

MUSEUMSRUM¹

Når en ting gøres til del af en museumssamling, påvirker det den, fordi den ved museal indlemmelse tillægges en ekstra funktion. Museumsgenstanden er således ikke alene sin ophavskulturs repræsentant; den repræsenterer også den kultur, som har fundet det nødvendigt at oprette museer for at huske verden. Det følgende er generelle betragtninger over tingene og museets mellemværende.

Flytninger

Museumshistorie læses for tiden ofte som en repræsentationshistorie: historien om, hvorledes ting gennem skiftende epoker er blevet klassificeret og fremvist, og om, hvordan disse klassifikations- og fremvisningsmetoder repræsenterer deres samtid. I nærværende artikel gennemgås derimod visse implikationer af det konkrete greb *overhovedet at placere ting i rum til beskuelse*. Det er således ikke den overordnede intention at fokusere på diverse udstillingsstrategier. Museet forstås her som en institution, der besidder og benytter sig af en fast samling. Især vil der blive fokuseret på kultur-museer med hovedvægt på etnografiske museer, men også kunstmuseet vil blive omtalt.

Museets historie, dets opkomst og form, er i konkret forstand en historie om, at visse udvalgte genstande er blevet fjernet fra én type rum og på typologiserende vis indlemmet i en anden type rum. Denne indledende handling, som altså fjerner noget fra verden uden for museet for at flytte det ind i museets systematiske samlinger af ting, er en handling, der afslører en sted- og tidsbunden måde at koncipere og fremstille verden på. „I kraft af sin oprindelse er museet et europæisk fænomen“, som museumsforskeren Krzysztof Pomian siger (Pomian 1993:12), og man kunne tilføje, at det europæiske projekt er civilisatorisk. Den indledende flytning befatter sig med tings forskelsgørende egenskaber, i dette greb manifesterer den museale idé sig som universalistisk, og denne idé løber som baggrundstæppe for skiftende tider og tolkninger inden for museet.

De første samlinger var privatejede, og indsamlingerne blev foretaget på foranledning af samfundets betydende mænd. En del fyrster og konger havde, som moden forskrev det i 1500-1600-tallet, deres personlige kunstkammer; selve indsamlingen må her formodes at have været prioriteret højere end fremvisningen. Disse samleres værk skab-

tes og varetoges som spejlinger af verden og kom siden hen til at danne den konkrete grundstamme i adskillige museumssamlinger. De gav startskuddet til etableringen af museet som idé, hvorfor der således ikke alene indgår idérigdom og intuition, men også et element af forgodtbefindende, lunefuldhed og griller i idégrundlaget for museumstraditionen. Men med sine institutionelle forpligtelser har et museum et anderledes tungt ansvar end det, den private person behøver at have.

Det at samle er at ordne, og en given samling finder med tiden i en sådan grad sin form, at tilfældigheds-elementet fortoner sig for sluttelig at lade samlingen fremstå som et udsagn. Dette sker gennem den blotte ophobning, men også gennem valgets stil, dets genkendelige særegenhed.

Samlingerne blev flyttet. De overgik fra privatsamlingens kabinetter til den videnskabelige, offentlige institution, museet (Pomian 1993:12), hvilket nødvendiggjorde udviklingen af sindrige, systematiske tingsregistreringer (op.cit.:17). I Danmark færdiggjorde etnografiske kommissærer omkring 1828, i forbindelse med Kunstakademiet's reorganisering, en systematisk ordnet beskrivelse af de etnografiske genstande. I denne systematik betyder bogstavet E Etnografika, mens bogstaverne fra A (Japan) til N (Diverse) udgør en regional underinddeling. De to første bogstaver, der henviser til overordnet kategori og region skrives som versaler, mens det næste bogstav, der er bogstavet for genstandens anvendelse, skrives med småt: „a. Gjenstande vedrørende Gudsdyrkelse; b. Vaaben; c. Husgeraad, Kunstsager, Prydelser“ (Dam-Mikkelsen og Lundbæk 1980:16). Til slut påføres genstanden sit individuelle mærke, et løbenummer.

Tingene blev flyttet. De blev museumsgenstande. Da de privatindsamlede ting overgik til at være museumsgenstande, befæstede det deres status som klassificerede og registrerede genstande. Men det indebar samtidig, at denne typologiserende omgang med tingene blev intensiveret og forfinet. I denne videnskabelige systematik er tingenes primære – lokale – egenskab stadig vigtig, men underordnes nu deres sekundære – museale – henvisende egenskab, som det ses af ovennævnte eksempel.

Som museumsgenstand mister tingen sin verdslige markedsværdi i samme øjeblik, den bliver købt eller skænket til en museumssamling. Ultimativt ligger det i museums-ideen, at når museet indlemmer en genstand, fratages den muligheden for at eksistere som handelsvare uden for museerne, for museumsgenstanden skal forlenes med en vis uopnåelighed. Musealisering indebærer – en anelse idealistisk, kunne man sige – blandt meget andet at frikøbe eller unddrage visse genstande fra markedskræfterne. Men det, at tingen ikke længere kan sælges, er nødvendigt, hvis museet og dets samling skal kunne bevare sin monumentale position. Hvad økonomiske perspektiver angår, har museumsgenstanden nået sin endestation.

Som museumsgenstand indgår tingen i en ny form for dogmatik, en mere bevidst og villet dogmatik, og den får nye opgaver. Fra at have været beregnet til en specifik funktion, rituel, krigerisk, praktisk eller andet, får den en ny funktion. Den bliver en ideal og ikonisk genstand, der er bestemt for fremvisning og skal henviser; det, den henviser til, er, som Frederik Stjernfelt formulerer det, altid fraværende. Det kunne være aspekter ved genstandens ophavskultur. Ved henvisningen til denne kultur skal tingen dertil demonstrere noget mere alment, en idé om noget fælles menneskeligt. Tingen får endvidere rollen som henvisende til en overordnet meta-diskurs. Stjernfelt skriver om den generelle spaltning, der sker, da museerne udkrystalliserer sig fra renaissancesamlingerne: „Samlingen er ikke kun underkastet den konkrete betragters blik; den underkaster sig et prin-

cielt blik, der har med den præcise karakter af samlingens usynlige gebet at gøre“ (Stjernfelt 1993:93), og han mener videre, at det er karakteren af dette blik, der gør, hvorledes skiftende tiders skiftende samlinger tager sig ud. Der sker altid en henvendelse til en principiel eller transcendental modtager (op.cit.:95). Museumsgenstanden henviser altså både til det lokale miljø, den er hentet ud af, og til en mere generel formodning om, at der kan oversættes fra en kultur til en anden, at der eksisterer universelle fællesnævner. Det er musealiseringens konsekvens, at den viser begge veje; den udstillede genstand peger både ud på den kultur, den kommer fra og ind på den kultur, der har musealiseret den. Tingen bliver en beskuelsesgenstand, hvis egenskaber nu kun kan ændres ved en omklassificering. Hvad funktion angår, har museumsgenstanden nået sin endestation.

Som museumsgenstand vil tingen forsøges frelst fra tidens tand. I stedet for at blive brugt vil den blive konserveret – i stedet for at ændres vil dens form blive fastholdt, og dens fysiske endeligt vil blive forhalet så længe som muligt. Hvad fysiske forandringer angår, har museumsgenstanden nået sin endestation.

Museet og fascinationskraften

I sin ny museumsværdighed vil tingen dele rum med andre ting af samme status. Den vil indgå i en sammenhæng, der har repræsentative hensigter. Dette involverer udstillingsstrategier. Som én yderlighed kan nævnes tableauet, der i vore dage også kan udformes virtuelt som diorama. Her opstilles genstande i et scenarium, der formodes at være typisk for den sammenhæng, de indgik i, før de kom på museum. For eksempel er der på Nationalmuseets Sydamerikaudstilling i disse år et tableau, der viser en mannequin af en vævende ung kvinde, som passer sit barn. Væv og andre ting vises således i en sammenhæng, der forstås som værende typisk for tingene i deres ophavskultur, Andesområdet. Tableauet søger at simulere en virkelighed, at ramme en følelse hos beskueren af selv at være til stede (Schou 1990; Sjørsløv 1991, 1993). I en artikel om striden mellem evolutionistiske og kulturalistiske museumsfløje i etnografiske museer i sidste århundrede foretager Jesper Schou blandt andet en analyse af det mimetiske museums opkomst. Han citerer en besøgende på en af de tidlige kulturalistiske, mimetiske udstillinger, Marcel Mauss, der beskriver sine indtryk fra en udstilling af kwakiutl. Den indbefattede „et ceremonielt fartøj, med mannequiner i naturlig størrelse“. Udstillingen havde sin virkning på Mauss, han mente, den gav „et levende indtryk“, og omtalte den blandt andet som „denne lidt romantiske konfiguration“ (Schou 1990:64). Som en anden yderlighed står den blotte fremvisning af ting uden brug af iscenesættende effekter. Disse og andre strategier afprøves i en museal topologi, som sætter den ydre ramme for udstillingsvirksomhederne.

Museet er stort tænkt – det skal fremvise og afspejle verden for verden. Reglen er, i al fald for det klassiske museum (Hooper-Greenhill 1992:1), at bygningerne er monumentale med enorme ophobninger af ting og gange af successive rum. Alt dette har sin imponerende effekt. Det uoverskuelige giver en fornemmelse af både endeløshed og flygtighed, og som beskuer kan man få fornemmelsen af at flanere dybt ind i et bibliotek med lutter opslåede bøger. Slentrende passerer man ting, som er udvalgt og fastfrosne, placeret for at man skal stoppe op. Man bestemmer selv målet for sin udforskning, mens tingene samtidig får én til at stoppe op andre steder, end man havde planlagt.

Musealisering er en udnævnelse til betydningsfuldhed. Når ting flyttes fra det lokale rum til museets, bliver de en del af Arvegodset. Således bliver waiwaiernes myrebælte, der egentlig er et middel til at flytte smerte, til en værdifuld og betydningsfuld henvisning til dets skabere og til noget alment. Så stærk er medicinen, at selv ting, som er åbenlyst, ja endda bevidst inferiøre, får kraft. (Marcel Duchamps udstilling af en pissoirkumme demonstrerede denne effekt. Den både brød med og udstillede museets ramme. Den viste, hvilke kræfter et objekt forlenes med ved at komme på museum.)

Men ikke alene er museet en betydningsudnævner, det gør også fjernhed nærværende, og både fjerne steder og ælde lader til at være noget, som i sig selv gør ting relevante i museumssammenhænge. Som antropologisk vidnesbyrd har ting den særstatus, at de – modsat skikke og vaner, regler og ritualer – er konkrete og tilstedeværende, også efter at den kultur, som skabte dem, har forandret sig. Ting fra fjerne og fremmedartede steder er kraftfulde, men frem for alt lader alder til at være en vigtig faktor for museumsgenstande i vurderingen af musealiseringsrelevans. Det er tilfældet for to små sagobrød, som Inger Sjørsløv i andet ærinde giver som eksempel i en artikel. De to små sagobrød er værdige til museumsgæsternes blikke, „[f]ordi de er gamle og fordi de har været i Kunstskammeret“ (Sjørsløv 1993:139). På museet opbevares og fremvises altså gamle og somme tider ubetydelige ting. Om en ny ting er at sige, at tiden vil vise, om den når at blive gammel, mens en gammel ting derimod allerede har overlevet tiden. Denne en gammel tings „unaturlighed“ forlener den med en egen kraft, en svimlen, som kun tiden kan etablere. Denne kraft inviterer, på samme måde som museumsbygningers kolos-karakter gør det, til ærefrygt, for en oldgammel ting er enestående, den peger på tidens flygtighed, netop fordi den selv har overlevet tiden. Man kunne måske kalde denne alderens kraft en vulgær kvalitet ved museumstingen, men samtidig er den ikke desto mindre tydeligvis et højt skattet aktiv i museumssammenhænge. Museet bliver i denne forbindelse i højere grad en formidler, der viser spor i tid og ting, end det bliver den udvælgende skaber af sammenhænge, for sjældenhed er en dyd, også for museet, hvis mål samtidig er en almengyldig verdensfremstilling. Den gamle ting såvel som det museale rum har kvaliteter, der er indfældet i, men samtidig også rækker ud over den museale fremstillingsevne.

Repræsentation

En ting indgår altid i en sammenhæng, der giver betydning. Både ude i verden og inde på museet er ting og tolkning sammenflettede. Især i et museum, hvis syntetiske opstillinger og taksonomier er et kondenserende arbejdsredskab, er dette forhold oplagt synligt. Som Inger Sjørsløv formulerer det: „At sætte i sammenhæng er at fortolke. Klassifikationen har magt, sammenhængen har magt, og klassifikationen og sammenhængen er de rammer, der gør tingen til det, den bliver i museet“ (Sjørsløv op.cit.:137). Museet indrammer ting, derved begrænser de tingens i princippet endeløse fortolkningsmuligheder. Eileen Hooper-Greenhill skriver: „Materiel kulturs, konkrete objekters, rigtige tings, primærkilders radikale potentiale er den endeløse mulighed for genlæsning“ (Hooper-Greenhill 1992:215). Museumstingens identitet er ikke stabil, for ting er multivokale, og deres henvisninger skifter med de udstillende reorganiseringer, de udsættes for. Denne tinges multivokalitet bliver, som Frederik Stjernfelt påpeger det, altid forenklet af den imaginarisering,² klassifikationssystemer påfører dem. Idet den indgår i et klassifikations-

system, fremhæves visse af tingens henvisningspotentialer, mens andre undertrykkes (Stjernfelt 1993:96).

I førnævnte analyse af striden mellem evolutionistiske og kulturalistiske museumsfløje skriver Schou, at „stridens kerne var, og har siden ofte været, om fagets projekt er at fortælle, hvad mennesket er under *ethvert* forhold, eller om projektet er at fortælle, hvordan det er at være menneske under *forskellige* forhold“ (Schou 1990:58-9). Refleksioner over, hvad museets projekt er, har altid fulgt museet, og det kan aflæses af de forskellige udstillingsprincipper, for som Schou lader os det vide: „Ting taler ikke – de italesættes“ (op.cit.:56). I disse år diskuteres og dekonstrueres forskellige former for omverdensrepræsentation både i antropologien og beslægtede videnskaber, og altså også inden for museet. For museet indebærer den repræsentationskritiske diskurs opkomsten af et nyt princip for udstillingsvirksomhed. Hvor det repræsentative tidligere var immanent i museumsideen, er nu det udstillende i sig selv blevet en eksplicit udstillingsstrategi for museerne; de er begyndt at repræsentere repræsentationer. Forholdet mellem genstand og klassifikation kan ikke skjules, hvorfor det altså bliver en almindelig museal strategi at belyse og fortolke dette meta-forhold ved at lade de udstillede ting henvise til deres ramme.

Også på en anden måde influerer repræsentationskritikken på udstillingen; den bliver ekstrovert og forklarende i sin form. Repræsentationskritikken er jo defineret ved et introvert, selvanalyserende blik, men som motor for udstillingsprincipper – og tekster – fremstår den som pædagogisk og eksplicit pegende på sine egne pointer. Dette repræsentationskritiske blik er indlysende – det er den eneste måde at undfly en naiv kosmologi-produktion – og ikke så nyt endda. Man kan tænke på indledningen til Orson Welles' film *Citizen Kane*. Her ser man et hus, snevejr – zoomer ud og ser, at alt foregår i en glasklokke af den slags, man ryster for at få snevejr. Den slags scener viser blikket, der er bevidst om sig selv.

Kunstmuseer

Indtil videre er kun kultur-museer, etnografiske, historiske etc., blevet berørt. Man kan nævne andre former for museer som fx de traditionelle geologiske, zoologiske og tekniske museer eller det meget underholdende, men mere ekstraordinære „believe-it-or-not“-museum. Der findes dog også en anden form for seriøst kulturreflekterende museum, som det er på tide at give en kort entré, nemlig kunstmuseet.

De museer, der ikke er kunstmuseer, kan opfattes som forsøg på en global fortolkning af verden gennem ting, der kan relateres til det udsnit af verden, man søger at vise. Kunstmuseer kan ligeledes opfattes som en fortolkning af verden, men hvor den etnografiske samling peger udad, peger kunstmuseet – om end i bred forstand – indad. Desuden er der den konkrete forskel, at ikke-kunstmuseer indsamler encyklopædisk, i princippet alle arter genstande, mens kunstmuseet indsamler selektivt, kun kategorien kunst. Kunstmuseet er specialiseret, det fremviser sine verdensbilleder gennem malerier, skulpturer og andre kunstgenstande, som hidrører fra museets egen kulturelle breddegrad, den vestlige hemisfære. De to kategorier af museer kan forstås som to forskellige måder at nå samme mål, nemlig at formulere et generelt udsagn om noget alment menneskeligt, at agere en art åndsspejl.

I modsætning til kulturelle museer indeholder kunstmuseer overvejende objekter af lokal oprindelse. En kunstnerisk interessant genstand fra en fjern fortid, som for eksempel et Gundestrupkar eller en Solvogn, kommer på det kulturelle museums historiske afdeling, og skal således repræsentere historien først, kunsten siden. En genstand, der er fjern nok i rum, som for eksempel kuaernes molaer eller tlingits totempæle, kommer på det kulturelle museums etnografiske afdeling og skal ligeledes repræsentere kultur først, kunsten siden. Kunstmuseet, derimod, består af værker, som er lokale af karakter, afgrænsede i henseende til både tid, sted og kategori. Man kan tænke på for eksempel Louisiana; i de af museets rum, som viser den faste samling, findes der kun traditionelt definerede – vesterlandske – kunstobjekter. Den del af museets rum, der er viet til skiftende udstillinger, anvendes derimod til at fremvise udstillinger, hvor grænsen mellem traditionelle kunst- og kultur-ting overskrides.

Dette lokale fænomen, kunstmuseet, bliver fremdraget, fordi det særlig tydeligt viser to alment museale faktorer: udnævnelsen og tiden.

Da kunsten i sit væsen er tom – i al fald i de kunstforståelser, kunstmuseet som genre bygger på – og mest af alt peger ind på sig selv, bliver kunstmuseet et sted af begrænset omverdensvidenskabelighed. Denne begrænsning virker så til gengæld på mange måder som kontekstuel forstærker. Her skal fremdrages *udnævnelsesfaktoren*, som er noget generelt ved al museumsdrift, men som i forbindelse med kunstmuseet er særligt fremtrædende: en kunstner, som er museumsrepræsenteret, er per se finere og mere betydningsfuld end én, som ikke er det. Kunstneren og hans værk når den højest mulige anerkendelse ved at blive indlemmet i et museum. De bliver – som det også var tilfældet for kunstmuseets ting – en del af Arvegodset. Denne flytning af kunstgenstanden ind i kunstmuseet – hvorfra den aldrig kan komme ud – er også en flytning af kunstner og værk ind i et rum af offentlig anerkendelse. Overhovedet antyder ordet „museumsværdig“, at noget er enestående, forbilledligt, *crème de la crème*.

Den anden faktor er den *tidsfaktor*, som er nævnt tidligere. Kunstmuseets værker kan ses som det levende menneskes forsøg på selv at skabe noget, der svarer til den energi, som tiden giver relativt tilfældige genstande af den slags, der er på det kulturelle museum. Den kraft, tiden giver ældede ting, søges indgivet i kunstværker, ikke gennem tidens lagring, men gennem kunstnerisk metode. I den forstand kan kunsten ses som et forsøg på inden for sin egen epokes erkendelse at frembringe spor af tilsvarende kraft, som tiden er årevis om at danne.

Stasis og dynamik

Under et besøg på Rosenborg for nogle år siden stillede jeg et spørgsmål til en af dem, der har deres daglige gang dér. Vedholdende rygter var det, som havde vakt min nysgerrighed, så jeg var vaks ved havelågen, da jeg fandt en kustode, som stod og glanede i en vinduesniche: „Er der spøgelse på Rosenborg?“ Den distingverede ældre herre lyttede reserveret til mit spørgsmål: „Nej, jeg har ikke set ét eneste spøgelse i de 300 år, jeg har været på dette sted“, svarede han, mens han forsvandt bag nogle museumsting.

Hvorfor spørger det den slags steder? Ét svar kunne være, at det faktisk spørger – historien er sand, et andet, at det spørger i mere abstrakt forstand. At tingene, som er blevet

fastfrosset og har fundet en kunstig endestation i museets statiske præmis, udsender ekkoer om længst svundne tider, som gespenster jo har for vane.

Mange museer er for tiden ved at undergå en forvandling, de bliver mere dynamiske og publikumsvenlige, for de må følge med tiden. Dynamik er da også en dyd, men museet fik stasis i dåbsgave, og dets væsen er at bevare ting, bremse dem og fornægte dem deres „naturlige“ brug. Dette væsen er trægt, og foranderlighed bliver en vanskelig komponent, hvorfor museet i dag står i et skisma mellem stasis og dynamik. Processuelle og dynamiske tiltag inden for museale rammer skaber nye rum, hvor temaudstillinger, boglader, multimedier (ofte interaktive) og andre hjælpemidler (Stjernfelt 1993:96) hver især har deres berettigelse. Det er også en væsentlig berettigelse ved de dynamiske tiltag, at de avler publikumssuccesser og bevillinger. Men hvis museet begynder at miste interessen for at samle og bevare spor for i stedet selv at skabe dem, geråder det i konstitutionel krise. Det glemmer sin skat.

Som tingene selv har mistet deres brugsidentitet og er overgået til beskuelsesidentitet, sådan må også museet følge dem og operere – skønt i nogen grad brugsorienteret – på beskuelsens præmis. Tingene på museet har fundet deres endestation, de er blevet standset i deres bevægelse, men netop et sådant greb danner platforme for nye ideer for beskueren. Følgelig er museet ikke et aktivitetscenter, dets dynamiske væsen ligger snarere i dets rolle som rampe for ideer, det hjælper erindringen. „Hukommelsen er umiddelbar og kommes umiddelbart til Hjælp, Erindringen kun reflekteret. Derfor er det en Kunst at erindre“, skriver Søren Kierkegaard (Kierkegaard 1845:21). Det er denne erindring, museet ved at have husket så meget i sit pulterkammer kan forløse. Denne museets idémæssige dynamik betyder, at det spiller en vigtig erkendelsesrolle på et abstrakt plan, og man behøver ikke at gå på museum hver søndag for at drage nytte af dets tilstedeværelse. Som monument over en verdensopfattelse og over en bestemt historie (Schou 1990:56), som institution med tung udnævnelsesfaktor og som rampe for idéer lever museet sit vigtigste liv.

Rosenborg var jo et slot før det blev et museum. Det har, som Niels Fock har bemærket, influeret på gadenavnene, at Rosenborg var kongens lysthus: derfra udgik Kronprinsessegade, Adelgade, Borgergade. Disse gader ligger lag på lag ud fra Rosenborg, med Rosenborg som centrum for en hierarkisk gade-klassifikation. Nu, derimod, hvor Amalienborg er hoffets nye residens, er der gået kludder i klassifikationerne: Gadenavnene er kommet til at vende den forkerte vej: bort fra kongeslottet og hen imod – et museum.

Noter

1. „Museets rum“ er den titel, Niels Fock (bedømmer) og Jesper Schou (vejleder) udstak for min magisterforelæsning i september 1993. Startskuddet til denne artikel kommer fra titlen og overvejelserne fra den gang.
2. Imaginarisering er et begreb, Stjernfelt udfolder på mange måder i sin artikel „Trines dusk og løvhytten – eller: det imaginære museum på æventyr“. Til lejligheden vil jeg tillade mig at forkorte argumentet og forklare begrebet ved repræsentation eller iscenesættelse.

Litteratur

Dam-Mikkelsen, Bente og Torben Lundbæk (red.)

1980 Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer 1650-1800. København: Nationalmuseet.

Hooper-Greenhill, Eilean

1992 Museums and the Shaping of Knowledge. London & New York: Routledge.

Kierkegaard, Søren

1845 Stadier på Livets vej. København: Forlaget Danmark.

Pomian, Krzysztof

1993 Museet: Europas Kvintessens. Den jyske Historiker 64:11-19.

Schou, Jesper

1990 En strid om ting – en mosaik om evolutionisme og kulturalisme i etnografiske museer. Tidsskriftet Antropologi 20/21.

Sjørølev, Inger

1991 Communicating Objects. Towards a Theory of Exhibition Language. Folk 33.

1993 Tre teser om verden i det etnografiske museum. Den jyske Historiker 64:135-47.

Stjernfelt, Frederik

1993 Trines dusk og løvhytten – eller: det imaginære museum på nye æventyr. Den jyske Historiker 64:91-101.