilblivelsen af Nationalmuseets Brede-udstilling *Brasil 86* tager Sjørsløv os på en rejse gennem etnografiens museumshistorie – fra op- og nedturene til anerkendelsen af tingenes agens, materialitet og betydning. For Sjørsløv handler samlingerne mere om de relationer og forbindelser, der ligger til grund for dem, end om selve tingene. Det er ved at forstå og tydeliggøre disse historiske og nutidige relationer, at etnografiske samlinger kommer til deres ret.

Antropolog og museumsinspektør på Moesgaard Museum Ulrik Høj Johnsen følger op med spørgsmålet: “Er museet antropologiens redning?”. Med udgangspunkt i udstillingen *Forgængelighedens Museum*, der blev vist på Moesgaard Museums Laboratorium i 2019, reflekterer Johnsen over, hvordan forholdet mellem antropologien og museet har forandret sig over tid. Johnsen argumenterer for, at museerne kan udgøre vigtige katalysatorer for viden og forskning – nemlig ved at lade genstandene udfordre og skabe grobund for uventede samtaler antropologer, informanter og publikum imellem.

I artiklen “Den eksperimentelle udstilling genbesøgt” argumenterer antropolog Kasper Jelsbech Knudsen for vigtigheden af eksperimentelle udstillingsformater i forsøget på at bevare verdens flertydighed. Med afsæt i udstillingen *Åndesteder*, der blev vist i Moesgaard Museums Laboratorium i 2015, demonstrerer han, hvordan vi, ved at ‘holde narrativet åbent’, giver museumsgæsten mulighed for selv at interagere og reagere.

På trods af samlingernes koloniale ophav er der altså mange grunde til fortsat at bringe dem i spil. Men hvad sker der, når antropologer i dag drager ud i verden for at indsamle nye genstande? Kan vi løsrive os fra fortiden?

At samle på nutiden

Flere af dette temanummers forfattere kredser om netop samtidsindsamling som en udfordring, men også som en antropologisk metode. Inger Sjørsev beskriver, hvordan hun selv til udstillingen *Brasil 86* ikke kunne nøjes med Nationalmuseets historiske samlinger, men også valgte at indsamle hverdagsting og folkekunst i Brasilien. Ligeledes Esther Fihl beretter i “Et liv som antropolog” om sin indsamling i 1980erne fra den tidligere danske handelsstation Tranquebar i Indien, hvor en af de centrale udfordringer, som Fihl udtrykker det, var “hvordan man indsamler blandt fattige folk, der har så lidt.” Det gælder fiskere i Tranquebar såvel som hjemløse i Danmark. Antropologistuderende Frida Juul Nielsen og Simon Sønderbo Nielsen beskriver netop sådan et samarbejde med hjemløse i forbindelse med studenterudstillingen *Vi drømmer*, der blev vist på Moesgaard Museum i 2021. I deres artikel viser de, hvordan de gennem arbejdet med forskellige formidlingsgenrer (tekst, genstande, billeder og lyd), søgte at muliggøre en interaktion mellem museums-gæsterne og de udstillede genstande ved skabe et særligt rum for refleksion, hvor det immaterielle kunne gribes an på nye måder.

I sin artikel “At fortælle historien sammen” fokuserer antropolog og museumsinspektør på Moesgaard Museum Cecil Marie Schou Pallesen på endnu et immaterielt fænomen, nemlig hjemlighed, som det opleves af det indiske mindretal i Tanzania. Hun beskriver, hvordan hendes feltarbejde forandrede sig, da hun ti år efter sit første ophold i Tanzania begyndte at indsamle til en udstilling om hjemlighed. Det håndgribelige mål med feltarbejdet samt det metodiske skift muliggjorde samskabelse i langt højere grad end tidligere. Udstillingen som medie blev således en *gamechanger*, som gjorde både feltarbejde og formidling mere demokratisk, lige og flerstemmigt, end da feltarbejdets output var akademiske artikler.

Gennem eksperimenterende udstillingsformater, samskabelse på fælles, men gyngende grund, argumenterer forfatterne i dette temanummer således for en museumsantropologi, der tør være flertydig, reflekterende, immateriel og ukomplet.

Nye toner på Europas etnografiske museer

Et af de 13 museer, der indgår i Taking Care-samarbejdet beskrevet ovenfor, er Pitt Rivers Museum i Oxford – det etnografiske museum *per excellence* – eller ‘museet om museet’, som det ofte bliver kaldt. I sin artikel “What’s in a name? Gentænkning af genstandstekster på Pitt Rivers” fortæller antropolog og postdoc ved University of Oxford, Vibe Nielsen i samtale med Marinka Thompson-Odlum, Pitt Rivers’ projektleder for forsknings- og formidlingsinitiativet *Labelling Matters* om, hvordan museet i disse år arbejder på at dekolonisere museets samlinger og formidlingspraksisser. Nielsen argumenterer for, at disse nye perspektiver kan medvirke til en mere inkluderende museumsoplevelse, der indbyder til dialog og øget mangfoldighed.

Netop dialog og mangfoldighed er kommet i fokus de senere år, også på de danske museer. Programleder og antropolog Gitte Engholm fortæller i ‘Et etnografisk øjeblik’ om, hvordan hun på Nationalmuseet i København initierer samskabelsesprojekter med forskellige grupper, som ikke typisk er museumsbrugere. Et eksempel var en håndarbejdsworkshop for kvinder med forskellig etnisk baggrund: et samskabelsesprojekt, der indledningsvis mødte udfordringer, da kvinderne ikke i udgangspunktet opfattede museer som “inviterende, demokratiske, åbne [og] trygge institutioner”. En vigtig læring fra dette projekt var ifølge Engholm, at der kan være langt fra borgernes “livsverden” til museets “systemverden”, og at det er nødvendigt at involvere borgerne i selve projektudviklingen for at nedbryde dette skel.



I januar 2020 besøgte syv repræsentanter fra Kenya og Tanzania, inklusiv den spirituelle leder fra Maasai-folket, Lemaron Ole Parit, Pitt Rivers Museum i Oxford, for at give spirituel vejledning om genstande på museet, indsamlet for at vise Maasai-folkets kulturelle praksisser.

Foto: Pitt Rivers Museum, University of Oxford.

Dialog og inddragelse kan altså ifølge flere af dette temanummers forfattere ikke bare medvirke til at fremme demokrati og medborgerskab, men også føre til nye erkendelser – for museumsantropologien såvel som for den bredere antropologi.

Etnografiske museer i fremtiden

Temanummerets artikler kommer med mange forskellige bud på, hvordan fremtiden for antropologien på museet kan se ud. Derfor har vi også interviewet antropolog og museumsdirektør for Nationalmuseet, Rane Willerslev, om hans visioner for den danske museale etnografi. Willerslev mener, at etnografiens største potentiale på danske museer er at indgå i tværfaglige samarbejder med arkæologi og historie, og at det er afgørende, at indsamling og formidling sker på baggrund af grundige feltarbejder og samarbejder med de mennesker, projekterne handler om.

Vi vil lade Inger Sjørnslev få det sidste ord i den opfordring, hun i sin artikel leverer til alle os, der beskæftiger os med etnografiske museer og samlinger:

“Bricolér, sæt noget sammen som kan fortælle en vedkommende historie; erkend at der er tale om kreativ kuratorisk virksomhed, men gør det i loyalitet over for genstandenes oprindelse og i stærke forbindelser med mennesker, for hvem tingene indgår i livsnære sammenhænge.”

God læselyst!

Forslag til videre læsning

Deliss, C. 2020. *The Metabolic Museum*. Hatje Cantz.

Nielsen, V. 2020. "In the absence of Rhodes: decolonizing South African universities", *Ethnic and Racial Studies*, 44 (3), p. 369-414

Peers, L. & Brown, A.K. 2016. *Visiting with the Ancestors. Blackfoot Shirts in Museum Spaces*. Athabasca University Press.

Dahre, U. J. & Fibiger, T. 2015. *Etnografi på museum. Visioner og udfordringer for etnografiske museer i Norden*. Aarhus Universitetsforlag.



Om forfatterne/temareaktionen

Katrine Mandrup Bach er ph.d. studerende ved Aarhus Universitet. Hendes projekt "Using the Past to Build the Future" følger et netværk af små kulturarvsinitiativer i Ægypten i deres forsøg på at redefinere hvad 'Ægyptisk kulturarv' indebærer – alt imens store udviklingsprojekter truer med at fjerne de bygninger og steder, deres alternative kulturarv centrerer sig omkring. I sit virke som videnskabelig assistent underviser Katrine i øjeblikket i etnografiske metoder på kandidatuddannelsen i Oplevelsesøkonomi på Aarhus Universitet.

Mille Gabriel er seniorforsker ved Nationalmuseets Nyere Tid & Verdens Kulturer med ansvar for museets nord- og sydamerikanske samlinger. Hun har en ph.d.-grad i antropologi fra 2011 og en kandidatgrad i forhistorisk arkæologi fra Københavns Universitet fra 2002. Som museumsinspektør står hun bag udstillingerne *Powwow – We Dance, We're Alive* (2012-13), *Web of the Spider Woman* (2014) og *Stemmer fra kolonierne* (2017). Mille Gabriel er medlem af Den Danske UNESCO-nationalkommission og formand for styregruppen for UNESCO Verdensmålsskolerne.

Ulrik Høj Johnsen er ansat som museumsinspektør ved Moesgaard Museums etnografiske afdeling. Han har en ph.d.-grad i antropologi fra Aarhus Universitet og var en del af forskningsprojektet *Precious Relics: Materiality and Value in the Practice of Ethnographic Collection* (2016-2021), hvor han lavede sit feltarbejde i Nepal. Afhandlingen *Following Tara: Unveiling the values of ethnographic museum artefacts* blev forsvaret i december 2020.

Vibe Nielsen er ansat som postdoc ved University of Oxford, hvor hun er tilknyttet Linacre College som Junior Research Fellow. I sit forskningsprojekt støttet af Carlsbergfondet (CF20-0141), undersøger hun dekoloniale kurateringspraksisser på Pitt Rivers Museum og le Musée du Quai Branly i Paris. Hun forsvarede sin ph.d. afhandling *Demanding Recognition – Curatorial Challenges in the Exhibition of Art from South Africa* på Københavns Universitets Institut for Antropologi i 2019 og har tidligere arbejdet som museumsinspektør i Nationalmuseets formidlingsafdeling.

Cecil Marie Schou Pallesen har en ph.d.-grad i antropologi fra Aarhus Universitet. Hun er museumsinspektør og postdoc på Etnografisk Afdeling, Moesgaard Museum, i projektet *Hjemlighedens Materialitet blandt Mobile Grupper* støttet af Veluxfondens Museumssatsning, og postdoc på Religionsvidenskab, Aarhus Universitet, i projektet *Constructing the Ocean: Indian Ocean Infrastructures and Thick Transregionalism*.

Stærke forbindelser

Museumsetnografen som verdensorienteret bricoleur

Af Inger Sjørsløv

Med afsæt i en personlig historie og med den etnografiske samling på Nationalmuseet i København som eksempel gøres der nogle tanker om sammensætning af ting med pragmatikerens eller bricoleurens muligheder for at få samling på verden gennem stærke forbindelser.

“Hun sagde: ‘Du er frygteligt belastet’ (*muito carregada*)!’ Og så rensede hun mig. Jeg kastede op, jeg græd, jeg lod hende trække al den smerte og sorg ud af min krop; jeg ænsede kun svagt, hvordan hun knipsede med fingrene over mit hoved igen og igen og kastede de onde kræfter bort. Så sendte hun mig af sted med en opskrift på nogle ting, jeg skulle gøre: tænde et lys for min helgen og give blomster og parfume som offer til havets gudinde.”

Den, der taler, er Gisela Magalhaes, en brasiliansk arkitekt. Hun havde været på rejse i Amazonas og set, hvordan de indfødte folk lever trøstesløse liv i forgæves kamp mod grådige mineselskaber, fortrængt fra deres livsområder af skovhuggere og ryggesløse lykkejægere. Da hun vendte hjem til sin bolig i Rio de Janeiro, var hun nedbrudt og syg af sorg over, hvordan hendes land behandler de indfødte folk i rovdriften på naturens ressourcer. Hun havde så opsogt en åndemor fra en afro-brasiliansk religion for at få lettet den tyngde af smerte, der lå i hendes krop og sjæl.

Det er alt sammen længe siden. Det var i 1987, men det kunne også være sket i dag. Gisela og jeg havde afsluttet vores samarbejde, men vi var stadig venner.

Og hvad har det så at gøre med etnografiske museers muligheder og potentialer i nutidens verden? Jeg begynder med at fortælle om Gisela, fordi min pointe skal være, at verden samles gennem stærke forbindelser. Det skal forstås i dobbelt betydning. Jeg lærte Gisela at kende, fordi hun havde gode

sociale forbindelser, og det samme havde jeg i kraft af mit arbejde på Nationalmuseet i København, hvor den brasilianske ambassade havde vist sin interesse for vores udstillingsidé.

Men stærke forbindelser skal også stå for relationerne mellem tingene og deres mennesker.

Gisela

Gisela Magalhaes var ikke bare kulturbruger i sit land, hun var også en kuratorisk kunstner. Uddannet som arkitekt var hun blevet kendt som kreativ udstillingsdesigner med enestående sans for æstetikken og skaberkraften i den brasilianske folkekultur. Kunstnerisk set tilhørte Gisela den brasilianske overklasse med forbindelser til den berømte arkitekt Oscar Niemeyer og byplanlæggeren Lucio Costa, som skabte den modernistiske hovedstad Brasilia. Økonomisk set tilhørte hun derimod en middelklasse i konstant underskud, og politisk set havde hun og hendes familie som venstreorienterede lidt under militærdiktaturet i 1960'erne. Hun boede i et spektakulært Pippi Langstrømpe-agtigt hus i Cosme Velho, en bydel i Rio, som ligger op ad et af bjergene med en slumby, en *favela*, længere oppe. Hendes hus var smagfuldt dekoreret med den folkekunst, hun – ligesom jeg selv – var forelsket i. Vi havde kærligheden til de fattiges kreativitet til fælles, ikke bare som et udtryk for solidaritet, men med en fascination der rakte ud over det rent æstetiske. Selv kæmpede Gisela en evig kamp for at overleve økonomisk. Hun klarede sig lige akkurat ved at have et godt netværk. I netværket var der en kunstnerisk interesseret bureaukrat fra udenrigsministeriet, Vladimir Murtinho. På det tidspunkt, hvor vi på Nationalmuseet fik ideen til en udstilling om Brasilien, var

Murtinho ambassadør i Danmark. Det var en tilfældighed, men det var den forbindelse, der gjorde, at Gisela og jeg kom til at arbejde sammen.

Selv havde jeg i 1980 og 81 tilbragt et år på feltarbejde i en mindre by i delstaten Bahia i Brasilien med den afro-brasilianiske religion *candomblé* som hovedemne. Jeg kom hjem opfyldt af begejstring blandet med undren over, hvad jeg havde set og hørt: En blomstrende folkelig kultur med stærke historiske forbindelser til Vestafrika gennem den sorte befolkning med dens slavegjorte forfædre og formødre. Jeg oplevede en begejstring over dynamikken og livskraften i ritualernes koreografi, musik og dans, men samtidig en vis foruroligere over æstetikken i dragter og smykker, som forekom ustyrlig for en skandinav opdraget med rette linjer.

Med stor velvilje fra Torben Lundbæk, som på det tidspunkt var leder af den etnografiske samling på Nationalmuseet, jeg var ansat på – egentlig til noget helt andet – fik jeg lov til at bruge et års tid på en udstilling om Brasilien. Vi skabte den i samarbejde med Mellemfolkeligt Samvirke, og det blev en af de sidste af de store udstillinger ved den gamle klædefabrik i Brede nord for København.

Betydningsfulde relationer

Stærke forbindelser mellem folk – med et vist islæt af held og tilfældigheder – er, tror jeg, kendetegnet for meget museumsarbejde. Men jeg mener også noget andet med stærke forbindelser. Man kunne kalde det betydningsfulde relationer mellem mennesker og ting.

En af de store udfordringer ved at sætte ting ind i et etnografisk museum er, at

det er svært at få tingenes forbindelser til menneskene bag dem og omkring dem med. I al nyere teori om materialitet – og antropologien har budt på en del i de seneste tiår – er tingenes karakter af mere-end-ting understreget på forskellige måder. At ting kan have handlekraft, *agens*, ved vi fra blandt andre den engelske antropolog Alfred Gell, som dog med sin raffinerede teori samtidig viser, at oplevelsen af tingen som handlende har sin baggrund i en forundring over skaberen bag tingen. Omvendt opfattes ting ofte som del af en person. Mennesker kan være 'spredt ud' i tingene, eller som Gell kalder det: distribuerede. Ting og mennesker hører tæt sammen. Ting er skabt og valgt af mennesker, men det forhindrer ikke, at de kan opleves som fysiske størrelser med deres eget liv.

Når ting ender på udstilling i et museum, skæres forbindelseslinjerne til deres mennesker uvægerligt over, og man må efter bedste evne erstatte deres oprindelige sammenhæng med forklarende tekster, somme tider udbygget med kunstigt skabte interiører. Til gengæld opstår der nye forbindelseslinjer fra tingene og ud til forskere og besøgende i museet, hvor genstandene er sat ind i nye sammenhænge som redskaber for en mere omfattende viden. Ting bliver redskaber til at samle verden i en ny forståelse.

Relationer skabes også mellem ting indbyrdes i en etnografisk udstilling. Ligeegyldigt hvordan man vælger sit udstillingsdesign, sættes ting sammen i forbindelseslinjer, der ikke har været der før. Opgaven for den, der tilrettelægger en udstilling, er at gøre relationerne til besøgende i museet betydningsfulde.

Museumsarbejderen som bricoleur

Verden samles af forbindelseslinjer. Men i museet skabes de sjældent forfra; de bricoleres. De sættes sammen efter de forhåndenværende søms princip, for at bruge et gammeldags udtryk. Men et udtryk der passer godt til det begreb, den franske antropolog Claude Lévi-Strauss fandt på som betegnelse for den skabende evne, som han satte i modsætning til ingeniørens. Mens ingeniøren er teknikeren, der sætter ting sammen efter en forud fastlagt plan, er bricoleuren en pragmatiker, som tager hvad der er for hånden og får noget ud af det. Det gælder ikke bare i den vilde tankes myter, som var dem, Lévi-Strauss interesserede sig for, det gælder også, når verden samles gennem ting i et etnografisk museum. Selv om bricoleur er et fremmedord, kunne det være fint at få det ind i sproget, for det er et godt begreb for det at være kreativ med det, man har til rådighed.

Men hvordan kan man både pragmatisk arbejde sig frem til et resultat i form af en udstilling ved at sætte de ting sammen, man har til rådighed, og samtidig være tro over for tingenes oprindelige forbindelseslinjer til deres mennesker samtidig med, at man skaber nye betydningsfulde relationer til beskuerne? Min påstand skal være, at det godt kan lade sig gøre. Det skal det i øvrigt kunne, for der er ingen anden vej at gå.

Med disse tanker har jeg ikke berørt hele det store spørgsmål om, hvem der ejer tingene. Diskussioner om tilbagelevering er nødvendige, og et etisk udestående er uomgængeligt for den vestlige verdens samarbejde med resten af den verden, hvorfra tingene kun i sjældne tilfælde er fjernet i ligeværdigt samarbejde. På dette sted er det nok at sige, at der må være stærke forbindelser mellem folk på den ene og den anden side af dén historiske kendsgerning, at etnografiske museumsting og kolonihistorie næsten altid hænger sammen. Derfor er det indlysende, at man må forhandle og samarbejde og bruge sine forbindelser til at finde de bedst mulige løsninger.

Gisela og Brasil 86

I Nationalmuseets særudstillingslokaler i Brede havde der siden 1960'erne været vist en række velbesøgte udstillinger. Den udstilling, Gisela og jeg arbejdede sammen om, fik navnet Brasil 86 som en hyldest til den på det tidspunkt populære musikgruppe Sergio Mendes & Brasil 66. I gruppens store hit, *Mas que nada*, synger den om netop den brasilianske folkekultur, udstillingen ønskede at vise. Navnet blev valgt som en understregning af, at det var det nutidige Brasilien, udstillingen ville koncentrere sig om. Landets enorme sociale uligheder skulle ikke skjules, og solidariteten var hos de fattige med deres kreativitet og kulturelle opfindsomhed på trods af økonomisk og racistisk undertrykkelse.

Gisela blev den samarbejdspartner, det var muligt at få, fordi hun havde de rigtige forbindelser ud i verden gennem sit venskab med ambassadør Murtinho. Vi fandt gode hjælpere til at indsamle genstande. Fra dansk side journalisten Dorrit Saietz og oversætteren Tine Lykke Prado, som begge med hver deres brasilianske partner

boede i Brasilien på dét tidspunkt. De rejste gennem landet og samlede genstande ind med opfordring til at søge efter genstande, der afspejlede den folkelige overlevelsessevne og kreativitet. Selv rejste jeg sammen med Nationalmuseets udstillingsarkitekt Lars Haastrup; men Gisela var en central person i det hele, og meget af det praktiske logistiske arbejde foregik i telefonen ved hendes godt slidte sofa i huset i Cosme Velho.

Bricolage i historien

De etnografiske museer i Europa har hver deres specifikke historie. Nationalmuseets etnografiske samling i København har sin, Moesgaard en anden. Men de fleste etnografiske museer har det til fælles, at de alle i større eller mindre omfang er blevet til med vestens kolonisering af en stor del af resten af verden som baggrund.

I Danmark begyndte det med Kunstammeret. Senere kom Christian Jürgensen Thomsens museum, skabt over de store indsamlinger i 1800-tallet og veldokumenteret i arkæologen Jørgen Jensens bog om Thomsen. Op i 1900-tallet havde man de store arktiske ekspeditioner og senere de centralasiatiske, også overordentlig veldokumenteret, blandt andet i Carlsberg's nomadeprojekts seneste publikation, Christel Braae's *Among Herders of Inner Mongolia*. Nationalmuseets etnografiske samlings historie er således velresearchet, veldokumenteret og publiceret, og hvis man holder al dokumentation sammen, vil man se, at hele samlingen er blevet til i en slags bricolage, det vil sige ved at udnytte de muligheder, der har været på forskellige tidspunkter i historien.

Det indianske kammer var et af de ni værelser i Det kongelige Kunstammer, som fandtes fra 1680 til 1824. Frederik 3.



En skopudserstol blev sat op som et *ready made*, samtidig med at den var bevidst valgt som et af den fattige befolknings arbejdsredskaber. De udvalgte genstande blev dekorativt placeret under det brasilianske flag i de grønne, gule og blå farver, klippet i plastik og hængt op i loftet, med inspiration fra den måde, befolkningen i Nordøstbrasilien dekorerer på under de folkelige fester. Foto: Nationalmuseet.

Til udstillingen blev indsamlet hverdagsting og genstande fra performative fænomener, fra folkereligionerne til karnevallet.
Foto: Nationalmuseet.



Udstillingsforberedelse. Artiklens forfatter i selskab med Lars fra Formidlingsafdelingen pakker de hjembragte karnevalskjoler ud. Foto: Nationalmuseet.



Eckhouts malerier hang sammen med en hollandsk kolonihistorie og en europæisk kongelig elites familiære forbindelser, men i udstillingen lagde vi en ny betydning oven i den historiske ved at understrege den etniske pluralitet, som stadig hersker i Brasilien og desuden ved at sætte dem i kontrast til en nutidig forarmelse. Foto: Nationalmuseet.

var ophavsmanden og den konge, der gennem sin forbindelse til den hollandske fyrste Moritz af Nassau havde fået en samling malerier af maleren Albert Eckhout til Danmark. De var malede i Brasilien, hvor hollænderne havde en koloni i en kort periode i 1600-tallet, og de viser – foruden tropiske frugter og planter fra egnen – en mand og en kvinde fra de fire etniske grupper, man fandt på den brasilianske nordøstkyst på den tid. Man kaldte dem ghane-sere, tupier, mestizer og tapuyaer.

Vi var ikke i tvivl om, at vi ville benytte lejligheden til at vise Eckhouts malerier, og vi syntes selv, det var et vellykket anslag.

For selv om det kunne virke forvirrende at begynde tilbage i historien, når det var nutiden, vi ville fortælle om, så var der god mening i at tage disse historiske billeder med i en udstilling. De blev et eksempel på, at man bricolerer, at man sætter sammen, hvad der nu findes. Og at man kan få stærke forbindelser til publikum ud af det, i dette tilfælde ved at give indsigt i nogle enestående genstande i museets samling.

Ellers fandtes der på Nationalmuseet ikke så meget fra Sydamerikas største land. Det, der var, stammede fra indfødte folk, som levede med få genstande, så vi fik suppleret med nyindsamlede brugsting og folkekunst. Hængekøjer blev hængt op som dekoration snarere end brugsting – med en postmodernistisk og samtidig æstetisk tiltrækkende selvpåpegning af, at 'dette er *ikke* Amazonas'. Vi havde heftige diskussioner og gjorde os mange tanker.



Den tørre jord, de fattige i Nordøstbrasilien levede på, blev fremstillet i skulpturel symbolsk form snarere end i et naturalistisk tableau. Foto: Nationalmuseet.



Hængekøjer blev hængt op i dekorative formationer, idet det i god 1980er-ånd var udstillingsdesignets præmis, at man ikke skulle foregive at repræsentere, de steder, det handlede om i et naturalistisk en-til-en forhold. Foto: Nationalmuseet.

Et digitalt udbygget skatkammer

Diskussioner og overvejelser har man i øvrigt altid haft. Hvis man i vore dage skulle få indtryk af noget andet – hvilket man godt kan få, når man læser mediernes fremstillinger af ‘det støvede museum’, hvor ingenting har ændret sig i tredive år – så bør man finde de gode artikler frem, som løbende er skrevet om tankerne med det etnografiske museum.

Den etnografiske samlings fortid og fremtid er blevet endevendt i seriøse bestræbelser på at finde etisk forsvarlige og økonomisk bæredygtige løsninger. Se for eksempel Espen Wæhle’s artikel fra 1998, eller artiklerne i særnummeret fra 2007 af Dansk Tidsskrift for Museumsformidling, *Nye udstillinger i nye rammer*, foruden artiklerne i Ulf Dahres og Thomas Fibigers antologi fra 2015 *Etnografi på museum. Visioner og udfordringer for etnografiske museer i Norden*.

Og her er jeg nødt til at komme med et dybt suk over visse misforståelser om ideen bag det, der nu omtales som støvede udstillinger. Tanken bag den del der kaldes Etnografiske Skatkamre var, at den samling, der nu engang findes, bør være tilgængelig for publikum, og ikke skal gemmes bort i magasiner. Dels fordi den er af enestående kvalitet, dels fordi tilgængeligheden viser åbenhed over for folk fra oprindelseslandene uden at skjule, hvad der findes i denne enestående historiske samling. Også fordi de komprimerede montrer med masser af ting gennem tiden har tiltalt og inspireret kunstnere og designere. Men denne samlingsfremvisning kan naturligvis ikke stå alene. Den skulle suppleres af særudstillinger af mere direkte fortællende karakter.

Det var ikke mindst mulighederne i de nye digitale medier, der gjorde, at man fandt det forsvarligt at beholde samlingen fremvist på denne måde.

Man kendte slet ikke de digitale muligheder fuldt ud omkring 1990, men jeg var selv med til at følge udviklingen tæt, ikke mindst gennem en stærk forbindelse til en ekspert i mediernes udvikling i Japan, og jeg tør godt sige, at vi var temmelig forudseende. At den digitale ledsager til tingene i form af skærme i interaktivt design med adgang til billeder, film og tekst alligevel aldrig kom særligt langt, skyldtes økonomiske begrænsninger snarere end mangel på viden og vilje hos forskerne.

Ideen om at sætte skærme med film og tekst ind imellem monterne, så man kunne søge oplysninger om tingenes forbindelser tilbage i oprindelseskulturerne, forekommer indlysende i dag, og man ville stadig kunne udbygge samlingerne på den måde. Man kunne så spare kræfterne fra den store fornyelse og ombygning af Nationalmuseet, som jeg forstår nu er på tapetet. I stedet for kunne man koncentrere sig om interessante skiftende temaudstillinger med etnografien sat ind i diverse fortællende sammenhænge – historiske, kunstneriske, politiske og aktuelle – i stærke samarbejdsforbindelser med folk fra tingenes oprindelseslande.

Ting som klenodier

Er etnografien lige så relevant for folk i dag, som den har været det før den globale verden blev helt så tilgængelig, som den er i dag med – indtil videre – overkommelige priser på flyrejser og internettets guldgrube af information? De praktiske og virtuelle muligheder for at lære den store verden at kende har aldrig været større. Alligevel er det som om opmærksomheden på verden som sammensat af en mangfoldighed af forskellige kulturer for tiden er gemt bort til fordel for koncentrationen om verdens umiddelbare brænd-

punkter. Sådan er det lige nu, men det er jo ikke sikkert, det bliver ved. Tiderne skifter, en periode erstattes af en anden, nye opmærksomhedspunkter opstår.

Hvad nu hvis ting som sådan bliver sjældne? Hvis en virtuel verden tager så meget over at omgang med enhver ting, som ikke er teknologi til det basale livs opretholdelse eller understøtning af medier og en eller anden form for *second life*, bliver noget, man kun foretager sig ved særlige lejligheder? Hvis fysiske genstande bliver klenodier? Hvis museer bliver valfartsteder, ikke kun på grund af deres historiske eller etnografiske værdi, men fordi de er særlige tingsteder, hvor man kan studere håndværk og materialer til forskel fra hverdagens digitale dominans? Eller hvad nu hvis man for alvor opdager værdien i oplevelsen af det fællesmenneskelige på tværs af forskelle? Hvis etnografiens grundindsigter genoplives, så man erkender, at kendskab til kulturel mangfoldighed kan give det samme som kunsten i sine bedste udgaver – samt diverse religiøse erfaringer – nemlig at overskride det velkendte, at give en mererfaring, en oplevelse af transcendens hvis vi skal svinge os højt op. Dét kunne være et ønske for fremtidens etnografiske museum.

Museumsarbejderen som tegnarbejder

Jeg ser Gisela med sit besøg hos åndemoren som eksponent for sit lands kultur, ikke i noget specielt ejerskabsforhold til det, men som en kulturperson der levede med landets politiske historie og dets nutidige kulturelle muligheder og begrænsninger.

Gisela og jeg arbejdede sammen i 1980-erne. Det var et tiår præget af repræsentationsdebat og dekonstruktionens indsig-

ter. Dén historie er fortalt før, så her har jeg kun lyst til at sige, at den etnografiske bricoleur må bruge det bedste af, hvad man har lært i sin sammenstilling af ting og acceptere, at man ikke arbejder med et stabilt system af tegn med faste henvisninger. Tegnenes betydning skifter. Dét var en af postmodernismens store indsigter, og frem for at begræde det, er det bare om at udnytte det i sin praksis. Til forskel fra positivismens illusion om at virkeligheden derude kan gengives uafhængigt af både tidsmæssig og kulturel kontekst og af det iagttagende subjekt med kroppens og sansernes spil, må tidens museumsarbejder fortsætte med at være bevidst om genstandenes karakter-skifte, når de indgår i museets kontekst.

De etnografiske samlinger er på ingen måde fyldestgørende repræsentative; de er opstået ved større eller mindre tilfældigheder, gennem forbindelser, somme tider undertrykkende og problematiske, andre gange gode og stærke.

Det personlige og det almene

Gisela Magalhaes døde i 2003. Jeg ved ikke om hun nogensinde kom tilbage til Amazonas. Hun var altid omgivet af folk som ingenting havde. Intet arbejde, ingen penge, hverken forretning, hus eller bankkonto. Hun elskede at omgås indfødte folk, slumboere, fanger, forladte, forrådte, glemte, folkekunstnere, nyfødte og gamle, skriver digteren Joel Rufino dos Santos i hendes nekrolog.

Jeg valgte at fortælle om en konkret person, selv om det skulle handle om, hvordan tingene samler verden, fordi relationer er essentielle, uomgængelige og grundlaget for al(ting). Gisela gik til en åndemor og blev renset for sin tyngende smerte over sit



lands tragedie ved at ofre nogle genstande. Den relation hun havde til dem kan ikke direkte overføres til museet. Men noget kan skabes i en fortællende og forklarende form. Forbindelsen mellem hende og os andre var hele grundlaget for, at de ting, vi valgte at sætte sammen i en udstilling, kom til at give en mening, der var så loyal over for deres oprindelsessted som muligt, såvel som forståelig for den danske tilskuer der besøgte Brede i 1986. Det er mange år siden, men det skabte nogle indsigter som stadig holder.

Desværre mistede jeg delvis forbindelsen med Gisela. Sådan går det. Men en del år efter vores samarbejde var ophørt, fandt jeg frem til hende i det strandhus uden for Rio, hun var flyttet ud i. Hun sagde, *ti amo*, at hun elskede mig, og jeg kan sige det samme. Til tider var hun møgirriterende. Hun gjorde ikke det, vi havde aftalt, og det var ikke hendes stærke side at tage sig

af de mere trælse ting som afsendelse af containere og aftaler med speditører og den slags. Men vi havde kærligheden til tingene til fælles. Især de skæve ting og dem der var udtryk for at folk, der ikke har meget til rådighed, har evnen til at bricolere, til at få noget sat sammen på kreativ vis, som de kan overleve på. Min pointe skal så også være, at museumsarbejderen kan lære noget af evnen til at bricolere hos de mennesker, etnografien traditionelt har beskæftiget sig med.

Bricolér, sæt noget sammen som kan fortælle en vedkommende historie; erkend at der er tale om kreativ kuratorisk virksomhed, men gør det i loyalitet over for genstandenes oprindelse og i stærke forbindelser med mennesker, for hvem tingene indgår i livsnære sammenhænge.

Forslag til videre læsning

Torben Lundbæk & Henrik Dehn-Nielsen (red.) *Det Indianske Kammer*. København, Nationalmuseet 1979.

Espen Wæhle: Nationalmuseets visioner bag formidlingen af de etnografiske samlinger. *Fremtidens formidling af fortiden. Moesgaardseminaret 1998. Dansk Tidsskrift for Museumsformidling*.

Inger Sjørnslev: *Ting i nære og fjerne verdener*. Aarhus Universitetsforlag, 2013.



Om forfatteren

Inger Sjørnslev er antropolog og forfatter, lektor emeritus ved Institut for Antropologi, Københavns Universitet. Hendes vigtigste feltarbejde fandt sted i Brasilien i 1980'erne og 90'erne.

Et liv som antropolog: Esther Fihl

Fortalt til Caroline Johanne Lillelund

Bag enhver samling står der en indsamler med en særlig interesse og historie. Professor emerita Esther Fihl blev indsamler ved et tilfælde, men hendes arbejde med at samle genstande ind blandt fiskerne i den sydindiske kystby Tranquebar kom til at sætte retningen for resten af hendes karriere. I dette interview fortæller hun om, hvordan materialitet og etnografiske genstandssamlinger har været gennemgående temaer i hendes forskning og arbejdsliv.

En vedvarende interesse for ting

“Det har altid interesseret mig, hvordan mennesker forstår materielle objekter som del af deres livsverden. Det er et analytisk spørgsmål, som har fulgt mig, helt siden jeg samlede genstande ind til Moesgaard Museum i 1981, og det har i den grad skærpet mit blik for teoriudviklingen inden for antropologien og for de etnografiske samlingers og museers betydning.”

Jeg interviewer Esther Fihl over Zoom en mandag eftermiddag i maj. Hun sidder ved vinduet med udsigt over bjergene i et gammelt byhus i en landsby i Ligurien, hvor hun nu tilbringer en del af året sammen med sin mand. Frem til sin pensionering i 2017 var Esther Fihl professor på Center for Komparative Kulturstudier på Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier (ToRS) på Københavns Universitet og virkede sideløbende som forskningsfaglig leder af Nationalmuseets Tranquebar Initiativ, der var med til at reaktualisere spørgsmålet om dansk kolonialisme i dansk og international forskning. Gennem hele sin karriere har hun interesseret sig for etnografiske genstande og samlinger og for, hvad de kan fortælle om menneskers forskellige liv og livsverdener.

Indsamler ved et tilfælde

Da Esther Fihl studerede på Afdeling for Etnografi og Social Antropologi på Aarhus Universitet i 1970'erne, lå det ikke i kortene, at arbejdet med materialitet og etnografiske samlinger i så høj grad ville komme til at definere hendes arbejde som antropolog og forsker.

“Det var faktisk slet ikke min egen idé, at jeg skulle samle genstande ind til Moesgaard Museum. Dengang var der kun ringe interesse for etnografiske samlinger og genstande på faget. Det var sådan noget gammelt støvet noget, som næsten ingen interesserede sig for. Men da jeg i 1980 forberedte mig på at tage af sted på mit første feltarbejde i Tranquebar, mente Klaus Ferdinand, som både var lektor på instituttet og ansvarlig for Moesgaard Museums etnografiske genstandssamling, bestemt, at jeg skulle samle ind.”

Esther Fihl havde besluttet sig for at studere fiskersamfundet i den tidligere danske koloni, og de aftalte derfor, at hun skulle indsamle genstande fra fiskerne i tre eksemplarer. Ét sæt skulle indgå permanent i Moesgaards samlinger, ét sæt skulle udlånes til formidling gennem UNESCOs skoleprojekt, og endelig skulle der være en dubletsamling, som kunne supplere de to andre samlinger, hvis noget gik i stykker. “Indsamling havde ikke rigtig min interesse, men jeg tænkte ‘nå ja, det gør jeg så’.”

Esther Fihl ankom til Tranquebar i december 1980 sammen med sin mand, der er arkæolog, og som også har fulgt med på mange af hendes senere feltarbejder i kystbyen “som kok og bærer, som han siger”. Hun havde valgt netop Tranquebar som sin felt, fordi hun oplevede, at man på antropologistudiet altid kun beskæftigede sig med engelsk, fransk og tysk kolonialisme og aldrig med de danske oversøiske koloniale forbindelser. Men hun havde også læst grundigt op på litteraturen om Indien og dets antikolonialistiske uafhængighedsbevægelse og følte sig pludselig lidt beklemt ved sådan at komme anstigende som repræsentant for det land, der i 225 år havde hersket som kolonimagt i byen. Forsøg på at skjule sin identitet som dansker viste sig dog helt umulige. Alle spurgte straks, hvor hun kom fra, men ingen syntes at bære noget særligt nag til danskere, hvis de da overhovedet var bekendte med den tidligere danske kolonisering.

“De havde jo næsten ingenting”

Under feltarbejdet indså Esther Fihl hurtigt, hvad et fokus på genstande kunne bidrage med.

“Det skærpede mit blik for den materielle side af fiskernes liv og livsverdener. Hvem havde råd til potter og pander i husholdningen i deres små stråttækkede hytter, hvem var nødt til at låne selv simpelt køkkenudstyr hos naboen, og hvilke familier ejede en kattumaram at fiske fra?”

En *kattumaram* er den simple bådtype fremstillet af sammenbundne tilhuggede stammer af balsatræ, der dengang blev brugt af kystfiskerne i Tamil Nadu, og som har givet navn til bådtypen katamaran, selvom den er ganske anderledes. De mænd, der ikke havde en *kattumaram*, måtte ernære sig som daglejere på andres både eller som hjælpere på land. Esther Fihl registrerede også, hvilke familier der havde et husalter med rituelt udstyr og må-



Fiskerfamilies bolig, 1981.

ske også fotografier af afdøde forældre, og hvem der ikke havde råd til den slags og blot benyttede et hjørne i hytten til at udføre de daglige religiøse ritualer. Og hvem der kun havde det tøj, de stod og gik i og måske højst fik ét måltid mad om dagen.

“Indsamlingen gjorde noget kvalitativt godt for mit feltarbejde og for min forståelse af de betydninger, som fiskerne tillagde deres egen livsverden.”

Men faktisk var der kun ganske få genstande at indsamle, hvis de skulle være repræsentative for fiskernes liv.

“De havde jo næsten ingenting. Ud over fiskegrej, samlede jeg pletter og pander ind fra husholdningerne og kalendere, politiske plakater, sovemåtter af siv, tøj og smykker. Det var de få ting fiskerne omgav sig med. Og så fik jeg lavet små modeller af kattumaram'er med sejl og

net, for de var velegnede at bruge i UNESCO-skoleprojektet. Mange af tingene byttede jeg mig til, så de fik en ny genstand købt på det lokale marked, hvis jeg fik deres gamle brugte. Nogle genstande anskaffede jeg også fra nye, for eksempel en særlig type bemalet lerkrukke, som traditionelt bliver givet i medgift til de unge kvinder. Et par af kvinderne fulgte med mig til pottemageren og instruerede ham nøje, så krukkerne fik de helt rigtige bemalinger. Vi gik mange kilometer hver vej for at bestille dem og senere for at hente dem igen. I dag bringer de selv samme kvinder stadig ofte samtalen hen på disse bryllupskrukker, når jeg besøger Tranquebar. Det er et fælles referencepunkt og et godt minde om vedvarende relationer, nu gennem flere generationer. Det illustrerer, at genstande kan ‘rumme’ fælles hukommelse på en anden måde end det talte ord.”



Esther Fihl på det tidligere danske Fort Dansborg, 1981.

Tilbage i Aarhus blev nogle af de indsamlede genstande vist på udstillingen *Fremmed for Hvem?* på Moesgaard i 1984, og Esther Fihl udviklede, som sit bidrag til UNESCOs skoleprojekt, et undervisningsprogram til brug i danske folkeskoler om fiskerne i Tranquebar. Genstandssamlingen, som skolerne kunne låne, supplerede hun med en masse fotos og beskrivelser af, hvordan tingene blev brugt, sammen med nedskrevne fortolkninger af fiskernes liv og verdenssyn, sådan som hun havde erfaret dem under sit feltarbejde. Det, at fiskerne havde så få ting, og at der havde været så få genstande for hende at indsamle og dernæst formidle, synliggjorde en anden udfordring, for hvordan undgår man, at et vestligt publikum kommer til at sætte lighedstegn mellem fiskernes få og simple ejendele og en såkaldt primitiv kultur?

“Jeg ville ikke meningsfuldt kunne formidle fiskernes liv og livsverden uden at lade genstandene ledsage af fotografier, filmoptagelser og tekster, så det også rammer noget almenmenneskeligt.”

Kolonihistorie og rejsebeskrivelser

Mens hendes etnografiske feltarbejde havde handlet om at undersøge samtidens økonomiske vilkår for fiskerne i Tranquebar, valgte Esther Fihl at skrive sin magisterkonferens om det historiske kulturmøde mellem danskere og tamilere i kolonitiden.

“Jeg forsøgte at vende spørgsmålet om og se på mødet ud fra et perspektiv fra Indien – så godt som jeg kunne – og ikke fra Danmark, som danske historikere hidtil mest havde gjort. Hvorfor inviterede inderne til, at danskerne kunne slå sig ned? Hvad ville den lokale fyrste og de lokale i området med danskerne? Så jeg blev ved Tranquebar som emne, men ønskede at få den der historiske dybde med i min forståelse også.”

På Nationalmuseets magasin i Brede kigger Esther Fihl (til højre) sammen med konservator Irene Skals på et teltbånd indsamlet blandt turkmenere på den 2. Parmir-ekspedition i 1899. Båndet har et flot knyttet mønster udført i relief, 1998.



Efter endt magisteruddannelse søgte og fik Esther Fihl et toårigt kandidats-tipendium til unge forskere. “Projektet handlede om de selv- og fremmed-opfattelser, der lå i rejse- og ekspeditions litteraturen både i relation til Indien og andre steder.”

Olufsens samling og tingenes tavse håndgribelighed

Efter nogle år blev Esther Fihl pludselig en dag ringet op af antropolog Ida Nikolajsen, der dengang stod i spidsen for et stort dansk nomadeforsknings-projekt finansieret af Carlsbergfondet.

“Hun vidste, at jeg havde beskæftiget mig med rejsebeskrivelser og ekspeditioner, og at jeg tidligere havde samlet genstande ind og foreslog mig at skrive en ansøgning til Carlsbergfondet om et projekt, der skulle handle om geografen og militærmanden Ole Olufsens Pamirekspeditioner i slutningen af 1800-tallet og om hans indsamlinger af genstande til Nationalmuseet. Om ikke jeg havde lyst til det? Det havde jeg og var så heldig at få støtte til projektet.”

Olufsens samling er Danmarks ældste nomadesamling og indeholder mere end 700 genstande fra Centralasien, på grænsen mellem zar-Rusland, Afghanistan, Kina og Britisk Indien. Den består af nogle få pragtgenstande, men mest af hverdagsting som rideudstyr, våben, klædedragter og en stor jurte med diverse udstyr.

“Det var fantastisk at arbejde med de her genstande. De stammede fra to på hinanden følgende ekspeditioner i 1890erne. De var altså samlet ind blandt de samme folk, af de samme indsamlere på nogenlunde den samme

rute og med nogenlunde de samme formål. Dengang var det herskende syn i etnografien, at genstande var de mest pålidelige og objektive kilder til studiet af fremmede kulturer og havde forrang for det talte og det skrevne ord. Museernes etnografiske afdelinger rundt i Europa virkede næsten som en slags laboratorier, hvor etnografer kunne komme og tyde og sammenligne genstande og samlinger og derved udsige noget om teknologi, kulturelle præferencer, evolutionære kulturstadier og så videre.”



Esther Fihl besøger Kupamma, som hun har fulgt siden 1981, og som sammen med sit barnebarn i 2007 bor i et hjørne af en stor, midlertidig barak opført til tsunamiofre i Tranquebar.

I arkiver og privatsamlinger var Esther Fihl i stand til at opstøve breve, dagbøger, avisartikler og nedskrevne erindringer, som omhandlede de to ekspeditioner, dertil en række videnskabelige og populærvidenskabelige artikler, som ekspeditionsdeltagerne selv havde publiceret. Men det var genstandene, hun satte i fokus.

“Det, der for mig var noget ganske særligt, var, hvordan den der fysiske form trængte sig på og blev en tavs håndgribelighed. Uanset, hvordan jeg vendte og drejede genstandene, svarede de jo ikke på mine spørgsmål om, hvilken betydning materialer, form og

farver har haft for dem, som har brugt genstandene, eller på hvordan de var blevet brugt. Med Olufsens Samling opdagede jeg, hvordan en museumssamling og dens genstande kan gå i glemmebogen i antropologien og tabe videnskabelig kraft og betydning.”

Esther Fihl forsøgte at fravriste genstandene betydning ved at beskrive dem, sortere dem i grupper og rubricere dem på forskellig vis.

“Hvorfor var netop disse genstande blevet udvalgt af de danske ekspeditionsdeltagere og transporteret tusindvis af kilometer på heste- og kamelryg, med godstog, skib og hestevogn til Nationalmuseet i København? Hvad var det, de skulle repræsentere over for et dansk eller europæisk publikum? Det var selve processen fra at være brugsgenstand i Centralasien frem til at blive udnævnt til etnografikum på et dansk museum, jeg søgte at skabe ny viden om.”

Esther Fihls analyse af Pamirekspeditionerne blev i antropologien et bidrag til studiet af materialitet. “Det særlige ved min analyse af Pamirekspeditionen var, at jeg brugte genstandene til at sige noget om historiske repræsentationsprocesser. Det var nyt.” Da tobindsværket ‘Exploring Asia: Collecting Objects and Writing Cultures from the Steppes to the High Pamirs 1896-1899’ var i trykken, indleverede Esther Fihl på opfordring af Ida Nikolajsen manuskriptet til det Humanistiske Fakultet på Københavns Universitet til forsvar for den filosofiske doktorgrad, som hun fik i 2002.

International og tværdisciplinær koloniforskning – og en overflod af ting

I 2003 inviterede Nationalmuseet Esther Fihl til at formulere rammerne for det tiltag, der blev kendt som Tranquebar Initiativet. Under hendes forskningsfaglige ledelse udviklede initiativet sig til at være internationalt og tværdisciplinært i sit tilsnit og inkluderede blandt andet en række eksternt støttede forskningsprojekter, der satte fokus på genstande og materiel kultur i kolonitidens og samtidens Tranquebar, foruden bygningsrestaurering og genstandsindsamling.

“Historisk set var der jo åbnet for et mere globalt blik på den danske kolonitid og ekspansionshistorie, og historievidenskaben hev i højere grad også antropologiske problematikker ind i studierne. Det var en kæmpestor glæde for mig at bringe forskellige fag og nationaliteter sammen i Tranquebar Initiativet, så forskere i Danmark og Indien kunne være fælles om at udforske den koloniale historie og nutidens syn på den materielle kulturarv.”

Denne gang var det ikke Esther, der samlede genstande ind fra byen, men hendes feltarbejde i årene 2004 til 2016 om de langsigtede økonomiske transformationsprocesser i fiskersamfundet, ikke mindst efter tsunamikatastrofen i december 2004, gjorde det klart, hvor meget samfundet havde forandret sig i materiel henseende over årene.

“Godt nok havde der jo været en tsunami, der på tragisk vis havde ryddet både mennesker, huse og dyr af vejen, men de hushold, der var intakte efter katastrofen, rummede jo et helt anderledes mangfoldigt genstandskompleks, end det jeg så i 1981. Nu har folk jo møbler at sidde i og senge at sove i. Materielt set er det en helt anden verden med motorcykler, TV og telefoner, det hele.”

Esther Fihl har ikke selv samlet ret mange genstande ind siden 1981, men ved Tranquebar Initiativets afslutning i 2017 blev hendes dubletsamling fra Tranquebar overført fra Moesgaard Museum til Nationalmuseet, som allerede havde samlinger fra Tranquebar fra 1600-, 1700- og 1800-tallet foruden den samling, der var blevet hjembragt i 2007 med Tranquebar Initiativet.

“Min lille samling fra 1981 udfylder tomrummet, så museet nu også har genstande fra 1900-tallet. Det er dejligt at tænke på, at den indgår i en fornem 400-årig kontinuitet af genstandssamlinger fra Tranquebar.”



Esther Fihl er antropolog og professor emerita ved institut for Tværkulturelle og Regionale Studier (ToRS) på Københavns Universitet. Fra 2004 til 2017 virkede hun som forskningsfaglig leder af Nationalmuseets Tranquebar Initiativ.

Caroline Johanne Lillelund er ph.d. i antropologi fra Københavns Universitet. I 2006-2007 indsamlede hun omkring 500 genstande fra Tranquebarområdet til Nationalmuseet som led i forskningsprojektet Lavkasterne i Tranquebar.

Er museet antropologiens redning?

Af Ulrik Høj Johnsen

Er der forhold, der gør museer særligt velegnede til skabelse af viden? Har museet som institution noget at tilbyde antropologien, som den mangler i det 21. århundrede? I denne artikel argumenterer jeg netop for, at etnografiske museer og deres samlinger har potentiale til at skabe antropologisk viden på nye måder. Det er grundlæggende et argument om at anvende museet og dets samlinger som et analytisk rum – med de usikkerheder, tilfældigheder og uforudsigeligheder, der er forbundet hermed. De har nemlig potentiale til at inspirere og befrugte den antropologiske tænkning.

To tibetanske munke sidder foroverbøjet i skrædderstilling og styrer det farvede sands passage gennem det let koniske metalrør med en pind, de slår mod røret. En tredje munk betragter i sine røde og gule gevandter tænsomt det tilblivende værk, mens han sipper af sin te. Minut efter minut, time efter time og dag efter dag dækkes den tre gange tre meter store blåmalede MDF-plade med tuschoptegninger langsomt, men med sikker hånd, af de millioner af farvede sandkorn, som har taget den lange rejse fra et kloster i Nepal til Moesgaard Museum.

De tre munke blev inviteret til museet for at lave én af de for den tibetanske buddhisme så karakteristiske sand-*mandalaer* – de farvestrålende mosaikker af sand. Anledningen til tiltaget var udstillingen *Forgængelighedens Museum – historier fra Nepal, Papua Ny Guinea og Tibet*, som blev vist på Moesgaard Museum i perioden fra februar til maj 2019. Udstillingen var en del af forskningsprojektet *Precious Relics – Materiality and Value in the Practice of Ethnographic Collection*, der havde en undersøgelse af værdien af etnografiske samlinger som sit hovedfokus. De tre projektdeltagere arbejdede hver især med en eksisterende etnografisk museumssamling, der hver især indgik i mindre udstillinger i de områder, hvor genstandene oprindeligt blev indsamlet. Disse tre lokale udstillinger, der var et centralt element i data-genereringen, blev lavet i samarbejde med lokale partnere i hhv. Nepal,



Mandalaens tilblivelse. Foto: Moesgaard Media: Søren Vestergaard. Februar 2019.

Papua Ny Guinea og Indien. De etnografiske indsigter fra udstillingerne blev så syntetiseret i udstillingen *Forgængelighedens Museum*, der var en antropologisk undersøgelse og formidling af begrebet *impermanens*.

Det overordnede argument i udstillingen var, at *intet varer evigt* – og for at illustrere denne pointe havde vi inviteret de buddhistiske munke til at lave en *mandala* af sand. Et karakteristisk træk ved disse er, at de i sagens natur er yderst porøse. Derfor bar munkene mundbind, mens de lavede dem – hvis de skulle komme til at nyse. Da munkene var færdige, blev de sirligt arrangerede sandkorn forsejlet bag et glaslåg, så hverken en ivrig barnehånd, et nys eller et vindpust skulle forgribe begivenhedernes gang. Glaslågets funktion var derfor at fastholde motivet i den periode, hvor udstillingen var åben for publikum; i en rituel sammenhæng bliver mosaikkerne fuldstændt ved at blive fejet sammen umiddelbart efter det er fuldført.

Det, som munkene møjsommeligt lavede på Moesgaard Museum, var en smuk mosaik af sand – et kunstværk, som skabte opmærksomhed om udstillingen, og som aftvang publikums interesse for og fascination af en buddhistisk tradition. Dette var i sagens natur en vigtig grund for os til overhovedet at invitere munkene til museet. Men tilblivelsen og den afsluttende ‘destruktion’ af mandalaen var også tænkt som en manifestation af udstillingens tema – altings forgængelighed. Hele ritualet, der gik fra tilblivelsen af mosaikken, til det blev reduceret til en bunke sand som afslutningen på udstillingen, var dermed et antropologisk forsøg på at formgive begrebet *impermanens*.

Museet, kontinuitet og forandring

På den ene side er altings uundgåelige for-gængelighed en opsigtsvækkende pointe at fremføre på netop et museum, der er den bevarende institution *par excellence*. Museernes opgave er populært skrevet at sikre kulturarv til fremtidige generationer, og en kernefaglighed på ethvert museum er derfor den konserveringsfaglige indsats, der skal sikre en fastholdelse af genstandenes fysiske former og materialitet. Udstillingens titel – *Forgængelighedens Museum* – må i den henseende siges at udgøre et paradoksalt udsagn. I sig selv var det netop en god grund til at lade den antropologiske analyse udfolde sig på et museum, hvis fem søjler er indsamling, registrering, bevaring, formidling og forskning. På den anden side

var hele forskningsprojektet tænkt som en undersøgelse af (etnografiske) museer som særlige analytiske rum.

Koblingen mellem etnografiske museer og antropologisk begrebsudvikling er langt fra ny. Faktisk hørte de uløseligt sammen frem til omkring midten af det 20. århundrede. Den universitære antropologis første spæde skridt blev således taget på Europas etnografiske museer i 1800-tallet, hvor “eksotiske” kulturfolk blev fremstillet i udstillingerne gennem deres materielle kultur. Overordnet kan man sige, at museet i antropologiens tidlige år var fagets primære analytiske rum, og dets primære drivkraft var de museale genstande. Som det 20. århundrede skred frem, skulle dette imidlertid ændre sig. Nye teoretiske strømninger skyllede ind over etnografien, og museerne



Mosaikken forsejlet bag glas. Foto: forfatteren. Februar 2019.



Mandalaen fuldendes – ved at blive fejlet sammen i en bunke. Foto: forfatteren, maj 2019.

og deres genstande blev skyllet ud af det generelle faglige fokus. Faget blev mere sociologisk orienteret, og antropologiens komparative ambition fordrede en udbygning af et mere abstrakt teoretisk apparat, der kunne oversætte de etnografiske fænomener og koncepter og gøre dem sammenlignelige. Hen over årtierne har abstraktioner groft skrevet erstattet genstandene, og fagets drivende kraft blev Teori med stort T.

Antropologien i krise?

Selvom den europæiske universitære antropologi og den museale etnografis veje på flere måder skiltes fra 1950erne og frem, delte de fortsat visse vilkår og blev udsat for samme kritikker – blandt andet det, der blev kaldt ‘repræsentationskrisen’. Den bredte sig som en steppebrand i faget i 1980erne, inspireret af en række førende amerikanske antropologer. Opildnet af debatter populært omtalt som *Writing Culture* og *Cultural Critique* begyndte stadig flere antropologer at problematisere ikke bare fagets repræsentationsformer, men også selve kulturbegrebet og fagets autoritet i en post-kolonial og stadig mere globaliseret verden. De etnografiske studiesubjekter fik i stigende grad en stemme selv og følte behovet for at bruge den – så hvad skulle man overhovedet med antropologien, der blev beskyldt for (fortsat) at udtrykke den hvide mands magt til at definere og kategorisere den ikke-hvide mand og hans livsvilkår? Spørgsmålet trængte sig på, om antropologien virkelig var løsningen på de problemer, som kolonialismen trak efter sig – eller om det var et udtryk for problemet? Set på tidslig afstand var antropologien i vildrede, og antropologer søgte indad i et forsøg på at finde relevante svar på det presserende spørgsmål om, hvad faget – og dermed de selv – havde at byde verden på, da det 20. århundrede lakkede mod enden.

Den lokale faglige scene i Aarhus udviklede sig også voldsomt i 1990erne. Ikke blot svulmede det årlige optag på faget Etnografi og Socialantropologi (i dag, Antropologi) på Aarhus Universitet fra nogle og tyve i starten af 1990erne til næsten 100 i midten af samme årti. Den store søgning til og optag på faget fordrede også identifikationen af nye felter, som de mange nye kandidater kunne virke på efter endt uddannelse. Fagets spændvidde blev forøget; der kom nye skud på den antropologiske stamme som for eksempel urban- og virksomhedsantropologi. Snarere end et krisetegn, var det udtryk for, at man i den aarhusianske antropologi – såvel som i de bredere nationale og internationale cirkler – forsøgte at gentænke faget, dets muligheder og relevans. Selvom de antropologiske virkefelter blev udvidet kraftigt, var der stadig en lim, der bandt de mange faglige grene sammen. Der var først og fremmest en specifik faghistorie og teoriopbygning, der måske nok lånte fra andre discipliner, men som alligevel havde sine kanoniserede værker og kongstanker. Desuden var der – og er der fortsat – det etnografiske feltarbejde som et absolut og uomgængeligt kendemærke for faget.

Netop den etnografiske metode har været et omdrejningspunkt i den amerikanske antropolog George Marcus' forfatterskab. Som Marcus selv har bemærket i en artikel fra 2010, havde den omtalte repræsentationskrise i 1980erne, som han selv var fortaler for, fokus på de politiske implikationer af antropologisk repræsentation – men intet fokus på, hvordan antropologisk viden bliver *frembragt*. Et gennemgående træk ved Marcus' omfangsrige forfatterskab fra midten af 1990erne og frem er netop en insisteren på at lave denne etnografiske analyse af antropologiens vidensproduktion. Det



Én af feltarbejdets mange samtaler. Foto: Alok Tuladhar, 2018.

har medført en stærkt udvidet metodisk værktøjskasse med begreber som *multi-sited* etnografi, *complicity*, *para-sites*, og i det hele taget til en undersøgelse af og tilnærmelse til mere egalitært funderede samarbejdsrelationer. Snarere end et spørgsmål om bestemte teknikker (deltagelse, observation, interviews) peger Marcus på, at det etnografiske feltarbejde handler om en særlig *metodisk* æstetik. Det indbefatter blandt andet et større fokus på samskabelse af viden gennem en eksperimenterende tilgang til verden og dens fænomener – som for eksempel begrebet impermanens.

Eksp^{er}iment rimer på uvished

Til grund for forskningsprojektet *Precious Relics* lå der klare metodiske valg og prioriteringer. Herunder især ambitionen om at invitere mennesker, som traditionelt ville være betegnet informanter, til data-generering som samarbejdspartnere. Disse skulle indgå i skabelsen af viden med de tre feltarbejdende antropologer som ligeværdige partnere. Det kan ikke siges at være noget nybrud at påpege det, men det konstruktive – for nogle måske endda nødvendige – i, at antropologen dels har en ambition om at indgå i jævnbyrdige relationer til studiesubjekterne og dels arbejder med spørgsmål og emner, der rækker ud over vedkommendes egen specifikke dagsorden, er måske nok af nyere dato, trods alt.

Mit eget bidrag til *Forgængelighedens Museum* handlede i høj grad om betydningen af kulturarv i Kathmandu-dalen i Nepal. Den viden jeg lagde frem, var da også blevet til i samarbejde med en gruppe museologistuderende i Nepal samt de omkring 1000 nepalesere, der besøgte udstillingen *A Divine Visit – Encounters with the Past* i januar 2018. Denne udstilling var opbygget omkring en række samtaler, der tog udgangspunkt i en genstandssamling fra Nepal, der har været på Moesgaard Museum siden 1950erne. Den proces var fra start til slut et eksperiment. Eksperimenter er defineret ved, at man ikke kender deres udkomme; man gør et eller andet, og så måler, vejer og undersøger man, hvad det har af konsekvenser. Selvom der er væsentlige forskelle mellem kemikerens eksperimenter i laboratoriet og antropologens etnografiske feltarbejde, deler vi samme grundlæggende mål: gennem vores handlinger og udsagn skal vi gerne være blevet klogere, når eksperimentet er slut. Selvom antropologen sjældent arbejder med håndfaste hy-

poteser, drager vi oftest på feltarbejdet med specifikke forskningsspørgsmål og formodninger om deres eventuelle svar i kufferten. Det etnografiske feltarbejde er med andre ord forbundet med en vis grad af *usikkerhed* – og det fordrer en tilgang til skabelsen af antropologisk viden, der har *nysgerrighed* og åbenhed som grundelementer.

Jeg har indtil videre peget på overordnede tendenser i antropologien, der siden 1980erne har peget i retning af bestemte måder at producere viden på, der er sensitiv overfor den kompleksitet, der ikke blot karakteriserer antropologiske forskningsfelter, men i høj grad også selve skabelsen af antropologisk viden. Her kommer vi frem til denne artikels kernespørgsmål: er der forhold, der gør museer særligt velegnede til at skabe viden? Har museet noget at tilbyde antropologien, som den mangler i det 21. århundrede? De argumenter, jeg vil fremføre i det følgende, peger – måske ikke så overraskende – i retning af netop det.

Museet som særlig metode

I kølvandet på den omtalte repræsentationskrise i antropologien i 1980erne fulgte kraftige dønninger på museerne i de efterfølgende årtier. De centrale kritikpunkter om repræsentation og inddragelse af studiesubjekternes egne stemmer gav også anledning til selvransagelse og refleksion på de etnografiske museer. Inden for rammerne af det, som blev navngivet den *nye museologi*, blev etnografiske museer konceptualiserede som alt fra kontaktzoner, til rum for forsoning, social forandring, dialog, mediering og samskabelse. Hvor disse tilgange til det etnografiske museum som institution er stærkt præget af de debatter, der udfoldede sig i den universitære antropologi fra



To af de nepalesiske museologi-studerende (på yderfløjene), deres underviser (nr. 2 fra venstre) og forfatteren (nr. 3 fra venstre). Foto: Suman Shrestha, Januar 2018.

1980erne og museumsantropologien fra 1990erne, er der siden 00'erne føjet endnu en betegnelse til listen, som museumsantropologen Nicholas Thomas tager under behandling i bogen *The Return og Curiosity* fra 2016. Han beskriver museet som et særligt *analytisk og innovativt rum*.

Selvom museet som institution hviler på sine fem søjler, er det normalt blevet forbundet med søjlen formidling – altså, at et museum er et sted, hvor viden bliver formidlet fra eksperter til publikum. Denne forståelse er imidlertid blevet udfordret fra forskellige sider. For eksempel Bruno Latour og Peter Weibels berømte udstilling fra 2005 på *Center for Art and Media* i den tyske by Karlsruhe *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Udstillingen havde ikke til formål at formidle ekspertviden, men derimod at skabe et rum med plads til kompleksitet og modsigelser. Med andre ord en alt andet end snorlige kom-

munikation fra eksperter til publikum. Relationen mellem afsender og modtager blev med fuldt overlæg problematiseret og udforsket i udstillingen. Museumsantropologerne Paul Basu og Sharon Macdonald har efterfølgende påpeget, at museer – ikke mindst de etnografiske – har et stærkt potentiale til at være et sted, hvor viden ikke bliver reproduceret, men derimod produceret. Dette potentiale kvalificeres både af de mennesker, der laver udstillingerne, og af dem, der besøger dem – men i høj grad også af selve museumsgenstandene.

Modsat tankemæssige abstraktioner har museumsgenstande en fysisk tilstedeværelse, som har en iboende evne til at 'forstyrre' eller 'tale tilbage'. Det skal man ikke være ked af, mener den britiske museumsantropolog, Nicholas Thomas – faktisk tværtimod. For genstandene og arbejdet med dem har et kreativt potentiale, som kan føre til nye indsigter og ny viden. Thomas



Tara-figur lavet til Moesgaard Museums etnografiske samlinger i forbindelse med forskningsprojektet Precious Relics. Foto: Moesgaard Media: Søren Vestergaard. Oktober 2018.

har i flere artikler og bøger syntetiseret sine tanker om museumsgenstandes muligheder i det, han kalder *museum-as-method*; altså at museet og dets praksisser tilbyder en særlig metodisk vej, der er karakteriseret af *usikkerhed, chance, uforudsigelighed og tilfældighed*. Hvis man går til genstandene med åbenhed og nysgerrighed, har vi ifølge Thomas muligheden for at blive inspireret til at forfølge de retninger, som genstandene peger i, og ultimativt til at få nye indsigter. Genstandene kan med andre ord åbne (og lukke) døre, som vi ikke havde forestillet os eksistensen af, hvis vi ikke var gået i direkte dialog med dem. Dertil kan de destabilisere vore egne for-forståelser og antagelser. De er derfor, han betegner genstandene ‘kreative teknologier’.

Den teknologiske gudinde

Én af de centrale genstande i udstillingen *Forgængelighedens Museum* var en træfigur fra Nepal. Den blev erhvervet af danskeren Werner Jacobsen (1914-79), der boede i Nepal fra 1957-59, hvor han erhvervede en række genstande til både Moesgaard Museum (dengang Forhistorisk Museum Aarhus) og Nationalmuseet. I den del af samlingen, der tilgik museet i Aarhus – i alt 88 genstande – skilte træfiguren sig ud i Jacobsens øjne. Figuren forestiller den buddhistiske gudinde Tara, og han skriver om den, at den ‘utvivlsomt har været installeret i et kloster et sted i Kathmandu’, hvor den er blevet tilbedt som en inkarnation af gudinden. Denne antagelse blev til fulde berigtiget gennem de mange samtaler, jeg havde med mine forskellige samarbejdspartnere i Nepal i 2017 og 2018. Det er fortsat almindelig praksis i Nepal, at materielle genstande kan indvies rituelt, så de kan ‘huse’ en guddom. Det var i sig selv ikke det afgørende for Jacobsen; det afgørende var, at det var et fint eksempel på buddhistisk kunst fra 1700-tallet. Gennem sine indsamlede genstande ville han nemlig kunne illustrere buddhismens spredning i tid og



Tara-figuren, som Werner Jacobsen erhvervede i Kathmandu i 1958. Foto: Moesgaard Media: Søren Vestergaard, 2019.

rum. Man kan derfor sige, at for Jacobsen var Tara-figuren en kreativ teknologi, igennem hvilken man kunne forstå forbindelser om for eksempel spredningen af buddhismen i Asien over tid.

Næsten 70 år senere spillede Tara-figuren en afgørende rolle i ikke blot *Forgængelighedens Museum*, men i særdeleshed også i mit forskningsprojekt som en del af *Precious Relics*. Mit forskningsfokus var ikke buddhismens spredning i Asien, men derimod værdien af og potentialet i museale samlinger. Som jeg beskriver i min afhandling *Following Tara – Unveiling the*

values of ethnographic museum artefacts, tog mine mange samtaler i Nepal udgangspunkt i Tara-figuren og de øvrige 87 genstande i samlingen – og så fulgte jeg de veje, der åbnede sig i samtalerne. Det førte mig og mine samtalepartnere omkring spørgsmål om kulturarvens betydning i Nepal, etnisk identitet i et multietnisk samfund, vestlige museers etiske forpligtelser over for de samfund og grupper, de har samlinger fra, repatriering af museumsgenstande fra vestlige museer, og meget, meget mere. Jeg kunne sandsynligvis have fået belyst dette i samtaler, der ikke havde Tara-figuren som omdrejningspunkt. Men hvis jeg ikke havde åbnet den æske, hvori figuren lå, da jeg viste en nepalesisk professor rundt på Moesgaard Museum i efteråret 2016, var jeg formodentlig aldrig kommet på feltarbejde i Nepal. Ej heller havde samtalerne i Nepal haft det meget konkrete udgangspunkt, som de faktisk havde. Hører denne figur hjemme i Nepal? Hvad var Jacobsens etiske overvejelser i forbindelse med erhvervelsen i 1950'erne – og hvordan er museets ditto i dag? Hvordan kan en genstand være 'levende'? Det var nogle af de spørgsmål, der meget direkte og konkret udsprang af samtalerne ved at kigge på figuren. Uden denne tilstedeværelse ville spørgsmålene have en anden teoretisk, hypotetisk og abstrakt karakter. Som sådan var figuren en drivende kraft i min forskning; den førte mig på veje og nogle gange på afveje, men altid nye steder hen, jeg ikke havde kunnet tænke mig frem til.



Kathmandu. Foto: forfatteren, 2019.

Antropologiens redning?

Om museet som institution er antropologiens redning, skal jeg lade stå hen i det uvisse. Jeg har dog argumenteret for, at museet og dets praksisser tilbyder nogle elementer, som kan føre antropologien i nye retninger. Forskningsprojektet *Precious Relics* udforskede museet som et analytisk rum, og udstillingen *Forgængelighedens Museum* var et middel til at bedrive en antropologisk analyse på en særlig måde. Denne måde er karakteriseret ved en metodisk tilgang, der tog udgangspunkt i konkrete, materielle museumsgenstande og udfoldede sig inden for rammerne af de samarbejdsformer, der er nødvendige for at udvikle og materialisere en udstilling. Det kræver mere end blot én tænkende antropolog at foretage en analyse, og her er måske nøglen til at forstå museets potentiale for antropologien – at forankre selve analysen i og formidle den gennem noget helt konkret og taktilt. Måske er tiden moden til at genfinde det drivmiddel, som satte det antropologiske tog i gang i fagets allerførste tid. Museet og dets samlinger ligger der stadig – og tilbyder et frisk syn på verden.

Forslag til videre læsning

Ulrik Høj Johnsen (2020) *Following Tara: Unveiling the values of ethnographic museum artefacts*. Ph.d. afhandling. Aarhus: Aarhus Universitet.

George E. Marcus (2010) "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention". I *Visual Anthropology*, 23: 263-277.

George E. Marcus & Michael J. Fischer (1986) *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.

Nicholas Thomas (2016) *The return of curiosity: what museums are good for in the 21st century*. London: Reaktion Books.



Om forfatteren

Ulrik Høj Johnsen er museumsinspektør på Etnografisk Afdeling, Moesgaard Museum. Han har gennem en årrække arbejdet med museumsantropologi fra både praktiske og teoretiske tilgange. I 2020 færdiggjorde han sin Ph.d.-afhandling fra Aarhus Universitet. Ulrik har arbejdet indgående med museets samlinger fra Afghanistan og Nepal. Derudover har han gennem en årrække undervist forskellige kurser på Afdeling for Antropologi, herunder Vidensformidling.

Tværfaglige samarbejder, big data og komparation på tværs af tid og rum

Rane Willerslev om den museale etnografis potentialer og udfordringer i Danmark

Af Cecil Marie Schou Pallesen

Antropolog Rane Willerslev blev i 2017 direktør for Nationalmuseet i København. Med lanceringen af museets 2030-plan har han sat kursen for den udvikling, han mener er nødvendig for at bringe museet sikkert ind i fremtiden. Vi mødte Willerslev til en samtale om hans visioner for den danske museumsetnografi – og hvordan han i praksis ser disse visioner realiseret.

CP: Hvis du kunne gøre lige hvad du vilde med den museale etnografi i Danmark, hvad ville din vildeste drøm så være? Er der en vild drøm?

RW: Den vildeste drøm ville være, at etnografien skulle ind og lave store studier sammen med arkæologerne og historikerne. Hvor den etnografiske viden blev sat i spil. Og at det var den, udstillingerne kom til at handle om. Dét ville faktisk være min største drøm.

CP: Ikke nødvendigvis funderet i det materielle?

RW: Jo, det kunne det godt være. Hvis nu der blev lavet et studie af leg, for eksempel, så er det klart, at man ville se på, hvad er det for en drivkraft, leg har været gennem menneskets historie, og der ville komme nogle eksempler ude fra etnografien, hvor folk har legetøj af forskellig art. Jeg tror for eksempel ikke, at buen, som har været en gamechanger i menneskets historie, blev

opfundet af nogle kloge mennesker, der sad og tænkte sig om. Jeg tror, den blev opfundet som et stykke legetøj. Hvor meget fylder leg i forskellige samfund, hvad leger man, er det kun børn der leger, og hvad leger man med? Det kunne være et eksempel på et stort, komparativt projekt.

CP: Kan du realisere den drøm på Nationalmuseet?

RW: Et museum som Nationalmuseet er meget traditionelt. De akademiske debatter om materialitet er i vidt omfang ikke blevet taget ind her. Genstande er først og fremmest tænkt som en empirisk repræsentation af en kulturhistorisk periode. Repræsentationsdebatten gør, at det er ekstremt svært at lave etnografiske udstillinger. Hvis man spørger sig selv, hvad etnografiens grundlæggende rolle er på et museum, så er det at gøre opmærksom på, at mennesket er andet end den gamle græker. Mennesket er mere sammensat, end hvad vi kender fra den europæiske kulturarv. Og det kræver, at man viser noget, som for os er eksotisk og virker mærkeligt. Og så forklare det. Og gennem den forklaring og fortælling stille spørgsmålstejn ved etablerede sandheder i vores samfund og vores historieopfattelse. Det, mener jeg, grundlæggende set er rollen. Men repræsentationsdebatten har gjort dét enormt svært. Den anden rolle, jeg så kan se faget have, er at sætte det i forbindelse med europæisk historie og med udviklingen af mennesket set over tid. At man bruger det sammen med de andre fag. Med arkæologi. Og det er det, jeg håber at gøre rigtig meget på det nye museum. Men så skal fagene heller ikke tænkes selvstændige, isoleret fra hinanden. Så skal de tænkes sammen.

CP: Det indtryk, jeg fik, da jeg læste 2030-planen, var, at etnografien bliver det, der perspektiverer. Ude i siden, helt fysisk.

RW: Det er én af rollerne. I forhold til den kulturhistoriske rygrad vil der være perspektiver, hvor etnografien vil indgå. Der bliver det den perspektiverende rolle sammen med de andre fag. For eksempel: Hvad skete der på de mongolske stepper i middelalderen? Djengis Khan er ved at erobre verden. Det er rimelig vigtigt for at forstå vores egen verden. Eller det vi ser i stenalderen: Nogle af de sociale former er også det, vi ser i deleøkonomien i dag, i agil ledelse, ligestilling og alt sådan noget. Men jeg håber også, at Arktis får sit helt eget rum, hvor den arktiske fortælling og indfødte folk indgår sammen med arktisk geopolitik og alt muligt andet. Men det bliver også kolonihistorie. Kolonialisme er ikke kun en ensidig fortælling om et overgreb. Det er også en fortælling om et kulturmøde, som nogle indfødte brugte til at lave nogle kæmpe udviklinger inden for deres egen kultur. Kulturmøderne, synes jeg jo, er kolonihistoriske. Og det kræver selvfølgelig, at der både er kilder fra koloniherrerne og indfødte stemmer, som forklarer. Og det er sådan, jeg også ser det spille sig ud her på Nationalmuseet. Det er forbindelserne, der er vigtige. Møderne, som opstår i den tid, hvor verden omkalfatres totalt.

CP: *Kan det ikke også være interessant at fortælle historier, som ikke nødvendigvis har danskere som hovedpersoner?*

RW: Altså det kunne man jo godt, især de der store episke fortællinger. Polynesierne, som udforsker hele Stillehavet i både, det er jo fascinerende i sig selv. Men danskerne ved meget, meget lidt om kolonihistorien. Hvis man i første omgang kan sige: Danmarkshistorien har ikke udviklet sig isoleret, men i en interaktion med omverdenen, og noget af det, vi ser i dag, kan vi kun forstå, hvis vi ser det historiske også. Det tror jeg er ret væsentligt.

Jeg tror bare, at det er enormt vigtigt at få løftet de etnografiske genstande op på et mere generelt niveau. De skal selvfølgelig fortælle noget specifikt, men de skal også referere til en mere generel problematik, så man ikke bare dykker ned i en lille lomme. Det er også det, der er den moderne antropologis problem. Faget består af to elementer: Feltarbejdet, som lever i bedste velgående, og det komparative, som er afgørende for, at vi kan sige noget generelt om mennesket. Du kan ikke finde en etnografi i dag, som laver en systematisk komparation. Den eneste komparation, der eksisterer, er mellem det folk, du studerer, og så det vestlige samfund, du kommer fra. Det er en kæmpe svaghed for faget.

Ny datalogi har givet nogle muligheder, vi slet ikke har forstået at udnytte i antropologien. Du kan jo søge efter enorme mængder digitale data, og det kan du bygge komparationer på. Det kan man selvfølgelig kritisere, men når mængden af data bliver så enorm, så kan man se nogle mønstre, som man ellers ikke kan se med det blotte øje. Jeg mener, at vi bør udnytte den enorme datamængde, der findes. Feltarbej-

det kan uden tvivl noget, som ingen andre videnskabelige metoder kan, men det bliver jo sådan nogle mikrostudier. Etnografi er interessant, hvis du kan sætte mikrostudierne ind i en større komparativ forståelse. Hvor folk kan se sammenhænge på tværs af tid og rum. Og det erstatter jo ikke, at man slår ned i en lokal kultur og nærder igennem der, men det nytter jo ikke, at man ikke kommer videre derfra.

CP: *Hvad mener du, de fysiske samlings potentiale er i dette perspektiv?*

RW: Hvis en genstand eller samling åbner verden op. Hvis du kigger gennem en polynesisk kano, så åbner hele navigations-systemet sig, og hvordan du rigger sejl og opererer båden. Men det allerflotteste er jo, hvis genstanden kan få én til at reflektere over sig selv i nutiden. Hvis man laver en montage af genstande, som sætter genstandene i spil på en ny måde, der taler til den nutid, vi lever i, og får os til at reflektere over, hvordan vi lever, og om vi kunne gøre det på en anden måde. Det er jo det, der er etnografiens ultimative rolle i virkeligheden. Og vigtigste rolle. Det kræver noget arbejde, og det kræver også nogle formidlingsgreb, som gør, at det ikke bliver sådan noget super akademisk noget, som ingen fatter. Risiko for, at du kommer derover, er ret høj, når du laver sådan noget.

CP: *Man kan indsamle på mange forskellige måder. Vi kan filme, fotografere, 3d-fotografere genstande. Mener du stadig, det er relevant at indsamle genstande?*

RW: Ja, det mener jeg. Jeg mener bare, det efterhånden er blevet ekstremt problematisk at gøre det. Det er jo også derfor, de fleste museer er stoppet med reel etnografisk indsamling. Det politiske klima for

“ Pressen forsøger jo hele tiden at skabe et billede af, at der er en kæmpe konflikt mellem forskning og formidling, og hvis formidlerne gør noget, så er det udtryk for, at forskningen ikke har en stemme.

at gøre det har jo virkelig gjort det svært. Du kan jo ikke bare have to hvide mænd til at stå og lave en udstilling om verdens indfødte folk, vel? Det kan du bare ikke. Og det er jo også meget rimeligt, at det er på den måde. For at have indfødte folks genstande i udstillinger, må du lave det arbejde, der ligger i at lave en relation med dem. Det er meget krævende, men det er nødvendigt. At man har en relation, så man ikke bare hiver folk ind og begynder at lave udstilling, men at man faktisk har en løbende relation med dem og bruger etnografer også, som har en relation til dem, til at gå i dialog med dem og lave udstillingen. Det, der også gør det kompliceret, er, at de indfødte folk også ofte er fragmenterede selv i alle mulige fraktioner, og deres politiske repræsentanter er ikke nødvendigvis dem, der repræsenterer befolkningens holdninger. Det gør det jo enormt kompliceret. Men jeg tror hverken, man kan eller skal lave etnografiske udstillinger, uden at de indfødte er involveret.

CP: Du mener ikke, man ville kunne gå ned på magasinerne og se: hvad har vi af potentiale her, hvilke historier kan vi fortælle med disse genstande? Du mener, det er mere kompliceret end det?

RW: Ja, det tror jeg desværre, at det er. Det er jo en afvejning hver gang. Hvis man vil hive en eller anden genstand op, som skal gå i samspil med nogle andre ting, så skal man jo ikke nødvendigvis have tilladelse til at gøre det. Men hvis man vil lave en hel verden, hvor man udfolder nogle indfødte verdener, så tror jeg, man skal gå i dialog med dem.

CP: Er det din vision for etnografien i det nye Nationalmuseum?

RW: Ja. Men det er meget vigtigt, at dagsordenen sættes af museet. Den dagsorden, museet sætter, skal ikke torpederes af nogle andre dagsordener: Vi har en dagsorden, en historie vi ønsker at fortælle. I er en del af historien. Fra jeres perspektiv, hvordan vil historien så skulle vises og udfoldes? Udstillinger skal være videnskabsdrevne. De skal baseres på videnskabelige fakta. Og museerne har *serve-ret* i forhold til hvordan, de vil gå til det. Men der bliver nødt til at være en dialog med de indfødte kulturer, som portrætteres i den sammenhæng. En tæt dialog.

CP: Og det vil også sige en tæt forbindelse mellem forskning og formidling?

RW: En ekstremt tæt forbindelse. Helt ekstrem.

CP: Hvordan mener du, man gør det på en god måde?

RW: Pressen forsøger jo hele tiden at skabe et billede af, at der er en kæmpe konflikt mellem forskning og formidling, og hvis formidlerne gør noget, så er det udtryk for, at forskningen ikke har en stemme. Men vi laver jo aldrig formidling uden at involvere forskere. Det har vi aldrig gjort. Der skal

“ Vi accepterer, når romaner skal filmatiseres, at ting udelades og karakterer slås sammen. Men når det gælder formidlingen af forskningen, så er der mindre tilbøjelighed til at acceptere dette.

være en forskningsmæssig rygrad i formidlingen. Men det betyder jo ikke, at det er én forskers specifikke *take* på tingene, som skal formidles. Forskeren skal også acceptere, at det at lave formidling, at lave en udstilling, indebærer en kreativ oversættelse af viden. Fra ét domæne til et andet. Og i den oversættelse forvrides og drejes det, og det skal forskeren synes er morsomt at være med i, hvis vedkommende vil være med til at lave udstillingerne og grundlæggende set vil arbejde på et museum. For hvis du er forsker på et museum, så skal du kunne lide det. Og på samme måde: Formidleren skal tage forskerens viden alvorligt. Men der er ikke et 1:1 forhold mellem en forskers interessefelt og det, der formidles. Og jeg tror faktisk, at mange af konflikterne ligger i den manglende erkendelse af dette. Idet du skaber en udstilling, så bruger du et helt andet medie. Og det medie vil jo forandre forskningens karakter, ikke sådan at det bliver usandt, men så det kan forstås af et publikum. Vi accepterer, når romaner skal filmatiseres, at ting udelades og karakterer slås sammen. Men når det gælder formidlingen af forskningen, så er der mindre tilbøjelighed til at acceptere dette. Men resultatet, hvis du ikke accepterer det, er, at man får endeløse plancher, som i virkeligheden bare er bøger, med nogle genstande. Jeg synes, det giver mulighed for, at man som forsker kan træde ind med det, man er allerstærkest i, og gå i dialog om, hvordan oversættelsen skal ske.

CP: *Hvad tænker du om den museale etnografis ansvar i forhold til eksempelvis arkæologiens ansvar? Er der et bestemt antropologisk ansvar for at formidle nogle bestemte temaer, fortælle nogle bestemte historier eller vække en bestemt nysgerrighed?*

RW: Det interessante er jo, at arkæologien er mere afhængig af etnografi end omvendt. Du kan ikke forstå menneskeofringer uden at forstå, hvad menneskeofringer er mere generelt. Du kan ikke forstå, hvad et klanbaseret samfund er, uden også at forstå hvad klaner er. Du kan ikke forstå en økonomi uden at forstå, hvad udveksling er. Men etnografien har selv spændt ben for den mulighed, etnografien har for at tilbyde sig til arkæologien, fordi man igennem 1980erne blev ved med at stå og sige, at arkæologien ikke kan bruge etnografien. Fordi moderne jægersamlere ikke kan være repræsentanter for vores fortid. Der har man jo afskåret sig muligheden for at samarbejde på grund af politisk korrekthed. Og dermed har man umuliggjort sig selv. Man har besværliggjort sin egen rolle i en museal verden og i en tværfaglig verden med arkæologi.

CP: *Så det er et ansvar, som etnografien ikke har taget på sig?*

RW: Ja, det synes jeg faktisk. Faget bliver ved med at skyde skylden på andre. Enten må man tage konsekvensen af, at faget

har bevæget sig et helt andet sted hen, så der ikke længere er nogen forbindelse, eller også må man sørge for at uddanne på en måde, hvor den forbindelse er der. Og det *kunne* man jo godt. Men der har man jo skåret den fysiske antropologi helt væk, det eksisterer slet ikke. Det er ikke engang en del af vores introduktionskursus. Hvilket jo er grotesk, for hvis vi skal kunne ud-sige noget om mennesket, så må vi i hvert fald i vores udgangspunkt have en forståelse af genetik og fysisk antropologi, menneskets evolution.

CP: *Men kunne man ikke også godt fortælle om mennesket uden det historiske? I et mere bredt, komparativt, globalt perspektiv?*

RW: Jo, det ville man godt kunne, men hvis man skal tale om menneskeofringer, så tror jeg ikke, man kommer uden om noget historisk også, for der er ret få samfund, der åbenlyst bruger det i dag. Men for eksempel hos aztekerne og indianske civilisationer er der jo masser at hente. Men det er heller ikke, fordi jeg siger, at det moderne ikke har noget at tilbyde. Det tror jeg vitterligt, det har. Men der mangler den der kobling til de klassiske emner.

CP: *Synes du, antropologiens potentiale eller ansvar forløses bedst i et samarbejde med arkæologer?*

RW: Det gør det på et museum. Det er mest dét. Ikke i al almindelighed. Men på et museum gør det, fordi museer generelt er domineret af arkæologer. Og historikere til en vis grad.

CP: *Så det er fordi, det er dér, man har muligheden for at spille ind på en værdifuld måde?*

RW: Ja. Men... vi er så bundne til en kvalitativ metode, og vi er bange for, at hvis vi rykker på den og ikke bare dyrker den, så vil der gå noget tabt. Den kvantitative side af tingene har jo udviklet sig helt vildt. Alle steder, inklusive museer, er big data jo nøglen til alt. Det er helt afgørende, at antropologien kommer ind og får fat i noget af det her. Og at der bliver undervist i det, for det er i hvert fald én måde at genoplive det komparative på. Og kun igennem det komparative kan et museum folde sig ud.

CP: *Og hvad er det, vi skal vide? Hvad skal vi lære af det?*

RW: Jamen vi skal lære, hvad mennesket er for noget. Det er jo kun ved at lave sammenligninger over tid og rum, meget store sammenligninger, at vi kan sige noget om, hvad mennesket er. Og hvordan det har udviklet sig.

CP: *Og der kan genstande så hives ind for at eksemplificere?*

RW: Ja, det kan sagtens være. Genstande er jo ofte udgangspunktet for at lave de komparationer. Altså sådan helt klassisk, så står der sådan en flintekile, og så står der en an-

“ Jeg ved det sgu ikke.

Det er svært at sige, hvad der er det rigtige. På Moesgaard syntes jeg, der kom for meget hjem af dét der. Plasticallerkener og så videre. Det er jo ikke plasticallerkener, man tyr til, når man skal lave udstillinger.



Rane Willerslev, født i 1971, er direktør for Nationalmuseet. Han har en kandidatgrad i visuel antropologi fra University of Manchester og er ph.d. fra Cambridge University. Udover sit professorat i Antropologi på Aarhus Universitet har han været leder af Etnografisk Afdeling på Moesgaard Museum og direktør for Kulturhistorisk Museum i Oslo.

den flintekile og en tredje, fjerde, femte, og så ser man, at der faktisk har været en evolution. Der har været en udvikling af prototypen af den her flintekile, som så er blevet til noget andet. Men sådan kan du jo også se sociale mønstre. At ting har udviklet sig fra simple samfund til mere komplekse samfund, er der jo ingen tvivl om. Men *hvordan* er udviklingen sket. Det kunne være sådan noget.

CP: *Der indsamles ikke så meget mere. Mange af de genstande, som er på de etnografiske museer, i hvert fald i Danmark, er indsamlet årtier tilbage. Og der er pladsproblemer...*

RW: Altså, det har jo ikke den store værdi at have 50 plasttallerkener fra Mozambique.

CP: *Tidligere har man jo tænkt, at nu dokumenterer vi en hel kultur og indsamler alt...*

RW: Det kan vi jo ikke på samme måde i dag. Tidligere kunne man opretholde illusionen om, at det var kulturelle øer, og så kunne man indsamle, så man dækkede hele ø-økologien. Det har reelt ikke været tilfældet dengang, men det er slet ikke tilfældet nu. Jeg har selv samlet ind i Sibirien. Jeg kan huske, jeg var meget i tvivl om, om jeg skulle samle sovjetisk tøj ind. Der var sindssygt meget af det på den tid. Verden svømmede i de ting, og jeg tænkte: skal jeg virkelig samle det ind? Men jeg gjorde det alligevel, og 8 år efter var der ikke en eneste genstand tilbage fra Sovjettiden. Der viste det sig at blive et vidnesbyrd fra en periode, som nu er forsvundet. Og havde jeg

ikke gjort det, så havde det virkelig været et tab. Jeg ved det sgu ikke. Det er svært at sige, hvad der er det rigtige. På Moesgaard syntes jeg, der kom for meget hjem af det der. Plasticallerkener og så videre. Det er jo ikke plasticallerkener, man tyr til, når man skal lave udstillinger. Det er tuaregerne og Afghanistan og sådan noget, hvor du har de der store, fantastiske samlinger. Der kom for mange småsamlinger hjem fra tilfældige steder.

CP: *Og ting uden fascinationskraft?*

RW: Ja, der var ingen fascinationskraft overhovedet.

CP: *Så der er nogen samlinger, der åbenlyst kan mere end andre. Hvad tror du definerer dem?*

RW: Det er jo også noget med størrelsen på samlingerne. For det, der gør Afghanistan-samlingen fantastisk, er jo, at den er så stor, så man kan skabe en fuldendt verden. Men hvis man har 20 ting fra et eller andet sted, så er det begrænset, hvad man kan gøre med det. Hellere satse på noget, hvor man virkelig går i dybden og virkelig får samlet ind, i et område hvor man synes det er interessant, fremfor at have en masse løse sager.

CP: *Gjorde det noget bestemt ved dit feltarbejde, at du også indsamlede?*

RW: Ja, det gjorde det. Men jeg vil sige, det har ændret sig over tid. I starten var jeg på en klassisk ekspedition, hvor vi rejste gennem landskabet. Vi var på stederne i kort tid. Og jeg glemmer ikke... Vi mødte en tjuktisk rensdyrlejr. Og så ville jeg købe deres kæmpe nomadetelt. Stolperne er hellige,

og det er gået gennem mange generationer, hvor de reparerer på det. Og jeg talte med ejeren af det og tilbød ham en snescooter for teltet, hvilket er mange penge, men jeg kunne se, han ikke havde lyst til det. Han gik dog med til det. Men næste morgen da jeg vågnede, var hans nomadelejr pakket sammen, og alle var væk. Han *ville* bare ikke. Og det siger noget om, at den form for indsamling, under sådan nogle forhold, hvor du ikke etablerer ordentlige, menneskelige kontakter har nogle problemer bygget ind i sig. Men det blev for mit vedkommende erstattet af langtidfeltarbejder, og der blev det en helt anden situation, fordi mange af de ting, jeg samlede ind, var ting, der var blevet lavet til mig selv. Så det er mit tøj, men i totalt indfødt stil. Det er derfor, tjukti-dragten er i så stor en størrelse. Så dels er det ting, som er blevet lavet til mig selv, eller som jeg har betalt for at få lavet, og dels er det ting, som jeg fik i gave. I kraft af, at du ved noget om samfundet, så får du også viden om, hvad kan du tillade dig, og hvad kan du ikke tillade dig. Så indsamling er jo mange ting.

CP: *I Sverige har man verdenskulturmuseer, etnografiske museer. Katja Kvale skrev for nyligt, at Danmark forsømmer etnografisk formidling. Burde vi have et etnografisk museum?*

RW: Det har jo været diskuteret meget. Om man skulle rykke etnografien ud af... og det synes jeg ikke. For så får man virkelig en opdeling og en forståelse af danmarkshistorien, som er meget snæver. Et-nografien ville mangle. Men det er jo fordi, jeg gerne vil have dem til at spille sammen, fagene. Det er det, der er mit håb. Det skal der nok komme vrøvl ud af også... haha!

CP: Du mener, det er mere værdifuldt at have de etnografiske samlinger til at spille sammen med danmarkshistorien end at have dem for sig selv?

RW: Ja.

CP: Hvorfor?

RW: Fordi ellers får du et forkvaklet billede af verden. Verden består af Danmark og verden. I dens mangfoldighed. Så den givne opgave må være at få dem til at spille sammen. Hvis du kun laver sådan noget, "her har vi Danmark", så får du et fuldstændig forkvaklet billede af verden. På samme måde hvis du lavede et etnografisk museum, så tror jeg også, at risikoen for, at det ville gå hen og blive et *woke* museum ville være enormt høj. Og jeg ser ingen grund til, at vi skal have et sådant museum. På samme måde ser jeg heller ingen grund til, at vi skal have et kolonimuseum. Fordi kolonihistorie er en del af danmarkshistorien, og kolonihistorien er også en del af den etnografiske historie. Stort set alle de genstande, der er blevet indsamlet, er blevet indsamlet som en del af det koloniale. Så vi skal have det til at spille sammen. Og opgaven ligger i: Hvordan får man det til at spille sammen frem for at fragmentere og give isolerede fortællinger, som har en risiko for at gøre folk dummere, hvis jeg skal være helt ærlig. Det mener jeg faktisk. Men der er en række udfordringer i det. For det etnografiskes vedkommende handler det om, hvor etnografien som fag står i dag, og hvordan politikken er i forhold til de indfødte folk, genstandene er samlet ind fra. Der er der nogle udfordringer. Men det er jo dem, jeg så må tage fat på og løse konstruktivt. Det er min holdning. Forestillingen om, at hvis man lavede et separat etnografisk museum, så ville man bare få et helt fantastisk museum, som alle ville synes var helt fantastisk, den er jo stendød. For hvis du får et *woke* museum, så ville halvdelen af befolkningen hade det, og det ville være genstand for endeløs polemik på en uinteressant måde. Det er jo også dét. Kolonihistorie er nu blevet et debateme, der udfolder sig på en meget uinteressant måde. For enten står man i den ene lejr, eller også står man i den anden lejr. Og så står man bare og beskylder hinanden. Frem for rent faktisk at gå ned i historien og se: Hvad var det her kulturmøde for noget?

CP: Skal alle de genstande, vi skal have i de etnografiske samlinger i Danmark, have et formidlingspotentiale?

RW: Nej, samlingerne er også en dokumentation. Forskning skal altid være mere og større, end hvad der udstilles. Der ligger et meget væsentligt element af dokumentation.

CP: Mener du, der skal forskes i samlingerne i sig selv?

RW: Ja, men jeg har det sådan med forskning, at som museumsforsker skal du kende din samling. Fint nok. Og det er vigtigt. Men du skal fandme kunne sætte den i spil. I et komparativt perspektiv på tværs af tid og rum. Og det halter mere og mere. Jeg er specialist i 300 mennesker i Sibirien. Det er nogle af de mest marginaliserede mennesker, man kan forestille sig. Men jeg kan jo godt løfte dem op i nogle store komparative studier. Det forventer jeg, at en forsker kan. At du ikke bare er 1:1 med din samling, men er i stand til at løfte den op i et generelt perspektiv.

CP: Har du selv en yndlingssamling?

RW: Min yndlingssamling er den sibirske! Den er helt fantastisk. Der er shamandragter og alle mulige andre ting, som er helt fantastiske. Men den er jo ikke udstillet. Desværre.

CP: Bliver den det?

RW: Det håber jeg. Hvis det der store arktiske rum kommer i det nye museum, så ville den blive aktiveret dér.

Læs Nationalmuseets 2030-plan her: https://natmus.dk/fileadmin/user_upload/Editor/natmus/nat_som_organisation/NM2030/Visionsskriv_Nationalmuseet_2030.pdf



Cecil Marie Schou Pallesen er ph.d. i Antropologi fra Aarhus Universitet og er museumsinspektør og postdoc på Etnografisk Afdeling, Moesgaard Museum.



En høvding kigger ind i kameraet, mens rituelle gaver bliver båret hen til forfædre åndernes sted til den årlige Odwira fejring i Ghana. Foto fra udstillingen *Åndesteder*. Fotograf: Nii Obodai.

Små udstillinger store spørgsmål

Den eksperimentelle udstilling som metode

Af Kasper Jelsbech Knudsen

Etnografiske museer har historisk set opereret med et hierarkisk og lineært princip for videndeling: Med udgangspunkt i forskningens grundighed og troværdighed bliver et givent vidensområde rammesat og fortalt af dygtige formidlere for til sidst at blive præsenteret for publikum, som forhåbentlig finder emnet relevant, interessant og ikke mindst forståeligt. Problemet er blot, at denne formidlingspraksis fastlåser ét bestemt perspektiv på komplekse problemstillinger. Som kuratorer af viden om menneskers sociale og historiske liv risikerer vi med andre ord at overse de måder, hvorpå viden konstant forandrer sig og opnår nye betydninger i feltet mellem forskning, formidling og publikum. Perspektiver, der, som jeg argumenter for, netop muliggøres med den inddragende praksis, der kendetegner eksperimentelle udstillinger.

Med afsæt i Dominic Boyer og Cymene Howes begreber om tværgående teori og flytbar analyse (*lateral theory and portable analytics*) samt min egen analyse af den eksperimentelle udstilling beskriver jeg i denne artikel en anderledes – *eksperimentel* – måde at tænke forholdet mellem forskning, formidling og publikum i og uden for museer ved at genbesøge den forskningsbaserede udstilling *Åndesteder*.

Konventionelle udstillinger kan noget ganske særligt. Ved hjælp af et skarpt fokus, et klart narrativ, og betagende produktionsmidler skaber de en verden, hvor publikum kan engagere alle sanser og for en stund leve sig ind i en anden tid og et andet sted og gå beriget derfra med en klar fortælling om, hvad de netop har set. Den type af udstillinger, som jeg i denne artikel omtaler som eksperimentelle udstillinger, er ikke det.

Ideen om eksperimentelle udstillinger tager afsæt i bogen *Exhibition Experiments* fra 2007, hvor forfatterne Sharon Macdonald og Paul Basu skriver:

The purpose of [exhibition experiments] is not to innovate ever more effective ways of disseminating knowledge that has been preformulated and authenticated by experts to those who are inexperts and presumably in need of it. No, the tenor of these experiments has been to reconfigure the ways in which exhibitions work [...] how to engage with complexity, how to create a context that will open up a space for conversation and debate, above all how to enlist audiences as co-experimenters, willing to try for themselves.

Som citatet viser, kan eksperimentelle udstillinger noget ganske andet end konventionelle udstillinger. De sætter viden i spil på en måde, der lader mennesker med forskellige baggrunde, perspektiver og interesser tillægge og endda fratage udstillingerne betydning, fordi narrativet ikke er fastlåst. Hvor konventionelle udstillinger har til formål at formidle et allerede defineret, autentisk perspektiv på menneskers liv og kunstværker, men samtidig begrænser den nye viden, som kan opstå i mødet med publikum, så åbner eksperimentelle udstillinger for, at genstandes betydning er foranderlig og afhængig af den kontekst, som de iscenesættes i. Dermed kan genstandene ikke blot bruges til at formidle viden om særlige etnografiske steder og tider; de kan også bruges til at undersøge de sociale og kulturelle fænomener, som genstandene bruges til at repræsentere.

I nærværende artikel illustrerer jeg, hvordan denne kompleksitet kommer til udtryk ved at inddrage min egen antropologiske udstilling *Åndesteder*, som blev sat op på Moesgaard Museum i 2015. Jeg benytter i den forbindelse Dominic Boyer og Cymene Howes teoretiske begreber om tværgående teori og flytbar analyse (*lateral theory and portable analytics*) til at sætte udstillingerne i en antropologisk kontekst for vidensdannelse. *Åndesteder* viser, hvor problematisk det kan være, når vi åbner for nye betydninger af det materiale, vi udstiller: Når vi lader fokus skifte, lader betydningen være dynamisk og giver stemme til dem, der ikke er eksperter. Men *Åndesteder* viser også, at eksperimentelle udstillinger har potentiale til at skabe ny viden og nye betydninger. Eksperimentelle udstillinger kan skabe rum for dialog, innovation og nytænkning og giver mulighed for en anderledes måde at forstå os selv på. Det gør dem unikke og værd at udforske nærmere.

Lateral teori og flytbar analyse

Ideen om, at teori kan fungere lateralt, det vil sige tværgående, bunder i den postkoloniale kritik fra antropologer såsom John Comaroff og Jean Comaroff, der med deres begreb om *theory from the south* ville skabe en modbevægelse til den epistemiske autoritet, hvormed analytiske perspektiver og teorier historisk har været ensrettet fra vestlige akademikere mod det globale

syd. Den modsatte bevægelse: altså teori og analyse fra det globale syd mod nord, mente Comaroff og Comaroff, indeholdt udforsket potentiale for vestlige videnstraditioner, deriblandt antropologien.

Boyer og Howe tager denne idé et skridt videre og beskriver med begreberne om tværgående teori og flytbar analyse, hvordan analytiske begreber udfolder sig på tværs af tid, steder og discipliner som et lateralt trådned (*lateral meshwork*); og dermed åbner de for en nytænkning af faglig ekspertise.

Når vi iscenesætter udstillinger som eksperimenter, er det netop en tværgående bevægelse af analytiske begreber fra én kontekst til en anden, der sætter vores eksisterende viden og analyser i spil på nye måder og potentielt frembringer anderledes perspektiver.

Åndesteder

I 2015 udlånte Moesgaard Museum i samarbejde med den etnografiske afdeling på Aarhus Universitet et lokale til udstillingen *Åndesteder*. Udstillingen forløb over to måneder og var en del af mit ph.d.-forskningsprojekt, der fokuserede på konservative pinsekristne i Ghana. Udstillingen var tænkt som et eksperiment i tråd med det formål, som Basu og Macdonald udtrykte i citatet, der indleder denne artikel: nemlig som et metodisk redskab til at nuancere mine etnografiske observationer fra feltarbejdet i Ghana. Det er kendetegnende for den eksperimentelle udstilling, at den skaber et såkaldt simuleret rum. I Peter Weibel og Bruno Latours forståelse opstår et simuleret rum, når vi som kuratorer opstiller rammer, der genskaber isolerede etnografiske fænomener med det formål at holde dem op som et spejl for vores informanter, så de kan genfortolke eller bestri-

de betydningen af vores repræsentation. På den måde kan udstillingen tænkes som et eksperiment, der under kunstigt fremstillede rammer isolerer virkelige fænomener for at forstå deres betydning.

I *Åndesteder* havde jeg rammesat udstillingen omkring betydningen af lyd som et medie for ånders interaktion med mennesker, som jeg havde observeret det under mit feltarbejde blandt pinsekristne missionærer i Ghana. Udstillingen var inddelt i fire rum. Det første rum, "Introduktionen", var en historisk præsentation af kristendommens udbredelse i Ghana gennem danske missionærer. Det næste rum, "Od-wira", viste en scene fra en fejring af forfædreånder i Ghana illustreret ved hjælp af den ghanesiske kunstfotograf Nii Obodais sort-hvide billeder af en fejring i en lille by uden for Accra i 2014. I midten af rummet stod en flaske snaps i en glasmontre. Snapseffasken blev fremhævet, fordi den i disse ritualer bruges til at fremkalde de ånder, der siges at være i væsken. Glasmontren illustrerede den rituelle betydning af flasken og dens indhold, som ikke må komme i kontakt med mennesker. Det tredje rum, "Accras kristne", som var udstillingens egentlige eksperiment, bestod af fire mindre sektioner, der viste forskellige scener fra nutidens Accra, hvor karismatiske kristne var i færd med at praktisere deres tro: en dagligstue, en kirke med en fysisk kasse til offergaver (penge), en skov, hvor de kristne beder og uddriver dæmoner, samt en tur i en *trotro*, som i Ghana er en minibus til offentlig transport, hvor unge ghanesere ofte prædiker til passagerne.

Fælles for de fire scener var, at lyden var gennemtrængende: Lyden af sang i dagligstuen, lyden af bandet, der spiller i kirken, lyden af en ekstatiske prædikant, der fordriver en dæmon i skoven, og lyden af prædikanten i sin *trotro*, der læser op fra



Ghanesiske besøgende lytter til prædiken i en trotro, der kører gennem Accras gader.
Foto: forfatteren.

Biblen, alt imens Accras larmende trafik støjer i baggrunden. De forskellige sceners lyd kunne i udstillingen aktiveres af publikum ved at trykke på en knap. Når lyden af alle fire scener blev aktiveret samtidig, skabte det en særlig lydlig kakofoni, der var tænkt til at genskabe oplevelsen af Accras lydunivers. I det sidste rum, "Evalueringen", blev publikum bedt om at udfylde et spørgeskema om de indtryk, som udstillingen havde givet dem.

Et forfejlet eksperiment

Da jeg først forestillede mig, hvordan en eksperimentel udstilling ville udfolde sig, troede jeg måske lidt naivt, at reaktionen og den nye viden primært ville tage form af eftertænksomme, analytiske kommentarer fra publikum ud fra de etnografiske genstande: flaske, billeder, plakater mv., som jeg havde udstillet. Som om publikum også var ph.d.-studerende i antropologi. Min tanke var at gøre op med den etnografiske praksis, hvor genstande indsam-

les, katalogiseres og opbevares med henblik på at bevare deres oprindelige betydning. Dermed ville den verden, som genstanden repræsenterede fremstå som uforanderlig, og er det en sand måde at afbillede vores informanternes liv på, var min indvending. Men interessant nok var det ikke de oprindelige genstande fra Ghana, som skabte mest røre, men derimod min repræsentation af den etnografiske kontekst.

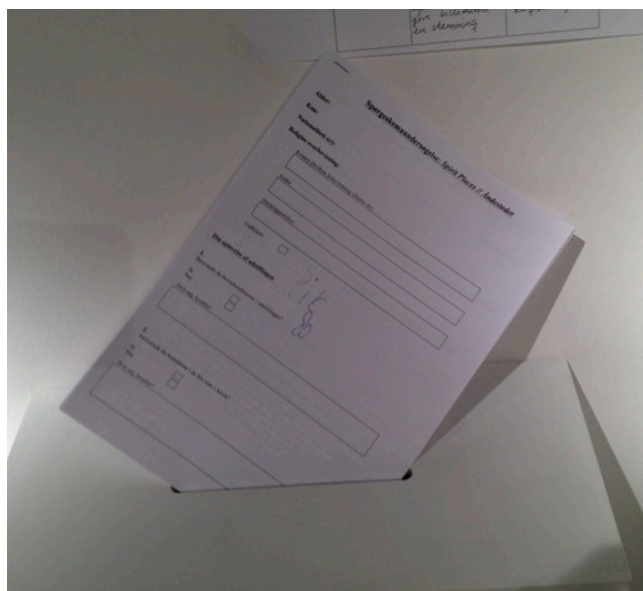
Eksempelvis havde lydene af de fire forskellige scener i Accra, når de spillede samtidig, den effekt, at publikum forlod udstillingen. Snarere end at invitere til refleksioner over lyds betydning for åndelighed i Accra, frastødte kakofonien publikum og drev dem fysisk ud af udstillingsrummet. Hvis lyden var det centrale omdrejningspunkt for min eksperimentelle udstilling, så havde eksperimentet fejlet. Men det var ikke den eneste måde, hvorpå eksperimentet fejlede. Blandt de udstillede genstande havde jeg placeret en tom, hvid plastikkasse med et skilt, hvorpå der stod *offering*, som jeg havde observeret det i Ghana i flere kirker. Men i stedet for at fremstå som en vigtig del af gudstjenesten til pengegaver, “donerede” publikum i den danske museumskontekst tandpasta, papiraffald, tandstikkere og lignende. Hvad der i Ghana var en vigtig – måske den vigtigste – genstand i enhver gudstjeneste blev i den danske museumskontekst reduceret til en affaldsspand.



Offering-kassen, som efterhånden blev forvandlet til affaldsspand af besøgende publikummer.
Foto: forfatteren

At udstillingen så at sige fejlede skal dog ikke forstås sådan, at den ikke producerede noget. For mens min intention fejlede, så kastede eksperimentet alligevel viden af sig. Det at offering-kassen blev brugt som affaldsspand viser på den ene side, hvordan materialitetens kvalitet – eller mangel på samme – inviterer til forskellige måder at forvandle dens betydning. I en dansk kontekst er det jo bare en hvid plastikkasse. I en ghanesisk, kristen kontekst vil den samme kasse være en central del af gudstjenestens formål, altså alt andet end affald. Det fortæller os noget om danskeres syn på religiøsitet, som jeg fik at vide af danske pinsekristne. Ad flere omgange havde jeg inviteret danske pinsekristne med ind i udstillingen for at høre deres perspektiv på min repræsentation af ghanesernes tro. Når vi gik gennem udstillingen og talte om billederne, genstandene og mine oplevelser i Ghana, fortalte de, at udstillingen og måden, som publikum interagerede med den og særligt offering-kassen på, illustrerede, hvordan de

som praktiserende kristne føler sig i Danmark sammenlignet med i Ghana. “I jantelovsdanmark bliver tro og religion ofte latterliggjort. I Ghana er man som troende noget særligt. I Danmark er man affald,” som en af dem formulerede det med henvisning til affaldet i kassen. Den hvide plastikkasses forvandling fra offering-kasse til skraldespand blev en måde, hvorpå den danske pinsekristne kunne sætte sig selv og sine oplevelser af at være troende i Danmark i relation til det at være troende i Ghana. På den måde fejlede udstillingen på en produktiv måde. Publikums anfægtelse af mine analytiske betragtninger, når de brugte offering-kassen til skrald, skrev negative kommentarer og lignende på de spørgeskemaer, jeg havde lavet, eller ganske enkelt forlod udstillingen, satte nye associationer i spil, som jeg ikke før havde overvejet. Eksempelvis den manglende anerkendelse af tro som værdi i Danmark, som de danske pinsekristne oplevede. Men udstillingen fejlede også produktivt på andre måder.



Spørgeskema delvist udfyldt af publikum. Foto: forfatteren.

En “uetisk” antropolog og synliggørelsen af interessekonflikter

Foruden offering-kassen og kakofonien udgjorde de sort-hvide fotografier, som *Åndesteder* var bygget op omkring, et ophedet diskussionsemne i en senere akademisk konference, hvor jeg præsenterede udstillingen og mine indsigter. Efter at have vist Nii Obodais fotografier fra udstillingen, påpegede en af deltagerne i konferencen, en hollandsk professor i antropologi, at mit valg af sort-hvide billeder var dybt problematisk – ja faktisk uetisk – som repræsentation af mine informanternes livsverden. Han sagde, at jeg havde fejlet ved at gengive mine informanternes verden i sort-hvid og dermed produceret en vestlig æstetik, som fratager det afrikanske samfund sine farver. Og han havde til dels ret: De sort-hvide billeder står i skarp kontrast til den farverige præsentation, som kirkerne i Ghana selv fremviser. Så hvorfor viste jeg ikke farverne?

Et centralt formål med *Åndesteder* var at belyse udviklingen af kristendom fra danske missionærer i 1800-tallet til nutidens karismatiske kirker. For at skabe denne sammenhæng og sikre, at billederne havde en fotografisk, næsten kunstnerisk kvalitet, som publikum forhåbentlig fandt betagende, havde jeg hørt den ghanesiske kunsthøved Nii Obodai, som i årevis har fotograferet forskellige samfund i Ghana. Hans eneste kriterie for at være med var, at alle billederne var sort-hvide, da han mente, at det bedst kunne vise den historiske sammenhæng mellem kirkerne og de øvrige trossamfund i Ghana, som vi også dokumenterede i *Åndesteder*. Sort-hvid var desuden hans foretrukne fotografiske stil. Mine informanter fra kirkerne, som Nii fotograferede, indvilligede da også i, at vi brugte sort-hvide billeder, omend de foretrak farver, fordi billederne jo gerne skulle fremstå som “en reklame for deres menighed”, som en af præsterne sagde til mig. Af samme grund indsamlede jeg også fysiske bannere og plakater fra kirken, så publikum kunne se og vurdere kontrasten mellem kirkernes egen repræsentation og Nii Obodais repræsentation, som begge er lokale ghanesiske repræsentationsformer.

Set i lyset af den kritik jeg modtog fra den hollandske professor og fra de øvrige interessenter i forhold til repræsentationen af mine informanter, var det tydeligt, hvordan *Åndesteder* blev til et sted, hvor en kamp om autenticitet og repræsentation udfoldede sig. Nii Obodai insisterede på, at de troende skulle gengives i sort-hvid for at indfange den historiske forbindelse mellem de traditionelle trossamfund og de nyere karismatiske kirker. Den hollandske professor tillagde udstillingens mangel på farver en særlig form for etnocentrisme, hvormed den vestlige antropolog fratog sine afrikanske informanter farver og reducerede dem til sort-hvide historiske klenodier. De kristne selv var mest interesserede i at bruge udstillingen som et PR-stunt til at hverve nye medlemmer. For dem var udstillingen mest af alt en kommerciel mulighed. Den pointe blev også fremhævet af de danske kristne, som så udstillingen. Det kommercielle aspekt var et “kulturelt særpræg ved afri-

kansk kristendom”, som de formulerede det, og noget, som de i øvrigt selv tog afstand fra. Som sådan tydeliggjorde interaktionen mellem udstilling og publikum betydninger, som allerede var iboende i udstillingen, omend uudtalte. Derfor mener jeg, at udstillingen som eksperiment fejlede på en produktiv måde.

Det er ikke så relevant for udstillingens formål, hvem af disse aktører der havde ret eller monopol på den sande udlægning. Pointen med den eksperimentelle udstilling er snarere, at den tillader publikum, informanter og andre at anfægte det dominerende perspektiv (i denne sammenhæng mit). På den måde skaber udstillingen som eksperiment et rum for tilblivelse og forandring af viden, fordi betydningsdannelsen er dynamisk og flertydighed, ligesom den er det for mine ghanesiske informanter i Accra. Faktisk var dette en kerneindsigt fra udstillingen, som lod mig forstå mine ghanesiske informanter i et nyt perspektiv, og indsigten endte med at udgøre det analytiske perspektiv for min afhandling. I mine informanters menighed i Accra er der også uenigheder blandt medlemmerne om den rette fremstilling og trospraksis i deres kirke i forhold til den rette måde at bede på, at faste på, at læse Biblen på, at gå klædt på og så videre. Udstillingens forfejlede eksperiment betød, at jeg kunne se, hvordan disse forskellige perspektiver og uenigheder om den rette måde at fremstille troen på skaber den dynamik, der præger ghanesernes trosfælleskab og lader dem genopfinde deres tro i nye kontekster, som gør den vedvarende og relevant for deres liv i en by, som også er under konstant forandring.

For at opsummere: Som en eksperimentel udstilling resulterede *Åndesteder* i en central antropologisk pointe: Viden opstår, når den sættes i relation til en meningsgiver, og såfremt vi tillader forskellige mennesker med forskellige baggrunde at give deres mening tilkende, vil det resultere i en flertydighed, som kan blotlægge de iboende modsætninger, som etnografiske genstande til en vis grad også besidder. Metodisk er det vigtigt, fordi denne flertydighed lader os afdække vores egne analytisk blinde vinkler som kuratorer og etnografer og bidrager til at forstå vores etnografiske interessefelt på nye måder. Det er netop denne laterale proces, som den eksperimentelle udstilling indfanger og genskaber. Den fortæller os om relationerne mellem genstande, beskuere og antropolog/kurator og den viden, der heraf opstår. I mit eget forskningsprojekt muliggjorde det, at jeg fik et nyt blik på mine ghanesiske informanters forståelse af deres trossamfund. Intern kritik og uenighed om fremtoning og praksis er kendetegnende for netop denne type af kristendom i Ghana og for måden, hvorpå de kristne konstant fornyer deres tro i relation til et omskifteligt samfund.

Forslag til videre læsning

Boyer, Dominic, og Cymene Howe. *Portable Analytics and Lateral Theory. I: Theory Can Be More than It Used to Be: Learning Anthropology's Method in a Time of Transition*. Ithaca 2015.

Knudsen, Kasper J. *Comparative Christians: Faith, Belonging & Extimacy in Southern Ghana*. Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet 2016.

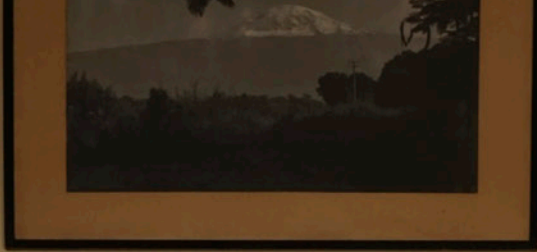
Weibel, Peter og Bruno Latour. *Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public. I: Exhibition Experiments*. Oxford 2008.



Om forfatteren

Kasper Jelsbech Knudsen er Ph.d. i antropologi og etnografi (2017).

Kaspers har i sin forskning fokuseret på to områder: tro og omvendelse blandt karismatiske pinsekristne i Ghana samt tværfaglighed som metode i vidensproduktion og -formidling. Siden 2017 har Kasper arbejdet med den praktiske anvendelse af antropologi som Chefkonsulent i virksomheden Living Institute.



At fortælle historien sammen

Om hvordan indsamling ændrede feltarbejdet

Af Cecil Marie Schou Pallesen

Hvad gør indsamling for det etnografiske feltarbejde? I denne artikel udforsker jeg, hvad det betød for mit feltarbejde blandt det indiske mindretal i Tanzania, at jeg ti år efter mit første besøg pludselig medbragte optageudstyr og bad mine informanter hjælpe mig med at indsamle genstande til en udstilling. Jeg argumenterer for, at dette metodiske skift gav en langt bedre mulighed for samskabelse.

Da jeg startede mit feltarbejde blandt folk med indisk baggrund i byen Moshi i det nordlige Tanzania i 2012 var det svært for mig overhovedet at finde nogen at tale med. Jeg så ingen indisk-udseende mennesker på gaden, og de, som sad bag disken i butikkerne, virkede ikke interesserede i at tale med mig. Der gik et par uger, før jeg kom i kontakt med en ældre mand, som introducerede mig til andre fra sit community, og langsomt fik flere tillid til mig. Det var dog især ældre mænd, som ville tale med mig, (kvinderne plejede at sige: "Du skal tale med min mand, han ved mere om det, du vil vide,") og de havde ofte en bestemt fortælling om inderne i Tanzania, som var svær for mig at komme ind bag. Det var en fortælling om indiske 'pionerer', som havde slået sig ned i og 'udviklet' Østafrika, og som efter de østafrikanske landes selvstændighed havde fået en rolle som syndebukke og var ofre for 'chikane'. Fortællingen var naturligvis ikke forkert, for det var sådan, de folk, jeg talte med, opfattede og anskuede historien, og sådan, de oplevede deres rolle i Tanzania i dag, men afrikanske tanzanianere fortalte den meget anderledes. Der var flere sandheder. Det frustrerede mig, at jeg ikke kunne forklare, at jeg var interesseret i at lære mere om hverdagslivet i hjemmet, følelsen af at høre til eller ikke høre til, oplevelsen af midlertidighed. Der var ingen umiddelbar resonans i disse temaer, og at overbevise folk om, at deltagerobservation var en meningsfuld metode, var en udfordring i sig selv: "Kan vi ikke bare lave et interview?"



Pushpa sagde: "Du skal tage et billede af det her fad. Her kan man se alle de krydderier, som er vigtigst for os."

De tanzanianske indere

De mennesker, jeg arbejder iblandt i Tanzania, er primært børn af forældre, som migrerede fra Gujarat i det vestlige Indien i starten af det 20. århundrede. De slog sig ned og havde planer om at blive: De startede forretninger og byggede huse, templer og skoler; de fik børn og investerede i deres nye liv i Østafrika. I tiden omkring Tanzanias selvstændighed blev indernes rolle i landet debatteret offentligt. De ejede mange virksomheder og var udlejere og blev af afrikanske tanzanianere opfattet som både magtfulde og illoyale; og præsident Julius Nyerere var bekymret for, om det ville føre til folkelig opstand, hvis inderne fortsat skulle sidde på så stor en del af landets kapital. I 1972 blev tusindvis af bygninger og virksomheder, primært indisk-ejede, nationaliseret, uafhængigt af om ejerne var tanzanianske eller britiske statsborgere. Nationaliseringerne, retorikken i den offentlige debat og Idi Amins udsmidning af indere fra Uganda gjorde, at mange tanzanianske indere følte sig utrygge og ikke kunne forestille sig en tryk fremtid i Tanzania. Derfor flyttede en stor del

af dem fra landet, primært til England. Af dem, som blev, har mange haft til opgave at kigge efter familiens nationaliserede ejendomme og forsøge at skaffe ejerskabet tilbage. Mange unge er i de seneste årtier flyttet til England, Canada eller USA for at uddanne sig og arbejde, og kun få vender tilbage. På den måde er de indiske communities i Moshi, som tæller en række forskellige religiøse grupper, under udvikling, og der er blandt de ældre en sentimental, nostalgisk stemning af, at alting var bedre engang, og at fremtiden ikke er i Tanzania. De har også en generel oplevelse af, at indere chikaneres af myndighederne, og at de ikke anerkendes og værdsættes. Derfor var det tøven og ængstelighed, jeg blev mødt med, da jeg begyndte mit feltarbejde. Det var sjældent, at jeg blev inviteret hjem til folk; oftest foretrak de at mødes med mig i deres butikker. Hjemmene var private, og kun få blev lukket ind. Jeg fik nogle gode venner, som også inviterede mig hjem, men det var hele tiden med en oplevelse af, at der var en dissonans mellem mit projekt og den historie, de tanzanianske indere gerne ville fortælle. Når jeg blev introduceret til nye mennesker, var det oftest med ordene: "Hun er kommet for at studere, hvordan vi kom, og hvordan vi udviklede Østafrika." Da jeg kom hjem og skulle skrive, var det sommetider med en følelse af svigt. Jeg skrev jo ikke den bog, mine indiske venner i Tanzania forventede. Jeg har aldrig følt, at jeg udleverede nogen, men jeg har omvendt heller aldrig følt, at jeg har skrevet noget, som ville gøre mine informanter specielt stolte. Det var jo mit projekt og mine analyser.

National Housing Corporation vedligeholder ikke de bygninger, som er i deres varetægt. På Himat og Pushpas hus skaller den lyserøde maling af.



Nye metoder

Jeg lavede ph.d.-faltarbejde i Tanzania i 2012, 2013, 2015 og 2016. Da jeg i 2022 vendte tilbage til Moshi, var det med det formål at samle ind til en udstilling på Moesgaard Museum med temaet hjemlighed. Udover at indsamle genstande skulle jeg også fotografere, optage lyd, filme og lave 360 graders filmoptagelser. Da jeg en eftermiddag i marts sad i spisestuen hos hr. og fru Shah, Himat og Pushpa, og skulle præsentere mit nye projekt, var jeg på ingen måde sikker på, om de ville være med, eller om de ville synes, det var en god idé. Jeg kendte dem efterhånden ret godt, og jeg vidste, at de gerne ville holde lav profil på grund af Himats lange og komplicerede kamp for at få ejerskabet over deres hus tilbage efter nationaliseringen i 1972. Men da jeg fortalte dem om udstillingen, som skal handle om oplevelsen af hjemlighed blandt migranter, flygtninge og nomader fire forskellige steder i verden, sagde de straks ja til at samarbejde. De kommende uger oplevede jeg, hvordan det konkrete formål med mit projekt gjorde det meget ligetil at tale sammen om både formål og proces og diskutere og finde løsninger i fællesskab. Himat og Pushpa har aldrig spurgt til mine akademiske udgivelser, men de begyndte hurtigt at tale om, at de måske kunne komme til Danmark og se udstillingen på museet.

Hr. og fru Shah

Himat og Pushpa er begge født i Moshi. De er medlemmer af den indiske religion jainisme, og de er en del af det jainistiske fællesskab i Moshi, som i starten af 1960erne talte omkring 500 mennesker, men i dag blot har cirka 60 medlemmer. Langt de fleste er rejst til London i løbet af de sidste 50 år. Himat og Pushpa bor i et hus på den trafikerede vej, som skærer sig gennem det centrale Moshi. Huset er bygget af Himats mor i 1954 og huser hans butik i stueetagen samt lejligheden, hvor de bor, på første sal. Ligesom mange andre

huse i Moshis centrum er huset nationaliseret og dermed administreret af National Housing Corporation, som har malet det lyserødt. I baggården dyrker Pushpa gurkemejeplanter i gamle malingbøtter. Lejlighedens hjerte er spisestuen med det store spisebord. Her indtages alle de måltider, som Pushpa bruger en stor del af sin tid på at forberede. Parrets datter bor i Leicester med sin søn, hvis britiske far hun er skilt fra. Deres ældste søn bor i Dar es Salaam med sin kone; deres søn bor i London. Den yngste søn, Divyesh, blev for 10 år siden gift med en kvinde fra Indien, Shilpa, som



Himat og Pushpa under morgen-pooja i det jainistiske tempel.

han havde mødt online. De to bor nu i Moshi i Pushpa og Himats andet hus og driver familiens lædervirksomhed; hver dag klokken 12 kommer de hjem til Pushpa og Himat og spiser frokost. Himat passer butikken fra morgen til aften med en pause midt på dagen, hvor han får frokost og en lur. Han og Pushpa står tidligt op hver dag: De vasker sig, drikker te og tager rent tøj på, inden de kører til templet i udkanten af byen og laver morgen-*pooja*. De er de eneste, som kommer i templet om morgenen. Et par andre medlemmer af det jainistiske fællesskab er ansvarlige for aften-*pooja*. Pushpa bruger det meste af sin dag i lejligheden, hvor hun laver mad, syr, læser og ser indiske *soaps* i fjernsynet.

Himat og Pushpa mangler ikke noget. De har penge på kontoen, ejer et hus i et populært område af Moshi og har et godt netværk. De har rejst i hele verden. Det samme er tilfældet for mange andre af de tanzanianske indere, jeg har arbejdet med. De har oftest en god økonomi og er både gode til at investere og spare op, og de har transnational mobilitet, fordi de har forskellige statsborgerskaber i familien. På den måde har forskellen i ressourcer eller mobilitet ikke været en faktor, som har gjort mig til den magtfulde i relationen, hvilket ellers ofte kan være tilfældet for danske antropologer på feltarbejde i Tanzania. Jeg har nærmere følt, at jeg har 'studeret opad', som Laura Nader beskriver det i essayet *Up the Anthropologist: Perspectives Gained from Studying Up* fra 1972. Mit feltarbejde har altid været på mine informanternes præmisser: Feltarbejdet har fundet sted, når de har haft tid og lyst til at snakke med mig. Mange har haft travlt med arbejde, andre har været lidt ligeglade med mig, og jeg har måttet vente, til de var klar. Til gengæld har jeg som forsker magten til at fortælle de tanzanianske inderes historie.

Det er et stort og skræmmende ansvar, og det har pint mig, at jeg ikke altid følte, at vi fortalte historien sammen, dem og mig. Min fortælling var akademisk og analytisk, og mit ønske om samarbejde og samskabelse virkede helt utopisk.

Med udgangspunkt i tingene

Under mit indsamlingsprojekt var især Himats ønske om at fortælle historien om inderne, som var blevet svigtet af den tanzanianske stat, presserende. Det var naturligvis en vigtig del af fortællingen om, hvad hjemlighed er for ham og Pushpa. Men jeg oplevede også, at begge deres fortællinger tog nye udgangspunkter i det mere konkrete og håndgribelige. Amiria Henare, Sari Wastell og Martin Holbraad skriver i introduktionen til deres banebrydende bog *Thinking Through Things* fra 2007, at vi skaber genstandene, når vi ser dem, og derfor er det at tage udgangspunkt i ting og de måder, hvorpå mennesker tillægger dem mening, en metode, som kan hjælpe antropologen med at få øje på nye perspektiver og forståelser. At kuratere en udstilling sammen med Himat og Pushpa blev en måde for mig at komme tættere på *tingene* og deres betydninger og en måde at invitere til medejerskab i denne proces. Jeg kom med rammen: udstillingen som medium, hjemlighed som tema og antropologien som det faglige udgangspunkt. Himat og Pushpa var både samtalepartnere, eksperter og med-kuratorer. Pushpa fandt hver dag ting frem, som jeg skulle se: religiøse bøger, hun gerne ville fortælle mig om, madvarer, jeg skulle lære at kende, køkkenredskaber og pyntegenstande. Hun foreslog, at jeg filmede hende, når hun brugte den stenkvarn, hendes mor havde haft med fra Indien, til at male lin-

semel. Hun fortalte mig, hvorfor hun altid maler melet selv: På den måde sikrer hun sig, at melet er af den bedste kvalitet, så der hverken kommer *dudus*, insekter, eller skidt ind i huset. Jeg foreslog, at jeg i udstillingen lavede hylder med krydderier, linser, bønner og mel. Det er ikke muligt at gengive Pushpas viktualierum 1:1, men måske kan publikum få en fornemmelse af sanseligheden i teksturerne, duftene og farverne. Pushpa sendte mig af sted med sin svigerdatter Shilpa ned på krydderimarkedet et par hundrede meter fra lejligheden. Shilpa har lært af sin svigermor at se forskel på gode og dårlige råvarer; hun har lært, hvordan de skal dufte og føles, og hun har lært alle krydderiernes navne på Kiswahili. Vi købte baobab-kerner, grønne linser, hel kanel, nelliker, kardemommekapsler, gule bønner og tørret sukkerrørssaft. Da vi kom hjem, havde Pushpa fundet glas frem, som vi kunne putte varerne i. Hun var dog ikke imponeret over vores evner til at udvælge de bedste varer: baobab-kernerne var ikke hvide nok, hun var overbevist om, at der var *dudus* i. Hun spredte dem ud i en balje, og der gik få sekunder, før hun havde identificeret det første lille insekt. "Se! Det her er ikke godt. De bliver dårlige i løbet af kort tid. Shilpa, du skulle have taget hende med til den butik, hvor vi plejer at købe baobab-kerner. Disse er alt for ringe!" Kernerne blev hurtigt pakket ned; de skulle ikke være i huset.

At lytte på nye måder

I mine tidligere feltarbejder har jeg primært haft opmærksomhed på de mennesker, jeg besøgte og talte med. Jeg har naturligvis orienteret mig i omgivelserne, men aldrig så detaljeret som nu. Mit indsamlingsprojekt gjorde det naturligt både for de mennesker, jeg samarbejder med, og for mig, at

jeg for eksempel satte mig på gulvet i stuen og optog lyden i rummet. At lytte til lydene i høretelefoner gjorde det ekstremt tydeligt, hvilket lydlandskab som prægede lejligheden: den konstante støj fra bilerne på gaden nedenfor, kliklydende fra gaskomfuret, som tændtes, køleskabets brummen, stueuret, som spillede melodien, som Big Ben i London også spiller. At filme en dør over lang tid fik mig til at se, hvilken rolle vinden spiller i hjemmet: Der er altid noget, som blafrer. Dét, som er uden for huset, trænger sig konstant på, og kroppen mærker det. For Pushpa og Himat var lydene en daglig påmindelse om, hvordan byen havde ændret sig fra fredelig til kaotisk. De talte ofte om, hvordan byen var, da de var unge. Dengang der primært boede indere i *downtown*, og man kunne holde picnic på græsset i Clock Tower-rundkørslen om søndagen. Nu var rundkørslen på ingen måde et sted, de to ville bevæge sig hen som fodgængere, det var alt for farligt. Knallerter, motorcykler, biler, busser og lastvogne var i konstant bevægelse ind og ud af rundkørslen, som forbinder Moshis centrum med forstæderne. Samtidig med at trafikstøjen i lejligheden frustrerede Himat og Pushpa, var de nødt til at have vinduerne åbne, fordi der var blevet så varmt. Da de var unge, kunne kvinderne gå i sari og var sommetider nødt til at bruge strikkede sweatre i de kølige måneder. I dag er det alt for varmt at gå i sari i Moshi, og de sweatre, Pushpa strikkede i 1960erne og 1970erne, og som hun viste mig i sit skab, får hun aldrig brugt. Lejlighedens lyde og vinden fra vinduer og ventilatorer var katalysatorer for den nostalgi og ængstelighed, som ofte føltes som en grundstemning hos Himat og Pushpa. Lydbølger og luft fik på den måde bestemte betydninger i hjemmet og for *hjemligheden*. Selvom Himat og Pushpa ønskede et hjem med fred og ro,

Pushpa, Himat og
deres to ældste
børn i 1970'erne, da
Pushpa stadig gik
med sari.



hvor de kunne holde omverdenen lidt på afstand, så trængte realiteterne udefra sig hele tiden på.

For Himat var mit projekt en mulighed for at fortælle sin historie om huset, der blev nationaliseret. Han fandt dokumenter frem, som han bad mig fotografere: sin fars opholdstilladelse, kvitteringer for sine indbetalinger til TANU (Tanganyika African National Union) fra årene op til landets selvstændighed, billeder af sine møder med tanzanianske politikere og artikler fra internationale tidsskrifter, hvor familiens virksomhed nævnes. Han viste mig, hvordan malingen på huset skaller af, fordi National Housing Corporation ikke vedligeholder deres bygninger. Det piner ham. Jeg filmede et interview med ham, hvor jeg bad ham fortælle om husets historie og betydning. "Det vigtigste," sagde han grådkvalt, "er at få ejerskabet tilbage, inden jeg dør, så mine børn ikke også skal bruge energi på at kæmpe med myndighederne." For Himat er huset ikke blot hans og Pushpas hjem, det er også både hele familiens ære og manifestationen af et traume. På den

måde er hans hjem ikke altid et trygt og ukompliceret sted. Det er en bygning omgærdet af konflikt og arnestedet til en række følelser forbundet til uretfærdighed, frygt, vrede og utryghed. Samtidig er det hans mors hus, som er fyldt med minder, arvestykker, fotografier og traditioner. Himat elsker at lægge sig på sengen efter frokost og hvile sig en halv time. Han elsker at sidde i stuen og spille kort med Pushpa, aften efter aften. Hun banker ham, men han lever med det, for han ved godt, hun er den bedste til dét spil.

At være på samme hold

Indsamling af genstande, fotografier og film kan ikke lade sig gøre uden at have sine informanter 'med på holdet'. Man kan sagtens lave et interview eller observere, uden at projektet bliver andet end ens eget, men det bliver straks mere krævende – og potentielt intimiderende – for folk, hvis man begynder at filme eller indsamle ting. Jeg havde en klar oplevelse af, at feltarbejdet blev mere *grounded*, fordi det i

højere grad end mine tidligere feltarbejder var forankret i de fysiske omgivelser, som livet for mine informanter udspiller sig i. Vi skulle *sammen* fortælle en historie, og på grund af det konkrete produkt var det muligt at tale om, *hvordan* historien skulle fortælles. Produktet får på den måde flere stemmer.

En dag filmede jeg Pushpa, mens hun lavede en *sweet dish*, som er hendes livret. Hun rørte i gryden til den havde den rigtige konsistens og fortalte undervejs, hvad hun gjorde. Så tog hun en teske og smagte på retten: “Mmnh.... Perfect!” sagde hun med strålende øjne og et tilfreds udtryk. Jeg har set klippet igen og igen, for jeg elsker, hvordan Pushpa tager styringen og først præsenterer sin måde at arbejde på og derefter vurderer sin indsats. Perfekt! Hun var stolt og helt bevidst om, at der ville være et publikum på den anden side. Mary Hutchinton skriver i sit kapitel “Shared Authority”. Collaboration, Curatorial Voice, and Exhibition Design in Canberra, Australia i bogen *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration* fra 2013, at den ‘delte autoritet’, som et samarbejde mellem forsker og ‘fortæller’ fordrer, skaber et rum, i hvilket engagementet går på tværs af baggrunde, viden og perspektiver, og skaber nye forbindelser mellem disse. Hvor jeg tidligere har haft en klar oplevelse af, at det var mig som antropolog, der drev projektet og processerne, lod jeg mig nu i højere grad drive af det fælles arbejde. Jeg holdt styr på optagelserne, jeg stillede spørgsmål og lyttede, samtidig med at jeg lod Himat og Pushpa føre mig. Nu, i modsætning til tidligere, var rammen og formålet langt klarere for dem, og det var muligt for dem at engagere sig i processen. Samarbejdet gav både plads til antropologen og til de mennesker, jeg som antropolog gerne vil lære

om og fra. Jeg inddrog mine analytiske pointer i arbejdet og lod dem udvikle sig i samspillet med Himat og Pushpa. Jeg foreslog eksempelvis, at der skulle være døre i udstillingen. Jeg har siden mit første feltarbejde bemærket, at de tanzanianske indere har dobbeltdøre: én af træ og én med metalgitter. Sommetider er det en lang proces at åbne døren, hvis nogen banker på, for først skal man finde nøglen til den inderste dør, dernæst til mindst én hængelås på gitterdøren. Dørene spiller en vigtig rolle i at skabe tryghed i hjemmet og holde omverdenen på afstand. Samtidig taler mange tanzanianske indere om at leve med “to fødder” og at have “en fod i døren”. Dette betyder, at man gennem statsborgerskaber og transnationale forbindelser sikrer sig, så det er muligt at forlade Tanzania, hvis det skulle blive nødvendigt. Døren har på den måde også en symbolsk betydning. Jeg talte med Pushpa og Shilpa om dette, og de kunne godt lide ideen. Dagen efter kom Shilpa med en gammel kagedåse fyldt med glasperler, som jeg kunne bruge til at genskabe den perleranke, som Pushpas mor har lavet, og som hænger over Pushpas og Himats dør. Analyse, genstande, håndværk og indsamling flettede sig således fint sammen i døråbningen.

Tilgængelighed

Der er ingen tvivl om, at mit feltarbejdes præmisser ændredes, da jeg begyndte at indsamle til en konkret udstilling. Der er heller ingen tvivl om, at mit ønske om samskabelse, flerstemmighed og “delt autoritet” blev langt mere realistisk, da processen og produktet for feltarbejdet blev mere håndgribeligt for de mennesker, jeg arbejder med. Men det er stadig problematisk, at udstillingen skal stå i Aarhus, 10.000 kilometer fra Moshi. Ideen er

dog, at vi med vores digitale samlinger af videoer, fotografier, lydoptagelser og 360 graders film kan tilgængeliggøre dele af udstillingen online. Med en smartphone og en app vil Pushpa og Himat og deres familie kunne træde ind i deres eget og andres hjem og med virtual reality-teknologi kigge sig omkring og måske lægge mærke til nye detaljer. Genstandene, vi indsamlede, er nu i Aarhus, og de kommer i montrer og på hylder i udstillingsrummet. Mit håb er, at de sammen med det visuelle og auditive materiale vil tale med flere stemmer: min, Himats, Pushpas og vores samarbejdes stemme. Mit blik udefra, Himats og Pushpas erfaringer indefra og udvekslingen i vores relation.

Alle fotos er taget af forfatteren i marts 2022.

Forslag til videre læsning

Henare, Amiria, Sari Wastell og Martin Holbraad (red.). *Thinking Through Things. Theorizing Artefacts Ethnographically*. Routledge. London og New York 2006.

Golding, Viv og Wayne Modest (red.). *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. Bloomsbury Publishing. London 2013.

Bille, Mikkel og Tim Flohr Sørensen. *Materialitet. En indføring i kultur, identitet og teknologi*. Samfundslitteratur. Frederiksberg 2012.



Om forfatteren

Cecil Marie Schou Pallesen har en ph.d. fra Antropologi, Aarhus Universitet. Hun er museumsinspektør og post.doc. på Etnografisk Afdeling, Moesgaard Museum, i projektet *Hjemlighedens Materialitet blandt Mobile Grupper* støttet af Veluxfondens Museumssatsning, og post.doc. på Religionsvidenskab, Aarhus Universitet, i projektet *Constructing the Ocean: Indian Ocean Infrastructures and Thick Transregionalism*.



Revner i museets selvforståelse

Med Gitte Engholm fortalt til Ida McDonald & Amalie Birch

Gitte er antropolog og arbejder som museumsinspektør og projektleder på Nationalmuseet. Med en ph.d. og flere års arbejde på et forskningscenter har Gitte gennemgående erfaring med at stå mellem det enkelte menneske – hvad enten det er en kvinde med en børnesag hos kommunen eller en nyttilkommen bosnisk flygtning på et ankomstcenter – og systemet med dets iboende antagelser om, hvem disse mennesker er og dermed om, hvad rammerne for hjælp kan og bør være. I det skel har Gitte arbejdet med at kondensere kvinders og flygtnings erfaringer og samtidig forstå det mulighedsrum, som nødhjælpsorganisationer og sagsbehandlere arbejder i og med.

At undersøge den menneskelige livsverden på den ene side og systemets logikker på den anden har også været en afgørende erfaring i hendes nuværende arbejde med samskabelse på Nationalmuseet. “Det er jo typisk for en institution, at man har et behov for at begrebsliggøre og forestille sig, hvem dem man servicerer er, og hvordan man kommer deres behov i møde. Men det gør også, at du reducerer kompleksiteten, og at du ofte ikke i tilstrækkelig grad ved, hvad deres behov egentlig er, og hvordan du rammer det.”

Denne distance mellem livsverden og system er udgangspunktet for Gittes arbejde på Nationalmuseet, hvor hun beskæftiger sig med samskabelsesprojekter med forskellige borgergrupper. Samskabelse betyder for Gitte, at museerne skal blive meget bedre til at nå forskellige borgergrupper uden for museet. “I stedet for at jeg bare har udtænkt formidlingsformaterne og indholdet, så har jeg kontaktet grupper udenfor og i samarbejde med dem udviklet de formidlingstilbud, vi har lavet.”

Et af disse samskabelsesprojekter lavede Gitte i samarbejde med et tekstilværksted i Tingbjerg, hvor kvinder med forskellige nationaliteter laver håndarbejde af al slags: hækling, strik, broderier og papirblomster. Samtidig er det et lille socialt samlingssted, hvor kvinderne også giver lektiehjælp til børnene, hjælper familier i kriseperioder og udfører kriminalitetsforebyggende arbejde. Gitte lavede et samarbejde med kvinderne fra Tingbjerg, hvor de på Nationalmuseet skulle stå for en håndarbejdsworkshop. Projektet skulle fungere som et kulturmøde med udveksling og dialog med håndarbejdet som fælles

udgangspunkt, hvor danske kvinder med interesse for hækling og strikning blev inviteret til at deltage.

Da dagen for workshopen kom, skulle kvinderne tage bus 2A fra Tingbjerg. Men da bussen kørte over Stormbroen, og kvinderne så Nationalmuseet, stod de af bussen og vendte om. Kvindernes hjemmarch skabte stor undren hos Gitte. Hvad var det, der havde gjort, at de ikke ville træde ind på museet? “Bagefter fortalte de mig, at det var for overvældende. En del af kvinderne kom sjældent ud af deres byområde, og de var bange for at komme ind og gøre noget forkert; bange for, at de ikke ville kende koderne for viden, social omgang og opførsel. Det var sådan et øjeblik, hvor jeg tænkte: hold da op! Jeg troede, at museer var sådan nogle inviterende, demokratiske, åbne, trygge institutioner, hvor der er leg, og hvor man føler sig godt tilpas, og hvor man gør et stort nummer ud af at være værter. Men de havde jo slet ikke den forestilling. Senere har jeg lært, at i mange kulturer er museer magthavernes billeder ud af til. Og de styrer, hvilken historie der fortælles til nationen. Det er ikke sådan et sted, hvor man fortæller folkets historie eller det enkelte menneskes historie og sætter fokus på en dialogisk tilgang. Museet (i Danmark) er meget demokratisk i sin formidlingsform og bygger meget på dialog. Og den forestilling havde de ikke om museet. For dem var det en offentlig institution, og det var skræmmende.”

Gitte måtte tage til Tingbjerg og følges med kvinderne tilbage til workshopen, så de ankom sammen med hende. Samskabelsesprojektet med kvinderne blev en succes og er et tilbud, som stadig findes. Gitte oplevede senere, hvordan nogle af kvinderne endda tog deres børn, der var på besøg fra hjemlandet, ind for at vise dem “deres museum”.

Øjeblikket tydeliggjorde for Gitte, hvor vigtig museernes inddragelse af borgerne i selve udviklingsfasen er for, at de ikke går tabt i det skel, som Gitte før har oplevet mellem livsverden og systemverden.

Det handler ikke kun om integration, men om at museerne skal være med til at styrke sammenhængskraften i samfundet ved at prøve at sikre, at alle har lige adgang til museernes vidensformidling og vidensproduktion, ifølge Gitte. Samskabelse er et skridt væk fra en systemisk forståelse af gæstens behov og et middel til at skabe et mere demokratisk museum. Dermed har samskabelse potentiale til at sparke indad i organisationen selv med udgangspunkt i borgernes perspektiv, hvilket kvindernes reaktion på Nationalmuseet gjorde hende opmærksom på.

“Så det er sådan en måde at prøve at lave nogle sprækker i vores selvforståelse og de måder, vi kommer til at reducere omverdenen på for at kunne håndtere den. Jeg har tænkt på mig selv som én, der skulle lave revner i de her institutioners selvforståelse.”





Vi Drømmer

Formidlingen af et immaterielt fænomen

Af Frida Juul Nielsen & Simon Sønderbo Nielsen

Hvordan kan et immaterielt fænomen som 'at drømme' manifesteres og gøres håndgribeligt gennem en antropologisk udstilling? Dette spørgsmål stiller vi os selv i dette studenterbidrag, der hviler på de empiriske indsigter samt faglige og metodologiske refleksioner, som vi, som antropologistuderende på fjerde semester fra Aarhus Universitet, gjorde os under udarbejdelsen af studenterudstillingen *Vi Drømmer* på Moesgaard Museum i år 2021.

Drømmen om en udstilling

Det var starten af juni og Danmark var så småt åbnet op igen efter COVID-19 for anden gang havde lukket landet ned. Humøret og motivationen var på sit højeste, for i starten af maj måned havde vores årgang fået grønt lys til at opsætte den længe ventede studenterudstilling på Moesgaard Museum. En oplevelse, der for os havde stået som en milepæl i vores uddannelse, og hvor vi endelig havde muligheden for at prøve kræfter med de mere praktiske aspekter af antropologisk formidling og få 'jord under neglene'.

Med under to måneder til rådighed skulle vi udtænke, indsamle, opstille og præsentere seks deludstillinger om *drømme*, som den 22. juni 2021 skulle stå klar til gæsterne på Moesgaard Museum. Selv med blod på tanden kunne denne udfordring synes stor, og en lang række spørgsmål rejste sig blandt os studerende. Hvordan skal vi henvende os til ikke-antropologer? Hvordan skal vi transformere de analytiske færdigheder, som vi over de seneste to år har tillært os på studiet, til en mere sensorisk og lærerig oplevelse? Og hvordan formidler vi et fænomen som drømme?

Dette var alle ubesvarede spørgsmål, der stod åbne for fortolkning, da vi påbegyndte projektet, og som opfordrede os til at eksperimentere med og udvikle nye metoder i det antropologiske felt og dets formidling. Vi vil gennem denne artikel tage udgangspunkt i empiriske eksempler fra vores udstillingsprojekt og vise, hvilke overvejelser vi og vores medstuderende gjorde os i denne proces, samt hvilke metodiske og faglige bevægelser overvejelserne førte med sig i udstillingsarbejdet.

Idéer i støbeskeen

Hvad er drømme? Drømme kan være alt fra det vi oplever, når vi sover, til billedet af en alternativ virkelighed. Drømme kan også være forestillinger om det, vi ønsker at være, blive til eller have været. Mulighederne er mange, og en masse spændende perspektiver blev vendt, da vi skulle udvælge de seks endelige temaer. I forhåbningen om at formidle nogle tematikker, som museumsgæster ville kunne forholde sig til eller genkende, endte vi med de følgende seks deludstillinger: *Mens Vi Sover*, *Grænselandet*, *Upgrade?*, *Hjemløse Drømme*, *Forældre til en Drøm* og *Livets Drømme*. Med disse seks udgangspunkter på plads kunne arbejdet for alvor begynde.

Vi oplevede at have frie tøjler som aldrig før, da vi nu havde muligheden for at udfolde vores etnografiske færdigheder på en kreativ måde. Så med risiko for at projektet løb løbsk, blev vi nødt til at skabe nogle fælles rammer for at sikre, at vi bevægede os i samme retning. Hver gruppe udvalgte derfor en kurator, som fungerede som bindeled mellem de seks temagrupper og Moesgaard Museums fagfolk i form af håndværkere, grafikere og en udstillingsarkitekt. Nok kan hver af de seks udstillingsrum virke som sit eget separate mikrokosmos, men en stor del af arbejdet bestod også i at få deludstillingerne til at harmonere med hinanden.

Samtidig indebar hver deludstilling etiske og metodiske overvejelser, som på en gang skulle afspejles i vores arbejde og endelige produkt. Heriblandt overvejelser omkring repræsentationen af de personer, der optrådte i udstillingen, og hvordan disse repræsentationer af samarbejdspartnere ville blive fortolket. Som antropologen Laura Bohannan påpeger, er fortolkning nemlig aldrig givet. I sin artikel "Shakespeare in the Bush" fra 1966 beretter Bohannan om, hvordan hun under sit feltarbejde i Nigeria blev mødt med nye og anderledes fortolkninger, da hun præsenterede et lokalt stammefolk for Shakespeares *Hamlet*. På baggrund af denne opdagelse nåede Bohannan frem til den erkendelse, at fortolkning i høj grad er påvirket af perspektiv og baggrund. I udstillingens repræsentationer erkendte vi også, at vi ikke kunne kontrollere, hvordan vores fortællinger ville blive modtaget og fortolket af publikum. Så frem for at se dette som en forhindring måtte vi i stedet undersøge, hvordan vi kunne inkludere denne uvished i vores metoder og udstilling.

Et kig i værktøjskassen

"At prøve noget nyt" er titlen på den danske antropolog Kasper Jelsbech Knudsens artikel fra 2015 om den eksperimentelle udstilling. Han stiller spørgsmålet: "Kan vi forestille os en udstilling, der ikke blot viser etnografi, men skaber etnografi og i så fald på hvilken måde?" Hvor etnografiske udstillinger traditionelt set har forsøgt at fortælle etnografi ved at præsentere genstande fra verden over, er udstillingen *De Dødes Liv* på Moesgaard Museum fra 2014 et eksempel på, hvordan udstillinger også kan skabe etnografi. Udstillingen

benytter genstande fra Danmark og resten af verden til at forholde sig til spørgsmålet om livet efter døden, samt hvordan afdøde stadig er til stede efter deres bortgang. Med deres sensoriske, æstetiske og materielle tilstedeværelse bliver genstandene i *De Dødes Liv* et spejl, der inviterer publikum til at sætte deres egne forståelser af døden i perspektiv, hvilket kan skabe afsæt for nye måder at håndtere og behandle døden på.

I den rette sammenhæng bliver det med genstande således muligt at etablere en oplevelse af agens i interaktionen mellem publikum og genstandene, hvorfor der samtidig ligger en udfordring i at få genstandene til at skabe den ønskede effekt. Med Knudsens ord in mente blev det dermed et spørgsmål om, hvordan vi i samspillet mellem os selv, som (kompende) antropologer, samarbejdspartnere og publikum kunne rammesætte en samskabelse af, hvad det vil sige at drømme.

Et eksempel kunne ses i deludstillingen *Upgrade?*, hvor publikum blev opfordret til at afprøve en protese på egen krop og dermed legemliggøre en muligvis fremmed fornemmelse. Her var det netop det kropslige og sensoriske, der var i fokus for at fremhæve i hvor stor grad den fysiske krop, som vores medium i verden, kan begrænse drømme, men også skabe nye måder at drømme på, som ikke nødvendigvis er anderledes fra andres. Idéer som denne var ikke et resultat af en specifik skabelon, men var i høj grad præget af en mere eksperimentel tilgang til den antropologiske metode og faglighed. Museumsudstillingen var en ny konstellation, og fordi vi førhen havde arbejdet primært med tekstlig formidling, var vi nemlig tvunget til at rode dybt i vores etnografiske værktøjskasse, eller i hvert fald tillære og opfinde nye, måske alternative, måder at benytte vores værktøjer på.

Den franske strukturalist Claude Lévi-Strauss skelner i sit banebrydende værk fra 1962, *Den Vilde Tanke*, mellem to arbejdsformer, der resulterer i forskellige videnskabelige erkendelser; *bricoleur*, altmuligmanden, over for ingeniøren. Hvor ingeniøren altid laver alle sine beregninger på forhånd, og derfor pakker sin værktøjskasse hjemmefra, så den passer specifikt til opgaven, forbereder altmuligmanden sig ikke hjemmefra, men medbringer i stedet hele sin værktøjskasse, og lader opgaven tage form ud fra de muligheder og idéer, der opstår i den konkrete situation. Inspireret af Lévi-Strauss lignede vores arbejdsproces meget, hvad der kendetegner metoden for en *bricoleur*. Uden en klar idé om hvordan udstillingen skulle se ud, og hvilke konkrete erfaringer vi kunne trække på, måtte vi i stedet forsøge os frem indenfor konstellationens rammer.

Til vores rådighed stod fire formidlingsgenrer: tekst, genstande, billede og lyd. Formålet var ikke at skabe fire isolerede oplevelser af udstillingen men at etablere en harmonisk dynamik for at fremme flest mulige måder at indtage og opleve udstillingens indsigter på. Vi vil nu dykke ned i to eksempler fra vores eget arbejde med genrerne lyd og billede, som for os illustrerer den eksperimenterende tilgang, som processen bar præg af.

Genrer i praksis

Vores oplevelse i arbejdet med lydgenren var, at lyd kunne snige sig ind på os helt ubevidst og på den måde være med til af føde mere affektive aspekter som stemninger og følelser i udstillingen. Dette kan gøres både gennem reallyde, konkrete lydfortællinger samt hele rummets fælles lydlandskab. Lyd kan også være med til at skabe en anderledes vidensproduktion, da



vi kan erfare og skabe en viden om verden gennem lyd. Opgaven for lydgenren i deludstillingen *Upgrade?* var at benytte lyd til at få vores besøgende til at reflektere over, hvorvidt vores drømme er forankret i kroppen, og hvor langt vi vil gå med teknologiens hjælp for at opnå disse. Et eksempel på dette var vores brug af reall lyd.

Vi optog, hvordan vores samarbejdspartnere, som vi fulgte i deres hverdagsituationer, brugte deres proteser i praksis for at eksperimentere med, hvordan vi kunne bruge reall lyd som en modalitet til at forstå en anderledes verden. Anderledes på den måde at museumsgæsterne, der ikke selv erfarede disse lyde som en del af deres krop, her fik et dybere indblik i dem, der netop erfarer lydene på egen krop. På denne måde ønskede vi at udfordre, hvordan vi tænker på kroppen som 'naturlig' på trods af benyttelsen af de mange mere 'fremmede' teknologiske elementer, som vores verden i dag tilbyder. Vi eksperimenterede også med at tydeliggøre denne kontrast ved at sammensmelte to ellers binære

lyde, som her skulle forestille en 'normal' hjertelyd over for en mere mekanisk tikken. Ved at inkorporere disse lyde i både udstillingens lydlandskab, men også i tæt relation til udstillingens andre elementer, forsøgte vi at skabe en ubevidst vidensproduktion omkring, hvordan vi tænker om kroppen som fundament for vores drømme.

I deludstillingen *Hjemløse Drømme* forsøgte vi med den billedlige genre at skabe audiovisuelle portrætter, der skulle gøre vores samarbejdspartnere tilstedeværende i vores udstilling. Både i fysisk og overført betydning. Vores portræt af Paw var et eksempel på dette.

Vi mødte Paw på en varmestue i Aarhus en tirsdag formiddag, efter han netop havde været ude at skralde i midtbyen. Paw er en *street artist*, der formidler sine livsbekræftende digte i bybilledet, hvor folk lægger mærke til dem. Han ønsker ikke, at hans digte skal tvinge nogen bestemt holdning igennem, men at de skal sætte folks tanker i gang. Vi blev betaget af Paws kunst, så vi

spurgte ham, om han var interesseret i at skrive et digt om drømme, som vi kunne formidle gennem en optagelse, hvortil han spurgte tilbage, om vi så bagefter ville hjælpe ham med at formidle samme digt i fysisk form, sådan som han selv gør.

Regnen silede ned, da vi en uge senere mødtes med Paw ved hans fristed, Det Gule Sted, der er navngivet efter to orange-gule skurvogne, som står i stærk kontrast til den grønne skov, der omslutter dem. I sine hjemlige omgivelser filmede vi Paws oplæsning af sit nyskrevne digt, *Livets Vej*, der belyser værdierne i at lytte til sit hjerte og forfølge sine drømme frem for at bekymre sig om, hvad andre tænker. Mens filmen stadig rullede, manifesterede vi derefter i fællesskab digtet på væggen af den ene gule skurvogn, mens regnen fortsat trommede monotont på bladene omkring os.

Som en visualisering af hvordan kameraet kunne blive en tilgangsvinkel til at skabe og formidle kollaborativ etnografi, projekterede vi i udstillingsrummet de parallelle optagelser af vores gensidige oplæsning og nedskrivning af Paws *Livets Vej*. Som et krøllet og næsten gennemsigtigt papir, der vidnede om den våde oplevelse under indspilningen, hang det originale manuskript af digtet ved siden af projektionen. I Paws ånd havde vi undladt en tekstlig redegørelse og lod i stedet poesien tale for sig selv.

Drømme gør os klogere på os selv og hinanden

Antropolog Kasper Jelsbech Knudsen skriver: “Materialitet er en forudsætning for det immaterielles fremkomst. Men på intet tidspunkt er det givet, hvordan dette immaterielle og usynlige vil fremstå.” Knudsens paradoksale citat indfanger essensen i vores udstillingsprojekt. Ligesom udstillingen *De Dødes Liv* skildrer afdødes immaterielle tilstedeværelse gennem materielle objekter – som masker eller arvestykker – forsøgte vi, i *Vi Drømmer*, at skildre de oplevelser eller drømme, der ikke nødvendigvis tager fysisk form.

Når publikum trådte igennem den hvide dørkarm i deludstillingen *Forældre til en Drøm*, mødte de et rum i rummet. I hjørnet var der nemlig malet en tredimensionel cirkel i en babyblå farve, hvori der stod to stole samt et bord med nogle magasiner, flyers og en kunstig blomst. På væggen hang et tikkende ur. Disse elementer skulle tilsammen skabe et simuleret venteværelse, der talte til det genkendelige men som også forsøgte at bringe de mere dybdegående refleksioner frem. Det fysiske ur og lyden derfra blev her brugt til at sige noget om den konstante venteposition, som fertilitetsbehandlede befinder sig i, i drømmen om at få et barn. Ifølge Knudsen kan simulerede opstillinger af virkeligheden, ved at ekspliciterer det opstillede, omvendt også lede vores tanker hen mod det virkelige. Med det simulerede venteværelse var det i høj grad denne oversættelse, som *Forældre til en Drøm* forsøgte at skabe. Venteværelset forsøgte ikke at fortælle publikum, hvad det vil sige at vente på sin drøms opfyldelse, men opfordrede i stedet museumsgæsten til selv at afprøve, hvordan denne ventetid kunne opleves på egen krop.

Hvor publikum i *Forældre til en Drøm* spejlede sig i deres egen forståelse af ventetid, for at sætte sig ind i andres drømme, fandt den modsatte bevægelse sted i deludstillingen *Mens vi sover*. Her spejlede gæsten sig i andres oplevelser og fortolkninger af nattedrømme for at udvide sin forståelse af egne nattedrømme.

Det første publikum mødte, når de trådte ind i udstillingsrummet, *Vi Drømmer*, var en horisontalt ophævet seng med teksten: "Læn dig tilbage og drøm med". Over sengen hang oplyste skyer samt stjerner, og billedet fuldendtes med en projekteret himmel, som fangede blikket, når gæsten 'lagde' sig i sengen. Mens gæsterne bevægede sig rundt i deludstillingens drømmeunivers, havde de mulighed for at træde ind i forskellige personers drømme og deres fortolkninger heraf. Parallelt gav en poster om drømmetydning af symboler et bud på, hvordan den enkelte kunne fortolke og forstå sine egne drømme. Til sidst fandt gæsten en drømmedagbog, hvor tidligere gæsters drømme stod nedskrevet. Drømmedagbogen opfordrede gæsten til at gå på opdagelse i disse drømme, og den inviterede samtidig gæsten til at udvide kartoteket af drømme og fortolkninger.

Mens vi sover bød publikum ind i en samtale om drømme og fortolkninger, hvor de, på baggrund af udstillingens elementer, kunne medproducere og udvide den fælles forståelse af, hvad nattedrømme er og kan betyde. Her blev drømmedagbogen sit eget lille autonome kredsløb, hvor resultatet aldrig var givet, og hvor vi som medskabere opgav kontrollen for i stedet at lade gæsterne definere, hvad de oplevede som drømme.

Vi drømmer alle

Endelig var der drømmebænken i deludstillingen *Hjemløse Drømme*. Bænken lignede den slags bænke, der ses i bybilledet bestående af metalrør og grønmaledede planker. Forskellen var, at der midt på bænken var påmonteret et ekstra armlæn, der delte bænken op. På den måde forhindres personer i at sove på bænken. Dette kaldes *dark design*, fordi det bruges til at skubbe de personer ud af bybilledet, der ellers kunne finde på at tage ophold på bænke som denne.

Men kunne denne bänk, trods dens ekskluderende formål, bruges til at formidle hjemløse drømme? Som optakt til museumsudstillingen proppede vi, fra temagruppen *Hjemløse Drømme*, bænken ind i et bagagerum og transporterede den ned til en varmetue i Aarhus, og senere på dagen videre til et nyt værested, hvor vi, med udgangspunkt i bænken, talte med de besøgende om, hvad de drømte om. Med hvide tuscher opfordrede vi alle til at nedfælde deres personlige drømme på bænken. "Jeg vil ha' lejlighed", "Pendlerkort", "Hende", "At være en god mor", og "Verden uden klimaproblemer" var nogle af de drømme, som bænken skildrede. Ved at indføre drømmebænken, som en metodisk tilgang til at skabe etnografi i felten, lærte vi, hvor unikke hjemløse drømme kan være. I konfrontationen med de antagelser



om hjemløses drømme, vi selv havde haft inden projektets begyndelse, besluttede vi, at vores deludstilling ikke kun skulle vise, hvad de drømmer, men også hvor unikt de drømmer – ligesom alle andre. Placeret overfor deludstillingens fire primære portrætter af hjemløse og deres drømme spejlede drømmebænken mangfoldigheden i vores materiale, og den opfordrede publikum til selv at fortolke, hvad *Hjemløse Drømme* også kan være.

Drømmebænken illustrerer den trang, som vores antropologiske arbejde bevægede sig igennem under formidlingsprocessen, hvor vi forsøgte at vise forholdet mellem det individuelle og det universelle i at drømme. De seks deludstillinger udgjorde hver især seks individuelle udsnit, der opfordrede publikum til at reflektere over, hvad drømme (også) kan være. I samspillet mellem deludstillingerne, såvel som gæsterne selv, håbede vi med *Vi Drømmer* at invitere publikum ind i en drømmeverden, der kunne gøre os og dem klogere på hinanden og os selv.

Et fælles eksperiment

Hvordan materialiserer vi så drømme? Drømme kan både gøres manifesterede med en drømmedagbog, en positiv graviditetstest og en protese. Men som vi gennem artiklen har vist eksempler på, kan drømme også materialiseres med immaterielle elementer som ventetid, fraværet af en kropsdel eller poesi. Vi argumenterer for, at den metodiske oversættelse og manifestation af et immaterielt fænomen, det 'at drømme', har været et lærerigt udgangspunkt i skærpsen af vores antropologiske færdigheder som antropologistuderende.

Vores indsigter hviler i høj grad på de etnografiske metoder, vi har benyttet os af under udarbejdelsen af udstillingen *Vi Drømmer*. Knudsen argumenterer for, at den museologiske tilgang tilbyder uudnyttede kvaliteter til at arbejde eksperimentelt med de etnografiske metoder. Vi oplevede, at mulighederne i de museologiske formidlingsgenrer åbnede op for nye tilgange, der udfordrede os til at gentænke og eksperimentere med vores antropologiske værktøjskasse i felten såvel som i bevægelsen fra

felt til produkt – et produkt, der dog ikke var endeligt, men i fortsat tilblivelse i sammenspillet med museumsgæsten.

Som de forskellige deludstillinger forsøgte at skildre, er definitionen af drømme, eller hvad det vil sige at drømme, aldrig definitiv. Fremfor at give ét bestemt billede af, hvad drømme er, har hver deludstilling i stedet forsøgt at inddrage publikum til selv at definere eller forholde sig til, hvad drømme også kan være. Hvor venteværelset opfordrede publikum til selv at forholde sig til andres drømme, opfordrede drømmedagbogen publikum til

at lære af og udvide hinandens forståelser og fortolkninger af nattedrømme. Slutligt viste drømmebænken, hvor unikke og mangfoldige drømme er og kan være, og den skildrede derfor også en kendetegnende antropologisk bevægelse mellem det individuelle og universelle. I udstillingen *Vi Drømmer* forsøgte vi ikke blot at formidle etnografi, vi forsøgte også at skabe etnografi ved at etablere et rum, hvor antropologistuderende, samarbejdspartnere og publikum i sammenspil kunne udvide vores forståelser af drømme og af hinanden.

Forslag til videre læsning

Høiris, Ole, Otto, Ton & Rolsted, Ane Bonde. (2014). *De Dødes Liv*. Aarhus Universitetsforlag.

Knudsen, Kasper Jelsbech. (2015). "At prøve noget nyt", i (red.) Ulf Dahre og Thomas Fibiger *Etnografi på Museum – visioner og udfordringer for etnografiske museer i Norden*. Aarhus Universitetsforlag. Side 199-218.

Pink, Sarah. (2009). "1. Situating Sensory Ethnography: From Academia to Intervention" i *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications. Side 3-26.



Om forfatterne

Frida Juul Nielsen og **Simon Sønderbo Nielsen** er begge Bachelor of Science (BSc) i Antropologi ved Aarhus Universitet. På 4. semester arbejdede Frida med deludstillingen *Upgrade?*. Simon arbejdede med deludstillingen *Hjemløse Drømme*, som er udlånt til Socialrådgiveruddannelsen på VIA Campus i Ceresbyen, Aarhus, hvor den kan opleves fra d. 1. september 2022.

“What’s in a name?”

Gentænkning af genstandstekster på Pitt Rivers Museum

Vibe Nielsen i samtale med Marenka Thompson-Odlum

“What’s in a name?”, spørger Shakespeares Julie filosofisk og tilføjer, at en rose ville dufte lige sødt, uanset hvad den blev kaldt. Navngivning og omskrivning er imidlertid ikke uvæsentlige størrelser, når det kommer til udstillingstekster og genstandsbeskrivelser på etnografiske museer i vore dages England. Særligt ikke, når beskrivelserne er forfattet i en tid, hvor det Britiske Imperium strakte sig på tværs af kloden og beskriver genstande, der er indsamlet i en kolonial kontekst. I denne artikel, der er baseret på antropologisk feltarbejde foretaget på Pitt Rivers Museum, som led i mit forskningsprojekt om dekoloniale kurateringsprocesser i Storbritannien og Frankrig, belyser jeg, i samtale med museets projektleder for forsknings- og formidlingsinitiativet *Labelling Matters*, Marenka Thompson-Odlum, hvordan kuratorerne aktuelt arbejder på at rekontekstualisere museets genstande og beskrivelserne af dem.

Labelling Matters-projektet er del af Pitt Rivers Museums langsigtede strategi for at gentænke museets relevans gennem en omfattende rekontekstualisering af genstandstekster af nedsættende, ensidig (eurocentrisk) eller på anden vis problematisk karakter. Hvordan gentænkes formidlingen på et museum, hvis samling blev grundlagt i en periode, hvor europæiske genstande blev udstillet og anset som mere komplekse, raffinerede og civiliserede end genstande fremstillet uden for Europa? Hvordan inddrages nye perspektiver og fortællinger, der kan medvirke til en museumsoplevelse, der indbyder til dialog og mangfoldighed? Med eksempler indsamlet igennem interviews og deltagerobservationer, tegner jeg i denne artikel et billede af et museumslandskab i forvandling, hvor gamle definitioner gentænkes, udfordres og erstattes af nye.

Et museum rodfæstet i det Britiske Imperium

Pitt Rivers Museum blev grundlagt i 1884, i en periode, hvor den europæiske imperialisme og koloniale ekspansion blev understøttet af antropologer, filosoffer og teoretikere, der fremstillede folk fra de koloniserede dele af verden som underudviklede og barnagtige. Forestillinger om Afrika som “a land of childhood, removed from the light of self-conscious history and wrapped in the dark mantle of night”, som den tyske filosof G.W.F. Hegel (1770-1831) formulerede det i 1830, var udbredte og retfærdiggjorde en systematisk europæisk kolonisering, der placerede europæisk kultur på toppen af den kulturelle evolutions rangstige. Europa blev således betragtet som den eneste sande civilisation, der med rette burde regere over andre – mindre civiliserede – dele af verden.

Som andre europæiske museer blev Pitt Rivers grundlagt for at imødekomme en skelnen mellem *kunsthåndværk*, skabt af europæere og udstillet på dertil indrettede design- eller arts and craft-museer, *kunst*, skabt af europæere og udstillet på kunstmuseer, og ikke-europæisk *etnografika*, skabt uden for Europa af unavngivne skabere. Sidstnævnte genstandskategori fik plads på de nye etnografiske museer men også på naturhistoriske museer, som eksempler på såkaldte naturfolks “primitive” levevis i pagt med naturen. Katherine J. Goodnow beskriver i bogen *Challenge and Transformation: Museums in Cape Town and Sydney* fra 2006, hvordan udstillingen af etnografika i samspil med naturhistoriske samlinger ofte tjente til at fremstille menneskene bag de udstillede genstande som “primitive”. I disse fremstillinger blev oprindelige folk udstillet som mennesker uden komplekse fortællinger, kunstformer, tro eller tanker, der følgelig var nødt til at

vige for det påståede fremskridt, som koloniseringen af dem medførte.

Inddelingen af genstande, baseret på ophav i eller uden for verdens såkaldte “civilisationer”, kom til at præge det internationale museumslandskab langt op i det tyvende århundrede og er mange steder fortsat gældende den dag i dag. Man finder således fortsat ingen genstande fra Afrika syd for Sahara, Oceanien eller Sydamerika i de faste udstillinger på University of Oxfords Ashmolean Museum, der ellers markedsføres som et museum med kunst og arkæologi fra hele verden. Dette skyldes en stadigt eksisterende kolonial forankret opfattelse af verden som værende inddelt i civilisationer, der fremstiller kunst og andre “ikke-civiliserede” verdensdele, der producerer etnografika.

Undtagelsen, der bekræfter reglen, er udstillingsdelen *The Ashmolean Story*, som viser genstande, der illustrerer museets historie: En såkaldt Ginny-tromme fra 1656 fra Vestafrika lavet af elefanthud og træ, naturhistoriske genstande og en canadisk Match-coat tunika fra første halvdel af syttende århundrede. Som resultat af det nittende århundredes museale specialisering og opdeling af genstande i kategorierne *kunst* og *etnografika* er disse genstande ikke længere en del af Ashmolean faste udstillinger. Hvis man vil opleve genstande fra de dele af verden, som europæere i det nittende århundrede betragtede som “uciviliserede”, skal man i stedet besøge Pitt Rivers Museum. Her kan man se et udvalg af de mere end 500.000 genstande, fotografier og manuskripter fra hele verden, museets samling rummer. De udstillede genstande vises frem i et sandt virvar af monter, skuffer og skabe, der ofte får besøgende til at betragte museet som et “museum of a museum”, som det beskrives på museets hjemmeside – et statisk sted, fastlåst i en uforanderlig stilstand, frosset i tid og rum.



Ginny-tromme fra 1656 fra Vestafrika fremstillet af elefanthud og træ, naturhistoriske genstande og en Match-coat tunika fra Canada fremstillet i første halvdel af det syttende århundrede. Genstandene er udstillet på the Ashmolean Museum i Oxford i udstillingen *The Ashmolean Story*. Fotos taget af forfatteren i marts 2022.

I bogen *Knowing Things: Exploring the Collections at the Pitt Rivers Museum 1884-1945* fra 2007 beskriver Chris Gosden og Frances Larson, hvordan de besøgendes opfattelse af museet, som et uforanderligt og tidløst sted, hænger sammen med de gamle, håndskrevne etiketter, der stadig ses udstillet sammen med museets genstande. I kombination med den overvældende samling af monter, skabe og skuffer fyldt med genstande fra hele verden, er etiketterne med til at skabe et indtryk af et victoriansk museum, der på sælsom vis har overlevet det tyvende århundredes dekoloniale bevægelser og er forblevet intakt og uforstyrret frem til i dag. I virkeligheden er ingen af museets originale udstillingsdele bevaret. Gennem årene har Pitt Rivers

Museum løbende ændret sig, om end det grundlæggende udstillingsprincip stadig er det samme: Genstandene er inddelt efter type fremfor eksempelvis geografi, historie eller kulturelt ophav, sådan som det er typisk på de fleste andre museer.

Den typologiske struktur blev skabt på foranledning af general Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers (1827-1900), hvis private samling af 50.000 genstande danner grundlag for museet, der åbnede for offentligheden i 1887. Pitt-Rivers valgte at organisere sin samling ud fra en typologisk struktur for at understrege sin evolutionistiske forestilling om menneskehedens udvikling af teknologier og genstande fra det simple til det mere komplekse. Inspireret



af den evolutionistiske tænker og teoretiker Herbert Spencer (1820-1903), mente Pitt-Rivers, at menneskets udvikling kunne vises igennem genstandes udvikling i form og funktion. Genstande med samme funktion blev følgelig grupperet og udstillet i serier, der startede med simpelt udformede genstande og afsluttedes med mere komplekst udformede genstande.

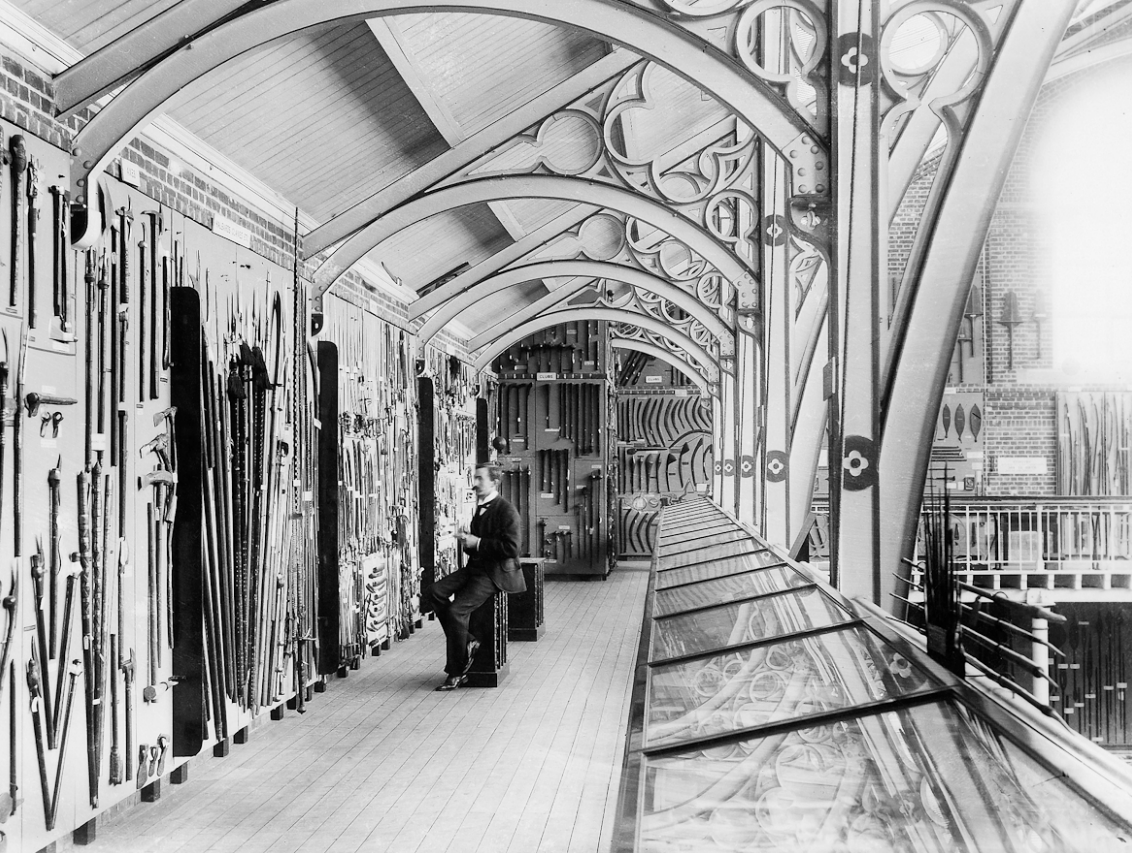
Museets oprindelige genstandssamling blev med andre ord indsamlet, klassificeret og udstillet ud fra den opfattelse, at en typologisk strukturering af genstandene afspejlede menneskehedens formodede inddeling i henholdsvis simple og komplekse kulturer. Genstandsinddelingen afspejlede dermed et verdenssyn, der retfærdiggjorde den koloniale ekspansion som en



Pitt Rivers Museum, der huser mere end 500.000 genstande, fotografier og manuskripter fra hele verden.
Foto: Malcolm Osman, 2014, gengivet efter aftale med Pitt Rivers Museum (2014.40.1).

civiliserende mission. Ud fra denne opfattelse havde de europæiske stormagter en moralsk forpligtigelse, ofte refereret til som *Den Hvide Mands Byrde* efter Rudyard Kiplings (1865-1936) digt fra 1899 af samme navn, til at kolonisere de dele af verden, som europæerne betragtede som underudviklede eller uciviliserede. Igenem europæisk kolonisation mente mange

europæere, at disse “uciviliserede” dele af verden kunne løftes ud af deres forarmelse og opnå et højere niveau på den evolutionære rangstige. Selvom Pitt Rivers Museum ikke længere inddeler sine udstillede genstande i evolutionære serier, der understreger dette verdenssyn, er arven efter Pitt-Rivers og samtidens udviklingstanker fortsat til stede.



Pitt Rivers' første kurator, arkæologen Henry Balfour (1863-1939), siddende i museets Upper Gallery med blikket vendt mod typologisk udstillede serier af våben. Foto: Alfred Robinson ca. 1890-1895, gengivet efter aftale med Pitt Rivers Museum (1998:267.94.5).

Et af de steder, hvor den evolutionistiske arv i dag kommer tydeligst til udtryk, er i Pitt Rivers Museums genstandstekster, der i sin tid netop blev brugt til at fremstille nogle befolkningsgrupper som mindre udviklede end andre. Genstande fra Europa er således ofte beskrevet med ord som "moderne" eller "civiliseret", mens genstande fra Afrika, Asien eller Oceanien oftere er beskrevet med ord som "vild", "barbarisk" eller "doven".

Med udstillingstekster eller samlingsbetegnelser som de, der ses gengivet på illustration 6, var museer som Pitt Rivers således med til at tegne et billede af en verden, der – som den britiske imperialist Cecil John Rhodes (1853-1902) udtrykte det i 1877 – ville blive et bedre sted, hvis de ver-

densdele, der i hans samtid var beboet af, hvad han betegnede som "the most despicable specimen of human beings", kom under angelsaksisk indflydelse.

Den koloniale vold fortsætter

I bogen *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* fra 2020 beskriver Dan Hicks, der er kurator for verdensarkæologi på Pitt Rivers, museets samling som "en af de største samlinger af stjålne genstande og trofæer for koloniale sejre". Hicks argumenterer for, at institutioner som Pitt Rivers "medvirker til at videreføre den ekstreme vold

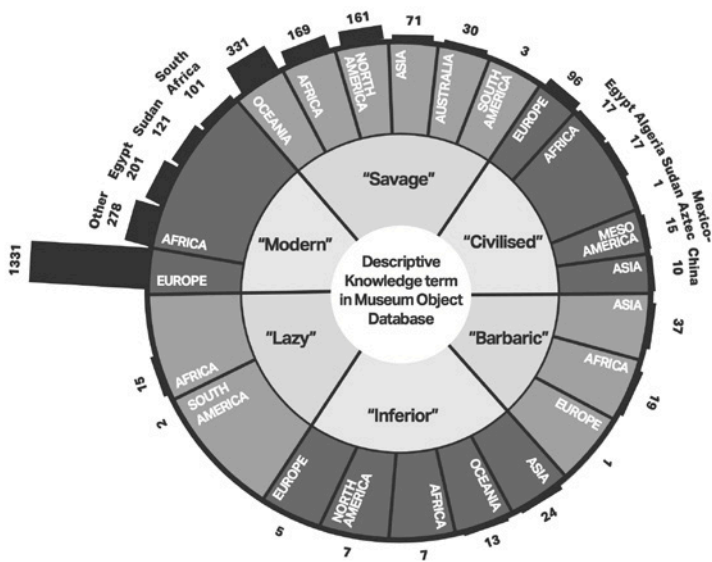
og kulturelle ødelæggelse”, som kolonitiden stod for. Han spørger endvidere retorisk, om museer i det Globale Nord alene kan betragtes som “neutrale opbevaringssteder, der udstiller en fælles global kulturarv for millioner af internationale besøgende”, eller om Europas og Nordamerikas etnografiske museer i virkeligheden er det stik modsatte: “Monumenter for Vestens voldelige propaganda udøvet mod afrikanske civilisationer, der blev rejst til ære for den påståede race-videnskab, i et forsøg på at konstruere et billede af det Globale Syd som tilbagestående”.

Labelling Matters-projektet er et af en række initiativer igangsat i et forsøg på at udfordre det koloniale fundament, som Pitt

Rivers hviler på. Foruden *Labelling Matters* kan nævnes det nu afsluttede *The Relational Museum*-projekt og det EU-støttede *Taking Care*-initiativ. Begge projekter har fokuseret på at inddrage repræsentanter fra de befolkningsgrupper, som samlingerne stammer fra. Ved at etablere samarbejder med folk, hvis forfædres genstande befinder sig på museet, ønsker Pitt Rivers kuratorer at skabe et inkluderende rum, hvor der er plads til en mangfoldighed af fortællinger, og hvor alle befolkningsgrupper betragtes som ligeværdige bidragydere til produktion af viden. Under Pitt Rivers nedlukning i forbindelse med Covid19-pandemien i 2020, gik museets kuratorer nye veje for at gentænke formidlingen af deres sam-



Eksempler på udstillingstekster på Pitt Rivers Museum med koloniale stednavne og betegnelser af nedsættende karakter. Foto gengivet efter aftale med Pitt Rivers Museum.



Diagrammet, der gengives i Pitt Rivers Museums publikumsbrochure *The Pitt Rivers Museum is...* fra 2020, illustrerer, hvor mange gange ord som "moderne", "vild", "civiliseret", "barbarisk", "underlegen" og "doven" er anvendt i forbindelse med genstande fra forskellige verdensdele. Diagram gengivet efter aftale med Pitt Rivers Museum.

ling. Forandringerne blev slået stort op i britiske medier, der primært bemærkede, at museets ellers så populære *tsantsas*, der bedre kendes under betegnelsen skrumpehoveder, ligesom museets øvrige genstande af humant materiale, ikke længere var udstillet. Men Pitt Rivers Museums selvrelevante forandringer går længere end det. De er del af en omfattende gentænkning af, hvordan museet kan forholde sig aktivt til sin koloniale arv. Et første skridt i retning mod dekolonisering er ifølge Marenka Thompson-Odlum, der som projektleder af *Labelling Matters*-projektet og medforfatter til publikumsbrochuren *The Pitt Rivers Museum is...* har medvirket aktivt til museets mange nye tiltag, at gøre museets besøgende opmærksomme på, hvordan de selv er med til at reproducere et kolonialistisk tankesæt på daglig basis. I mit interview med hende i marts 2022, understregede hun, at de meta-tekster, museet har sat op i den permanente udstilling, kun er et første skridt i retning mod en større synliggørelse af museets koloniale arv. Det er vigtigt, understreger hun, at tekst-paneler som disse, der på store farverige og iøjnefaldende plancher opfordrer de besøgende til at stille sig selv spørgsmål som *Who is being*

seen? Who has the power to see? Who is being represented? Who represents?, ikke bliver en sovepude, som museet trygt kan hvile sig på. Der er snarere tale om *work in progress*, som skal medvirke til en øget kritisk stillingtagen hos de besøgende.

Historisk set er det ikke et nyt fænomen, at museer forsøger at engagere deres besøgende og udfordre deres synspunkter. Som Eilean Hooper-Greenhill allerede påpegede i 2006 i kapitlet *Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning*, er ideen om, at museer kan udvikle sig og fungere isoleret fra andre sociale og kulturelle institutioner i samfundet ikke længere gældende. Siden 1980'erne har såvel postmodernismen som postkolonialismen gjort betydningsfulde opgør mod gældende samfundsstrukturer, forhold og værdier – opgør, der med bevægelser som *Black Lives Matter* og *Rhodes Must Fall* i de seneste år kun har fået endnu mere vind i sejlene. Pitt Rivers' tilføjelser til den permanente udstilling kan ses som en del af denne udvikling. Thompson-Odlum betragter imidlertid ikke meta-teksterne som decideret dekoloniale, men som en måde, hvorpå museet kan medvirke til at afmystificere og udfordre kolonialistiske tankemønstre.



Genstandstekst udstillet på Pitt Rivers Museum. Dele af den oprindelige tekst blev i 1980'erne overmalet med rettelak. Foto taget af forfatteren i marts 2022.



Genstandstekst fra en af Pitt Rivers Museums udstillingsmontre, der viser genstande fra Sydafrikas oprindelige Khoekhoen-befolkning. Foto gengivet efter aftale med Pitt Rivers Museum.

Hun finder denne kritiske stillingtagen til fortidens klassificerings- og formidlingspraksisser “vigtig for alle museer, men i særdeleshed for et museum som Pitt Rivers, hvis højest problematiske genstandstekster på forskellig vis er med til at opretholde kolonialismen”. For Thompson-Odlum er det væsentligt at tænke over, hvilke former for viden, der videreføres fra én generation til den næste og at gentænke, hvilket sprog, der anvendes. Men hvordan føres denne gentænkning mere konkret ud i livet?

I 1980'erne var løsningen på racistisk sprogbrug i udstillingens originale genstandstekster en museumstekniker udstyret med rettelak, så nedsættende og koloniale betegnelser for mennesker og steder blev malet over. Denne praksis betød imidlertid, at centrale oplysninger om genstandene gik tabt. Thompson-Odlum understreger, at denne form for hvidvaskning (i bogstavelig forstand) ikke var bæredygtig i længden, da ordene, trods deres nedsættende karakter, ikke desto mindre indeholdt væsentlige oplysninger om genstandens findested og indsamlingsalder. Samtidig var sprogbrugen på de originale tekster et vidnesbyrd om kolonitidens menneskesyn og inddeling af verden.

Thompson-Odlum finder det væsentligt, at de nedsættende betegnelser fortsat er en del af genstandenes historie, og at de indgår som kildemateriale i den tilhørende dokumentation. Som hun ser det, kan genstandsteksterne, hvis de kontekstualiseres og formidles, bidrage til en øget bevidsthed om, hvordan kolonitiden trækker tråde langt ind i nutiden og fortsat er en stor del af hverdagens koloniale praksisser. I mit interview med hende, understreger hun, at genstandsteksterne muliggør en kritisk stillingtagen til den hverdags-kolonialitet, der gennemsyrrer vores samfund og daglige praksisser.

Intentionen bag *Labelling Matters*-projektet er således ikke at ødelægge, hvad Pitt Rivers Museum på sin hjemmeside kalder deres "uheldige arkiver", men at aktivere og mobilisere dem, så de kan bruges til at adressere de problemer, der ligger til grund for racialiserede stereotyper og andre problematiske dele af den koloniale arv, der fortsat præger nutiden. Det er imidlertid langt fra alle museets udstillede genstande, der i dag er blevet direkte kontekstualiseret af en medfølgende meta-tekst. Museet anerkender dette og skriver på sin hjemmeside, at de "uændrede genstandstekster med racialiserede og nedsættende sprogbrug, der fortsat findes udstillet på museet, potentielt kan underminere museets ambition om at være et inkluderende og velkomne sted".

Et eksempel på en sådan genstandstekst, der har fået lov at blive i udstillingen og kun indirekte, igennem de mere overordnede meta-tekster, er blevet rekontekstualiseret, er den, der findes påsat kæden af strudseæggeskaller vist på illustration 8. Her anvendes betegnelsen "Hottentot" om Sydafrikas oprindelige Khoekhoen-befolkning. En betegnelse, der i dag betragtes som nedsættende og racistisk. Teksten har ikke desto mindre fået lov at blive stående, men kontekstualiseres nu delvist af museets mere overordnede meta-tekster, der på store skilte opsat tæt ved museets indgangsparti gør de besøgende opmærksomme på, hvad brugen af ord som disse siger om det forestillede hierarki, der fandtes i den koloniale kontekst, de blev skrevet i.

Fremover vil meta-teksterne, der har til formål at rekontekstualisere og udfordre sprogbruget i museets oprindelige genstandstekster, blive suppleret af udstillingstekster, der ikke nødvendigvis har et traditionelt tekstligt format. I sit arbejde med *Labelling Matters*-projektet fin-

der Thompson-Odlum det væsentligt, at museets formidling bliver så mangfoldig som mulig – også når det kommer til formidlingsformer. Blandt andet ser hun gerne en tilføjelse af QR-koder i udstillingen, der linker til videoer, som kan medvirke til at nuancere fortællingerne bag genstandene. Dette kunne eksempelvis være igennem interview-uddrag af samtaler med repræsentanter fra befolkninger, der kommer fra de steder, hvor genstandene stammer fra. Modsat mange af de indsamlere, der i sin tid bragte genstandene til museet, kender de indgående genstandenes formål og historierne bag. Med sådanne formidlings tiltag er det Thompson-Odlums håb, at ny viden kan opstå og en decentralisering af eurocentriske perspektiver ikke bare på Pitt Rivers Museum, men også i mere bred forstand, kan finde sted.

I de kommende år vil jeg med mit forskningsprojekt om dekolonisering af museale praksisser fortsætte mine undersøgelser af, hvordan initiativer som *Labelling Matters* modtages af Pitt Rivers besøgende, samt af repræsentanter fra de oprindelses- og diaspora-befolkninger, som museet igennem sine ændrede formidlingstiltag forsøger at inkludere. Som denne artikel viser, er arven efter kolonitiden tung at bære, men det er ikke desto mindre en arv, som etnografiske museer som Pitt Rivers igennem tiltag som *Labelling Matters* tager på sig og forsøger at arbejde konstruktivt og fremadskuende med. De præsenterede eksempler kan således ses som et opgør med illusionen om det neutrale museum og som et resultat af et ønske om at kunne fungere som en samtidsrelevant institution, der kan danne ramme om inkluderende og berigende diskussioner, som opfordrer de besøgende til at stille spørgsmål og kritisk forholde sig til måden, hvorpå de oplever verden.

Citater er oversat fra engelsk af artiklens forfatter.

Forslag til videre læsning

Gosden, C. og F. Larson 2007. *Knowing Things: Exploring the Collections at the Pitt Rivers Museum 1884-1945*, Oxford University Press.

Hicks, D. 2020. *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press.

Hooper-Greenhill, E. 2006. "Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning" *Museum Studies: An Anthology of Contexts* red. af B.M. Carbonell, Blackwell Publishing: 556-575.

Nielsen, V. 2021. "Kunstbegrebets Koloniale Klassifikationer til forhandling på museer i Sydafrika" *Kulturstudier* vol. 1: 1-24.



Om forfatterne

Vibe Nielsen er postdoc ved University of Oxford, hvor hun er tilknyttet Pitt Rivers Museum og Linacre College som Junior Research Fellow. I sit forskningsprojekt, støttet af Carlsbergfondet (CF20-0141), undersøger hun dekoloniale kurateringspraksisser på britiske og franske museer. Hun forsvarede sin ph.d. afhandling *Demanding Recognition – Curatorial Challenges in the Exhibition of Art in South Africa* på Københavns Universitets Institut for Antropologi i 2019 og har tidligere arbejdet som museumsinspektør i Nationalmuseets formidlingsafdeling. Kontakt via e-mail: vibe.nielsen@prm.ox.ac.uk eller gennem LinkedIn: <https://www.linkedin.com/in/vibe-nielsen-7656a2a3>.

Marenka Thompson-Odlum har været ansat på Pitt Rivers Museum siden 2019. Som projektleder på *Labelling Matters*-projektet har hun undersøgt problematisk sprogbrug i museets udstillinger og været med til at gentænke museets genstandstekster. I sin ph.d. afhandling fra University of Glasgow, undersøgte hun Glasgows rolle i den transatlantiske slavehandel gennem den materielle kulturarv, der er udstillet på Glasgows museer. Kontakt via e-mail: marenka.thompson-odlum@prm.ox.ac.uk

Etno-Kunst

Ny podcast om samtidskunst, etnografi og repræsentation

Af Ditte Lyngkær

Kunst, etnografi, kunsthåndværk, souvenir, samleobjekter – hvornår er der tale om hvad? Og hvorfor ser vi ikke flere udstillinger, der blander tingene? Hvorfor deler museerne verden op i fagområder?

I podcasten taler jeg med antropologer, kunstnere og kuratorer om historiske og aktuelle kunstudstillinger med et geografisk afsæt, og vi rejser følgende spørgsmål: Hvad kan kunsten fortælle os om dét at være menneske? Og hvad siger den om den kultur, den er blevet skabt i? Hvis overhovedet noget? Er det kun kunstnere fra ikke-vestlige lande, der repræsenterer deres region? Hvilke praksisser findes der historisk og aktuelt for indsamling og udstilling af genstande sammen med kunstværker? Tager man kunsten som gidsel, når man bruger den til at sige noget specifikt om én kultur? Og hvad sker der, når en forsker og en kunstner skaber noget sammen? Er det kunsten eller kunstformen, som er i fokus, når kunstværker finder vej til kulturhistoriske museer? Er min kunst særligt dansk? Eller er vestlig samtidskunst i virkeligheden bare en kapitalistisk overklasses etno-kunst?

I løbet af min karriere har jeg udstillet på kulturhistoriske museer, heriblandt Moesgaard Museum, Kulturmuseet i Vejle og på Pafos Arkæologiske Museum i Cypern. Her oplevede jeg et publikum, som var nysgerrigt, og som investerede meget af sig selv i mødet med kunsten. Det var forfriskende

at præsentere kunsten et sted, hvor folk ikke forventede den men alligevel var åbne for spejling og læring. I mine samarbejder med antropologer blev jeg optaget af tingenes væsen og kulturelle DNA og antropologernes evner til at fremkalde historier og betydninger i genstande, men også i kunstværker.

Det var særligt udstillingsprojekterne *Fraværets nærvær* i 2017 og *Forgængelighedens museum* i 2019, som jeg var med til at lave på Moesgaard Museum, der inspirerede mig til at lede efter eksempler på kunstværker, der udstilles på kulturhistoriske museer eller registreres i deres samlinger, og omvendt etnografika, der indsamles eller doneres til kunstmuseer. Derfor har jeg de sidste par år været på jagt efter personer og udstillinger, som jeg kunne diskutere etnoæstetik og repræsentation med.

Jeg har, som en del af mit kunstneriske virke, organiseret forskellige arrangementer med øje for dialog, debat og viden, herunder seminarer, publikationer, internationale udvekslinger, filmscreenings og lignende. Jeg syntes, det var spændende at facilitere dialogen gennem en podcast, som muliggør en mere fordybende formidling og indadvendt modtagelse. Dog gik det op for mig, at det var lige så svært for mig at tale ind i en stor mikrofon uden publikum som til en stor forsamling, men det var det heldigvis ikke for de andre, som hjælper med at udfolde problematikkerne i podcasten.



Foto: Michael Johansen fra udstillingen
Fraværets Nærvær på
Moesgaard Museum, 2017

Tag med på en times rejse i podcasten Etno-Kunst, og få perspektiver på kompleksiteten i geografisk repræsentation i kunststillinger og hør om potentialet i tværfaglige udstillingsformater. Vi har valgt en undersøgende reportagestil, hvor lytteren tages med på en rejse af undrenforankret i min kunstneriske praksis, fremfor en studiedebat. Dialogerne finder sted på mit værksted og i udstillinger.



Medvirkende

Nina Poulsen, antropolog og direktør for Museet for andre menneskers overskud.

Cecil Marie Schou Pallesen, antropolog og museumsinspektør, ph.d., Moesgaard Museum.

Ulrik Høj Johnsen, antropolog og museumsinspektør, ph.d., Moesgaard Museum.

Johanne Løgstrup, kurator, ph.d. og medstifter af Heirloom – Centre for Art & Archives.

Etnoæstetik læsegruppen i Rum46 af Aarhus Feminist Reading Group.

Lee Tusman, underviser og kunstner i Flux Factory, US.

Carlos David, kunstner i Flux Factory, US.

Producent og medtilrettelægger: Anne Neimann Clement, LYDPOL.

Skiller-musik: Mika Forsling & Simon Eriksen

Podcasten er støttet af Statens Kunstfond og Aarhus Kommunens Kulturudviklingspulje.

Først udgivet i dec. 2021 på kunsten.nu

Forslag til videre læsning

www.dittelyngkaer.com

Phantom of the Missing (2018) værkkatalog fra udstillingen Fraværets nærvær – En udstilling med kunst, antropologi og arkæologi om de dødes liv i Cypern og Danmark, Moesgaard Museum i 2017

Laughter (2016), fotobog udgivet af Galleri Image.

Jordens Folk anbefaler



Livtag med fortiden

Når børnehjemsbørn erindrer

Stine Grønæk Jensen

I 15 år kæmpede Godhavnsdrengene for at få en undskyldning fra den danske stat for overgreb og svigt på danske børnehjem. Deres kamp nuancerede den idealiserede historie om en velfærdsstat, som ydede omsorg og hjælp til de svageste.

Anerkendelsen fra offentligheden ændrede samtidig tidligere børnehjemsbørns muligheder for at genforhandle deres erindringer og fortælle åbent om dem. Kvinder og mænd med en barndom på vidt forskellige børnehjem begyndte at beskæftige sig aktivt med deres egen historie. Nogle engagerede sig, fordi fortiden var omgærdet af uvished og tavshed, andre fordi deres smertelige erfaringer blev ved med at forfølge dem. Enkelte blev motiveret, fordi de oplevede, at det ensidige fokus på fortidens skyggesider ikke gav plads til deres gode barndoms minder.

Antropolog Stine Grønæk Jensen viser i Livtag med fortiden, hvordan disse tidligere børnehjemsbørn som voksne har opsøgt deres journaler på Rigsarkivet, de har genbesøgt barndommens sovesale og landskaber, eller forsøgt at finde frem til forældre og søskende, de aldrig har kendt. De har dannet nye fællesskaber på internettet og skrevet digte og bøger om deres erindringer. Hun viser, hvordan de gennem deres erindringspraksis prøver at vriste sig fri af skam og forandre forholdet til sig selv. Ofte bliver de også politiske aktører, som træder frem i offentligheden for at gøre deres version af historien gældende.

Aarhus Universitetsforlag, 2022, 372 sider

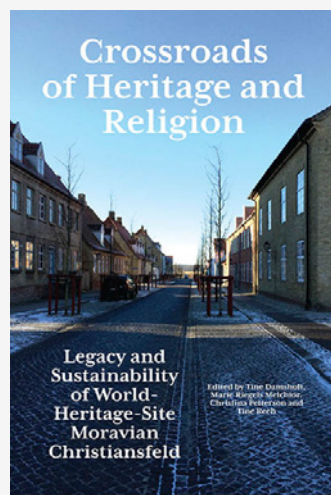
Crossroads of heritage and religion

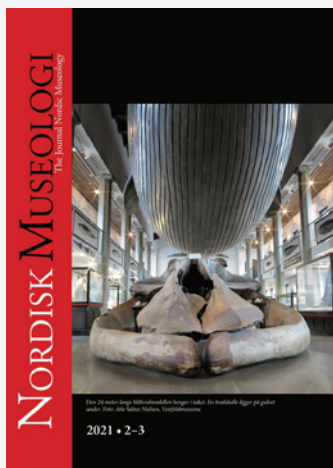
Legacy and Sustainability of World-Heritage-Site Moravian Christiansfeld

Redigeret af Tine Damsholt, Marie Riegels Melchior, Christina Petterson & Tine Reeh

I bogen ser en række forfattere på krydsfeltet mellem kulturarv og religion med udgangspunkt i casestudier fra det Moraviske Christiansfeld, som blev udpeget som UNESCOs verdensarvssted i juli 2015. Denne antologi rækker tilbage til det attende århundrede, da kirkebopladsen blev grundlagt, og den undersøger det moraviske Christiansfelds arv inden for dansk kultur og moderne samfund. Antologien bringer denne historie ind i nutiden og i de igangværende kulturarvsprocesser. Endeligt udforsker den, hvilke konsekvenser UNESCO-udnævnelsen har for hverdagslivet i Christiansfeld, og den diskuterer mulige og bæredygtige fremtider for et religiøst samfund på et verdensarvssted.

Bergahn Books, 2022, 260 sider





Epidemic objects in museums

Cholera, storytelling and ecological disturbance

Nathalia Brichet & Frida Hastrup

Covid-19 pandemien har gjort det mere end klart, at vores globale forbundethed kan eksplodere i virulent smitte. På den baggrund ser artiklen på et andet sygdomsudbrud og engagerer sig med en genstand fra en historisk koleraepidemi: en forseglede kolbe fra det nittende århundrede indeholdende tarmsekret fra en nordisk kolera patient. Den såkaldte kolera kolbe, som nu huses i Medicinsk Museion i København, fungerer som et "epidemisk objekt", hvilket betyder, at dets indhold kan spredes på ukontrollerbare måder, producere og transformere nationalstater. Det kan flytte medicinske grænser, skabe hotspots og tilflugtssteder på dens vej. Gennem åbent feltarbejde omkring kolerakolben, samt forfølgelsen af uforudsete relationer mellem dengang og nu, her og der, mellem kolera og bredere sammenhænge, her kaldet økologier, så

antyder artiklen, at sådanne epidemiske objekter tvinger os til at være beredte og opmærksomme på de valg, der ligger til grund for museernes historiefortælling. Kolerakolben kan på den måde synliggøre særligt problematiske strukturer i den globale spredning/formidling – af videnskabelig viden, virus og sundhedsressourcer, som er så afgørende for at museer kan engagere sig og reflektere tilstrækkeligt på pandemien.

Artikel i Nordisk Museologi 2021 (2-3)

Læs hele nummeret af Nordisk Museologi 2021 (2-3)

for en række spændende artikler om museet som vidensinstitution!



FLUGT

Refugee Museum of Denmark

Danmarks nye internationale museum for flygtningehistorier åbnede 30. juni i år. FLUGT er det første museum i Verden, der er dedikeret til flygtningehistorier. Udover historien om de tyske flygtninge fra Anden Verdenskrig fortæller FLUGT historien om de sidste hundrede års flygtningestrømme, der har ramt Danmark. På museet kan man fordybe sig i historien om flygtningelejren i Oksbøl og sammen med museet søge svar på spørgsmålene: Hvilke mennesker gemmer der sig bag de statistikker, vi møder i den offentlige debat? Hvilke spor sætter en

flugt i et menneske? Hvad er "hjem"? Gennem historier fra flygtninge fra Tyskland, Ungarn, Vietnam, Afghanistan og Syrien gør museet tal til mennesker og formidler de universelle overvejelser, tanker og følelser, der knytter sig til det at være et menneske på flugt.

"Med FLUGT vil vi fortælle den – for mange – ukendte historie om den største flygtningestrøm, Danmark nogensinde har modtaget. Men også historien om de mange flygtninge, som er kommet til landet i nyere tid. FLUGT vil gøre tal til mennesker og formidle de helt universelle problemstillinger, følelser og mange nuancer, der knytter sig til det at være et menneske på flugt. Dengang og i dag."

– Claus Kjeld Jensen, museumsdirektør



- 2 Nye roller for gamle ting**
Etnografiens samtidsrelevans i en verden i forandring
*Katrine Mandrup Bach, Mille Gabriel, Ulrik Høj Johnsen,
Vibe Nielsen & Cecil Marie Schou Pallesen*
- 11 Stærke forbindelser**
Museumsetnografen som verdensorienteret bricoleur
Inger Sjørnslev
- 21 Et liv som antropolog: Esther Fihl**
Fortalt til Caroline Johanne Lillelund
- 29 Er museet antropologiens redning?**
Ulrik Høj Johnsen
- 41 Interview med Rane Willerslev**
Fortalt til Cecil Marie Schou Pallesen
- 51 Små udstillinger store spørgsmål**
Den eksperimentelle udstilling som metode
Kasper Jelsbech Knudsen
- 61 At fortælle historien sammen**
Om hvordan indsamling ændrede feltarbejdet
Cecil Marie Schou Pallesen
- 71 Revner i museets selvforståelse**
Med Gitte Engholm fortalt til Ida McDonald & Amalie Birch
- 75 Vi Drømmer**
Formidlingen af et immaterielt fænomen
Frida Juul Nielsen & Simon Sønderbo Nielsen
- 83 "What's in a name?"**
Gentænkning af genstandstekster på Pitt Rivers Museum
Vibe Nielsen i samtale med Marenka Thompson-Odlum
- 94 Etno-Kunst**
Ny podcast om samtidskunst, etnografi og repræsentation
Ditte Lyngkær
- 96 Jordens Folk anbefaler**

