

# **Museumsgenstanden og den moderne danske museumsverden**

**Lise Jungersen**



**Speciale fra Historiestudiet, Aalborg Universitet, august 2014**

## Titelblad til Speciale

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Specialets titel (dansk)   | Museumsgenstanden og den moderne danske museumsverden |
| Specialets titel (engelsk) | The Museum Object and the Modern Danish Museums       |

Der **skal** oplyses titel på både **dansk** og **engelsk**

### Hvilken studieordning følger du (sæt kryds)

|   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| Kandidat i Historie, 2003 med tillæg 2007                                     | <input type="checkbox"/>            |
| Kandidat i Historie, 2008 – Almen Historie                                    | <input type="checkbox"/>            |
| Kandidat i Historie, 2008, Historie som centralfag (Gymnasielæreruddannelsen) | <input type="checkbox"/>            |
| Kandidat i Historie, 2012 – Almen Historie                                    | <input checked="" type="checkbox"/> |

|  |                |
|--|----------------|
| <b>Navn(e) på specialeskriver(e) (fulde navn og studienummer):</b> |                |
| Lise Jungersen   | 20092632       |
|  |                |
| <b>Underskrift(er):</b>  |                |
|  |                |
| <b>Vejleder:</b>   | Mogens Rüdiger |

|   |  |
|---|--|
| <b>Antal sider i alt:</b><br><br>79,85  | <b>Antal enheder*):</b><br><br>191.636 |
| <b>Ved gruppespecialer SKAL her fremgå hvem der har skrevet hvilke afsnit, samt hvilke der er fælles:</b> |  |
| <b>Bilag: 6</b>   | <b>Afleveringsdato: 1. august 2014</b> |

\*) SKAL udfyldes! 1 normalside = 2400 enheder (et bogstav, et tegn eller et mellemrum udgør alle én enhed)

## Indholdsfortegnelse

|   |    |
|---|----|
| Indledning .....  | 5  |
| Definition af begreber .....  | 7  |
| Metodeafsnit.....   | 11 |
| Museernes arbejdsramme og udstillingen som formidlingsform.....                             | 13 |
| Den museale udstilling som formidlingsform .....  | 15 |
| Frank Ankersmit og David Carr. En teoretisk tilgang. ....                                   | 19 |
| Ankersmit og sublime historical experience .....  | 19 |
| David Carr: Tid, rum og point of view .....   | 23 |
| Museumsgenstanden i den museumsfaglige forskning.....                                       | 28 |
| Sandahl: Genstanden binder den materielle og immaterielle verden sammen .....               | 29 |
| Med materialiteten i højsædet.....  | 32 |
| Den negative side af konserveringen .....   | 38 |
| Den fysiske museumsgenstand i en digitaliseret verden .....                                 | 47 |
| Medialisering, digitalisering og virtuelle genstande.....                                   | 48 |
| Interaktion og interaktivitet .....   | 56 |
| Det endelige opgør: den fysiske genstands berettigelse i den medialiserede museumsverden .. | 60 |
| Genstandens rolle i praksis .....   | 63 |
| Museum Østjylland, Randers .....  | 64 |
| GASmuseet i Hobro .....   | 68 |
| Konklusion .....  | 73 |
| Abstract .....  | 77 |
| Litteraturliste.....  | 79 |

## Indledning

Den danske museumsverden har siden Ole Worms raritetssamlinger og Museum Wormianum i 1600-tallet ændret sig markant. Museerne er ikke længere som Worms museum og siden kongens kunstkamre noget privat og elitært, hvor der var prestige i at samle på sjældne eller kuriøse genstande.<sup>1</sup> Først og fremmest er det videnskabelige blevet noget helt andet – museologien er kommet til. 1800-tallet var et århundrede af stor betydning for museerne. Her opstod de tre museumstyper, de kulturhistoriske, de naturhistoriske og kunstmuseerne. Samlingerne repræsenterede ikke længere uforklarlige kuriosa, men genstande, der kunne fortælle om historien.<sup>2</sup> Museernes samlinger blev udvidet og åbnet for offentligheden, som gennem genstandene kunne tilegne sig historisk viden. Museerne hjalp til med den almene dannelse og var med til at opbygge nationalfølelse og folkelighed i romantikkens og 1864-krigens kølvand.<sup>3</sup>

Med tiden har museologien ændret sig, særligt 1960'erne og 70'ernes store fokus på kultur fra politisk og generel samfundsmæssig side har påvirket den, og fra omkring 1990 tales der om en decideret ny museologi, hvor museernes fokus overordnet set flyttede sig fra at fokusere på forskning i samlingerne til at fokusere på museets brugere.<sup>4</sup> Hjørnesteinen for museerne fra Worms tid til nu har imidlertid været den samme: den historiske genstand. Det er genstandene, der er blevet vist frem, og det er omkring genstandene, museologien og museumsfagligheden har udviklet sig.<sup>5</sup> Fagligheden og videnskabeligheden har ændret sig, men genstandene består.

I løbet af de seneste tyve år har diverse teknologier ændret de vestlige samfunds, ja hele verdens, måde at eksistere og kommunikere på. Også øget velstand har haft stor betydning for samfundets måde at eksistere på. Der er blevet overskud til at koncentrere sig om fx kultur og dybere eksistentielle spørgsmål om identitet og meningen med det hele.<sup>6</sup> Museer har altid været billeder på det samfund, der omgiver dem.<sup>7</sup> Så et oplagt og relevant spørgsmål rent museumsfagligt vil i forbindelse med denne nyeste udvikling rent samfundsmæssigt være: hvad betyder denne nye måde at kommunikere og eksistere på for museerne? Dette speciale koncentrerer sig om det aspekt af dette store spørgsmål, som omhandler de fysiske genstande. Er museumsgenstanden stadig museets

---

<sup>1</sup> Mordhorst (2009): Side 42-45, 50-51 og 250-251.

<sup>2</sup> Mordhorst (2009): Side 259-260 og 277.

<sup>3</sup> Strandgaard (2010): Side 27.

<sup>4</sup> Rudloff (2013): Side 65-66.

<sup>5</sup> Drotner i Drotner m.fl. (2011): Side 12.

<sup>6</sup> Drotner i Drotner m.fl. (2011): Side 17.

<sup>7</sup> Sandahl (1995): Side 100.

hjørnesten? Museumsgenstandenes betydning i den moderne danske museumsverden vil blive belyst gennem følgende problemformulering:

*En diskussion af formidlingsmæssige og museumsfaglige udfordringer og muligheder, der er forbundet med udstillinger med fysiske genstande i den moderne danske museumsverden.*

Specialet vil fokusere meget stramt på den fysiske museumsgenstand og det, den ”kan”. Det er netop de muligheder, der er i fysiske genstande, som er den grundlæggende interesse for specialet – hvad kan de i den moderne museumsudstilling? Hvad er deres berettigelse? Tilgangen til at besvare problemformuleringen er grundlæggende teoretisk i form af inddragelse af teorier og en – i forhold til specialets længde – omfattende forskningsanalyse og –diskussion af udenlandske såvel som danske bøger og artikler. Denne tilgang er valgt frem for en mere praktisk fokuseret med forventningen om, at den i højere grad vil kunne belyse alle aspekter af det en fysisk museumsgenstand kan – i teori såvel som i praksis. Der vil dog blive gjort brug af interviews med to danske museer som afrunding på analysen for at underbygge den praktiske og danske vinkel tilstrækkeligt. Tidsmæssigt ligger hovedparten af den brugte forskning inden for de seneste ti år, hvilket er ganske nødvendigt i forhold til at imødekomme vinklen på de moderne museer, dvs. de museer vi har i dag. Problemformuleringen indeholder i sig selv en potentiel modsætning mellem det traditionelle (genstandene) og det nye (det moderne museum). Det er denne modsætning, med fokus på genstandene, specialet drejer sig om. Specialet koncentrerer sig desuden udelukkende om de kulturhistoriske museer, som ”belyser forandring, variation og kontinuitet i menneskers livsvilkår fra de ældste tider til nu”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Strandgaard (2010): Side 22.

## Definition af begreber

I dette afsnit vil jeg kort redegøre for de nøglebegreber, der gøres brug af i opgaven. Definitionen af begreberne vil her være ganske kort og overordnet, mens en mere dybdegående diskussion af deres omfang vil blive en del af forskningsdiskussionen.

Begrebet ”fysisk museumsgenstand” er det væsentligste i specialet. Som en start kan ordet museumsgenstand deles i ordene museum og genstand, og logisk nok er en museumsgenstand en genstand, som er at finde på et museum. Men hvad er et museum egentlig, og hvad er en genstand? En diskussion af hvad et museum egentlig er, er ikke denne opgaves fokuspunkt, så den overordnede definition, som Ole Strandgaard fremlægger i Museumsbogen fra 2010, går fint an at bruge her. Han bruger selv Nationalencyklopædien som indledning til en definition: ”**Museum.** *Offentlig tilgængelig samling af kunst, naturhistoriske præparater eller kulturhistoriske genstande med tilhørende dokumentation. Museer samler, bevarer, forsker og formidler genstande, som samfundet tillægger en sådan betydning, at de må sikres imod tilintetgørelse og tildeles en særlig placering.*”<sup>9</sup> Strandgaard lægger vægt på, at et museum herudover er at finde i en bygning, at det findes et fysisk sted, og at det er permanent.

Museerne arbejder inden for de såkaldte fem søjler eller arbejdsområder: indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling.<sup>10</sup> Arbejdsopgaverne indenfor disse fem områder skifter fokus over tid, men de er grundpillerne i museet. Det der imidlertid adskiller museet fra andre institutioner, som beskæftiger sig med nogle af de samme felter, det kunne fx være arkiver, er samlingen af ægte, autentiske genstande.<sup>11</sup> Det er ifølge Strandgaard samlingen af genstande i kombination med de fem søjler, der gør et museum til et museum.<sup>12</sup> Et museum er således en fysisk funderet, permanent institution, der indeholder en samling af autentiske genstande, og som med denne samling i centrum arbejder med indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling.

Begrebet ”genstand” er ifølge Strandgaard helt essentiel i definitionen af museet. Selvom Strandgaard lægger vægt på autenticitet, er diskussionen af dette i forhold til genstandene ikke vigtig i lige præcis denne definition, men noget som jeg vender tilbage til nedenfor. En genstand er i museumssammenhæng det samme, som man vil forstå ved en genstand uden for museets fire

---

<sup>9</sup> Strandgaard (2010): Side 15.

<sup>10</sup> Strandgaard (2010): Side 18.

<sup>11</sup> Strandgaard (2010): Side 19.

<sup>12</sup> Strandgaard (2010): Side 19.

vægge, nemlig en ting eller et objekt, alt fra sko og strømper, over våben og maskiner, til udstoppede dyr og kunst. Også sådan noget som film og sange er genstande i museumssammenhæng.<sup>13</sup> Museumsgenstande er *materielkultur* – et begreb, som diskuteres vidt og bredt indenfor flere forskellige fag. Et en genstand bliver materielkultur i det øjeblik, den bliver en del af en menneskelig værldverden.<sup>14</sup> En genstand er i forlængelse af denne forståelse noget, der fortolkes af subjektet, dvs. den person, der ser på den, håndterer den eller på anden måde har noget med den at gøre.<sup>15</sup> *“If culture is the full range of thoughts, feelings, objects, words, and practices that human beings use to construct and maintain the life-worlds in which they exist, material culture is any aspect of that world-making activity that happens in material form. That means things, but it also includes the feelings, values, fears, and obsessions that inform one’s understanding and use of things,”*<sup>16</sup> som David Morgan helt kort definerer det.

Ifølge canadiske Carl Knappett, som arbejder med begrebet ud fra en arkæologisk vinkel, har der været en tendens i diskussionerne af begrebet til at ville lave en klar adskillelse af det kulturelle og det materielle i begrebet, dvs. mellem menneskets og dets tanker eller kultur på den ene side og tingen på den anden.<sup>17</sup> Som den sidste del af Morgans definition også indikerer, er det ifølge Knappett imidlertid kun muligt at forstå og redegøre for begrebet, hvis kulturdelen tænkes sammen med materieldelen, dvs. hvis den dualistiske anskuelse af menneske og ting ophæves og i stedet tænkes sammen. Det er ikke muligt at skille de to ad, da de påvirker hinanden indbyrdes.<sup>18</sup> Dermed ikke sagt, at det ikke er nødvendigt at definere, hvad kultur og materiel hver især er – det er nødvendigt for at kunne begynde at arbejde med begrebet at have en grundlæggende forståelse, hvilket også kan læses ud af Morgans definition, som allerførst slår fast, hvad kultur er.

I dette speciale danner Morgans forståelse af begrebet materielkultur og Knappetts tanker om dets fortsatte udvikling og brug en god forståelsesramme. Specialet har et meget specifikt fokus på museumsgenstande, og det vil blive klart i løbet af opgaven, at Morgan og Knappetts tanker, som de meget kort er præsenteret her, også er faldet mange i museumsverden ind, også selvom de ikke nødvendigvis bruger begrebet materielkultur direkte. Tanker om menneskers og tings samhørighed er blevet et større og større diskussionsfelt i museumsverden, som specialet vil vise.

---

<sup>13</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 5.

<sup>14</sup> Pearce i Dudley (2012): side 24.

<sup>15</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 5.

<sup>16</sup> Morgan i Dudley (2012): Side 101.

<sup>17</sup> Knappett (2005): Side 3.

<sup>18</sup> Knappett (2005): Side 6.



Som sagt er fysiske museumsgenstande materielkultur, og det er de i dette speciale ud fra den her fremlagte forståelse. Det, der helt konkret forvandler en genstand til en museumsgenstand, er det øjeblik, hvor den bliver optaget i museets samling, hvor ”*Acts of counting, sorting, stacking, storing and inventory convert things from the category of ”stuff” to the status of museum object...*”<sup>19</sup> Som sagt ligger fokus i problemformuleringen på de *fysiske* museumsgenstande. En fysisk museumsgenstand er en museumsgenstand, som er tredimensionel, dvs. at digitale fotografier, sange, danse, film og lignende ikke hører ind under denne kategori. Den fysiske museumsgenstand er en genstand, som det er muligt at se eller håndtere direkte uden et mellemlid som fx et tv eller en radio. For sange og danses vedkommende vil mellemlidene typisk være en person, der fremfører sangen eller dansen eller måske video- eller lydoptagelse af dem. I museernes egen terminologi bruges begrebet fysisk museumsgenstand sjældent – man siger ganske enkelt blot genstand. Derfor vil en genstand også, med mindre andet er nævnt, i denne opgave være lig med den forståelse af begrebet museumsgenstand, der er blevet argumenteret for i dette afsnit.

Autenticitet og autentisk er andre begreber, som er vigtige og flittigt brugt i diskussionerne af museumsgenstande og dermed også i dette speciale. Slår man begreberne op i Den Store Danske får man synonymer som ægte, pålidelig, svarende til, hvad det giver sig ud for præsenteret.<sup>20</sup> Med sådan en ”oversættelse” af begrebet bliver Strandgaards vending ”ægte, autentiske genstande” altså til dobbeltkonfekt. Problemerne med begrebet i en museal kontekst er ikke som sådan, hvad begrebet betyder, men mere om det i virkeligheden er det rette begreb at bruge i de forskellige sammenhænge. En fysisk museumsgenstand kan siges at være autentisk, idet den stadig er sig selv, den er stadig gjort af de selv samme materialer, som da den blev skabt, den er præcis det, den giver sig ud for at være. Eller er den? For hvad nu hvis museet har gjort tiltag til at konservere genstanden og dermed har repareret den eller på anden måde ”forstyrret” den? Er den så virkelig stadig autentisk?

Endnu flere og alvorligere bliver spørgsmålene, når det drejer sig om hele udstillinger, der kalder sig autentiske. Det vil typisk være interiørudstillinger, som viser hele sammenhænge af, hvordan det var engang. Her er genstandene sat ind i en tilsyneladende autentisk sammenhæng, men det er vel sådan, at en museumsudstilling jo netop ikke er det, der var engang, det er en repræsentation af fortiden i en helt anden kontekst og tid end den oprindelige – oprindelighed, der også som begreb

---

<sup>19</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 260.

<sup>20</sup> [http://www.denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Filosofi/Filosofiske\\_begreber\\_og\\_fagudtryk/autentisk?highlight=autenticitet](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofiske_begreber_og_fagudtryk/autentisk?highlight=autenticitet)

kan kædes sammen med autenticitet. Mange af de forfattere, som vil blive draget ind i dette speciale, bruger autenticitetsbegrebet uden at redegøre nærmere for, hvad de mener med det. Det er et begreb, der ligesom materielkultur er svært at give en bestemt definition ud over de synonymer, som ordbogen bidrager med. Måske kan det hjælpe at definere, hvad der med sikkerhed ikke er autentisk, dvs. alt der er kopier. Med de enkelte genstande er denne skelnen måske simpel nok, enten er der tale om den oprindelige genstand eller ej, uanset om den er blevet repareret eller konserveret undervejs, så findes den stadig deri (men igen er det et spørgsmål om, hvor linierne trækkes). Men så snart en genstand sættes ind i en udstilling, bliver den en del af en historie, som er anderledes end dens egen, eller den bliver sat ind i den førnævnte interiørudstilling, hvor den ganske vist godt kunne have eksisteret i lige præcis den funktion førhen, men det gjorde den ikke, eller også gjorden den, men ikke lige præcis i det her viste interiør. Autenticitet er altså svært at komme nærmere end ordbogens forklaringer, og som sagt er der mange problemstillinger forbundet med begrebet i museernes arbejde. Helt overordnet set handler autenticitet altså om ægthed. Hvad det nærmere præcis betyder i en museal sammenhæng og i arbejdet med de fysiske genstande vil forskningsdiskussionen bl.a. se nærmere på.

## Metodeafsnit

Problemformuleringen søges besvaret gennem en hovedsagligt teoretisk og forskningsdiskuterende tilgang krydret med to interviews fra den danske museumsverden. Meningen med disse to eksempler fra den danske museumshverdag er at hive det mere teoretiske stof ned på jorden, så at sige, og se, hvordan og om museerne bruger det teoretiske i deres arbejde med genstandene i udstillingerne.

Der er meget, der i dag påvirker museerne udefra som fx krav fra stat og kommune, digitalisering, sociale medier, fokus på oplevelsesøkonomi osv.. Alt sammen områder, som påvirker museernes hverdag, og som ofte tvinger dem til at tænke i nye baner, eller som holder dem fast i de gamle. Områder, som altså også påvirker arbejdet med de fysiske museumsgenstande, og der derfor også må tages højde for i dette speciale. Derfor vil der til at begynde med være et afsnit afsat til kort at belyse denne kontekst, som de danske museer arbejder i. Denne mere redegørende del vil danne et vigtigt fundament for selve den analyserende og diskuterende del af specialet.

Der er tre hovedelementer i specialet, som skal fungere som redskaber til at analysere og besvare problemformuleringen. Det første element er Frank Ankersmit og David Carrs meget forskellige teorier om henholdsvis sublime historical experience og betydningen af point-of-view i historikerens arbejde. De to teoriers formål her i opgaven er at give en anderledes indgang til hele genstandsdiskussionen og dermed også give nogle nye fokuspunkter og overraskende pointer senere i specialet. En kort gennemgang og diskussion af de to teorier vil, som sagt, danne første trin af analysen.

Den analytisk meget brede start på specialet følges op med det andet trin, som vil bestå af en gennemgang, analyse og diskussion af en del af den danske og udenlandske museumsfaglige litteratur, som berører emnet museumsgenstande. Dette afsnit vil i bund og grund være en forskningsdiskussion med elementer af analyse. Hvor Ankersmit og Carrs teorier vil kunne sige noget om, hvorfor og hvordan historiske genstande påvirker og påvirkes af subjektet i bred forstand, vil forskningsdiskussionen kunne supplere dette med den museologiske vinkel som er specialets fokus og samtidig bringe det langt mere konkrete ind, dvs. fokus på museumsgenstandene i de museale udstillinger.

Det tredje trin bliver de to interviews, hvor der stilles skarpt på arbejdet med udstillinger på to danske museer af vidt forskellig karakter. Gennem interviewene fokuseres der på, hvad der bliver tænkt og gjort i forhold til udstillinger og arbejdet med genstandene heri. Specialet bliver på denne måde mindre og mindre teoretisk og mere og mere konkret og håndgribelig efterhånden, som det skrider frem. Interviewene har de samme fokuspunkter, som forskningsdiskussionen, men vil give nogle helt konkrete danske eksempler på, hvordan det er at arbejde med genstande i udstillinger i den virkelige verden.

Specialet er altså bygget op som en tretrinsraket, hvor Ankersmit og Carrs teorier danner det første trin. Første trin danner en del af grunden for det andet trin – forskningsdiskussionen – som løbende vil trække teorierne ind som en del af diskussionen. Interviewene, det tredje og sidste trin, bygger videre på det, der foreløbigt er diskuteret. Dvs. at analysen af interviewene også vil betyde en løbende inddragelse af diskussionerne i de to første trin. Dermed bliver det teoretiske som opgaven skrider frem sat skarpere og skarpere overfor det praktiske. Trådene bliver til sidst samlet i konklusionen, som giver et kort svar på problemformuleringen.

## Museernes arbejdsramme og udstillingen som formidlingsform

Problemformuleringen spørger meget direkte om de fysiske genstandes rolle i den moderne danske museumsverden. Dette specifikke fokus påvirkes dog af de mange andre aspekter i et museums arbejds- og ansvarsområde og ofte af en overordnet lovgivning på området. I 2013 var 98 ud af Danmarks 258 museer<sup>21</sup> statsanerkendte og dermed underlagt den nye Museumslov, som trådte i kraft 1. januar 2013, og har Kulturstyrelsen som øverste organ. Loven fra 2013 indeholder nogle markante ændringer af de gamle lovgivninger fra 2001 og 2006, som lignede hinanden meget og var bygget op omkring den oprindelige ordlyd fra de første lovgivninger i 1980'erne, de var billedet på en løbende udbygning af de forskellige paragraffer. Den nye lov rydder op i de gamle formuleringer, ordlyden og loven i det hele taget er blevet opdateret til bedre at passe på den moderne museumsverden.

I bilag 1 findes de første tre paragraffer af både den gamle og den nye lovgivning. Der er som sagt sket nogle væsentlige ændringer. I § 1 ses fx et øget fokus på faglig og økonomisk bæredygtighed hos museerne i den nye lovgivning, hvilket lægger op til, at museerne i højere grad skal kunne stå på egne ben, de skal kunne retfærdiggøre den støtte, de får. Ændringerne bliver endnu tydeligere i § 2, hvor der er sket et meget tydeligt skifte fra fokus på samlingerne i den gamle lovgivning til fokus på aktualisering, tilgængelighed og anvendelse af viden i forhold til det omkringliggende samfund, dvs. i forhold til museets brugere, i den nye. Det specificeres, hvordan museerne skal have et lokalt, nationalt og globalt perspektiv, de skal ud til brugerne og vise sig frem – igen et billede på, at museerne skal retfærdiggøre deres eksistens på sin vis. De skal ikke længere blot koncentrere sig om samlingerne og forskningen i dem for på den måde at skabe ny viden. Med den nye lovgivning bliver det pålagt museerne også rent formidlingsmæssigt at tænke nyt og være fremme i skoene – alt sammen af hensyn til museets brugere. Der er altså sket et paradigmeskifte i lovgivningen, hvor fokus er gået fra samlingerne til brugerne, fra noget indadvendt til noget udadvendt.<sup>22</sup> Museerne skal formidle og på den måde vise deres berettigelse i et samfundsmæssigt perspektiv. Museerne er blevet en oplevelsesøkonomi.<sup>23</sup>

Paradigmeskiftet er sket på baggrund af den generelle udvikling i samfundet som fx velstandsstigning og forbrugsmønstre, men også udviklingen af informations- og

---

<sup>21</sup> <http://www.dst.dk/da/Statistik/emner/museer-og-kulturarv/museer.aspx> Zoologiske/botaniske haver ikke medregnet.

<sup>22</sup> Rudloff (2013): Side 66.

<sup>23</sup> Drotner i Drotner m.fl. (2011): Side 17.

kommunikationsteknologier har haft en stor betydning.<sup>24</sup> Det sidste punkt har særlige konsekvenser for museets måde at formidle på, idet museerne for at være med på bølgen, og bevare brugerens interesse, samt i det hele taget evnen til at kommunikere sin viden ud, har måttet tage digitale løsninger i brug. Dette har også konsekvenser for brugen af de fysiske genstande, som det vil fremgå af forskningsdiskussionen.

De 98 statsanerkendte museer har alle hver især forskellige ansvarsområder inden for kultur, kunst og natur. De senere år har der været en del sammenlægninger, således at de helt små museer enten forsvinder eller bliver tilknyttet en større enhed – endnu en del af udviklingen for museerne i kølvandet på de ovenfor nævnte udviklinger. Sammenlægningerne kan føre til nye kombinationer af arbejdsområder. De statsanerkendte museer modtager statsligt driftstilskud i henhold til museumsloven.<sup>25</sup> På Kulturstyrelsens hjemmeside ses den beskrevne udvikling ganske tydeligt: *”Museernes aktiviteter er i en stærk udvikling, hvor det ikke alene er udstillingerne på selve museet, men i stadig højere grad også kulturformidling af vores historie og kulturarv, som er i fokus. På den måde bidrager museerne til samfundets uddannelsesmæssige og kulturelle udvikling. Museerne er videns- og oplevelsescentre, som gennem udstillinger og formidling af relevante temaer sikrer den offentlige adgang til kultur- og naturarven og den viden, der knytter sig til genstandene.”*<sup>26</sup> Museerne betegnes som videns- og oplevelsescentre, hvilket reelt betyder, at de skal forsøge at balancere oplysning af brugerne med oplevelse eller underholdning. Genstandene har, som det fremgår, stadig en vigtig status på trods af, at det ikke er dem, der nævnes først, hverken her eller i lovgivningen. Det er stadig genstandene museernes viden knytter sig til, det er genstandene, der ligger til grund for mange af museets øvrige aktiviteter.

Overordnet set er kravene til museerne altså bestemt ikke blevet mindre de seneste år, hvor presset ligger på dem fra staten og det omkringliggende samfund generelt. Museerne skal hvert fjerde år udarbejde arbejdsplaner, hvor museets vision og mission blandt andet skal beskrives, og målsætninger inden for de forskellige arbejdsområder skal lægges fast. Hvert år udvælger Kulturstyrelsen ti museer, som skal kvalitetsvurderes med udgangspunkt i arbejdsplanerne: *”Kvalitetsvurderingen af det enkelte museum danner udgangspunkt for en dialog om museets virksomhed og øvrige forhold. Kvalitetsvurderingen afsluttes med en rapport, som sendes til museet*

---

<sup>24</sup> Drotner i Drotner m.fl. (2011): Side 13-15.

<sup>25</sup> <http://www.kulturstyrelsen.dk/institutioner/museer/fakta-om-museerne/statsanerkendte-museer/>

<sup>26</sup> <http://www.kulturstyrelsen.dk/institutioner/museer/>

og tilskudskommunerne.”<sup>27</sup> Kommunerne bidrager altså med tilskud til museerne og har derfor også en vis indflydelse på arbejdsgangen. Kulturstyrelsen giver tilskud til de statsanerkendte museers drift og udvikling, som nævnt ovenfor, efter museumslovens § 13a, en paragraf som i øvrigt også er en af de markante ændringer i den nye lovgivning. Kravene er blevet skærpet i forhold til at modtage tilskud. Fx skal museerne selv kunne skaffe penge andre steder fra for at kunne få tilskud fra staten: ”*Det statslige driftstilskud fastsættes på grundlag af den bevilling, der er afsat på finansloven til formålet. Det statslige driftstilskud forudsætter, at museet modtager ikke-statslige driftstilskud (kommunale tilskud, tilskud fra EU, fonde, foreninger og private m.v.). Museets ikke-statslige driftstilskud skal udgøre mindst det samme som det minimumsbeløb, der årligt fastsættes på finansloven.*”<sup>28</sup> Kort sagt skal museerne forsøge at gøre mange forskellige parter ”tilfredse”, fx kan staten forlange fokus på det nationale eller globale perspektiv, mens kommunen typisk vil forlange fokus på det lokale for at styrke området. Opfylder museerne ikke diverse krav, mister de i yderste konsekvens deres tilskud og vil sandsynligvis blive tvunget til at lukke.

## Den museale udstilling som formidlingsform

Udover denne helt overordnede lovgivningsmæssige ramme for de danske museer er der yderligere en ramme, som i forhold til specialets fokus er af mindst lige så stor betydning. Problemformuleringen efterspørger museumsfaglige og formidlingsmæssige udfordringer og muligheder forbundet med udstillinger med fysiske genstande. Som tidligere beskrevet er specialet meget stramt fokuseret på lige præcis det, genstandene kan i sig selv rent formidlingsmæssigt og museumsfagligt, hvorfor der i den kommende forskningsdiskussion og –analyse ikke som sådan er fokus på det medie, som genstandene traditionelt formidles igennem, dvs. *den museale udstilling*. Præcis som med lovgivningen og den generelle udvikling i samfundet, som loven er et billede på, er det dog vigtigt at have nogle overvejelser omkring udstillingen som medie med som en forståelsesramme, når specialet læses. Her vil jeg blot ganske kort præsentere nogle af de mange overvejelser museumsmedarbejdere skal gøre sig, når de vil arbejde med formidlingen af genstande i udstillinger.

De kulturhistoriske museer, som er omdrejningspunktet her, udstiller kulturhistoriske genstande eller måske fotografier, hvilket med andre ord og lidt forenklet vil sige, at det er menneskets historie, dets kultur, der fortælles gennem genstandene. Når det kommer til udstillinger, er det kun

---

<sup>27</sup> <http://www.kulturstyrelsen.dk/institutioner/museer/>

<sup>28</sup> <http://www.kulturstyrelsen.dk/institutioner/museer/museumsvirksomhed/museernes-oekonomi/statstilskud/>

fantasien og økonomien, der sætter grænserne. Det er et meget fleksibelt medie, som er svært at sætte på formel, fordi der er så mange forskellige aspekter at tage hensyn til i en udstilling.<sup>29</sup> Selvom det altså er meget vanskeligt at sætte udstillingsmediet på en formel i jagten på at få det bedste resultat, er der dog, som sagt, en masse forskellige aspekter, det er værd for museerne at tage med i sine overvejelser, når en ny udstilling skal planlægges og opstilles. Signe Hegelund og Hans Henrik Appel har med deres retoriske arbejdsredskab til udstillingsudvikling, *Brillant*, forsøgt at sætte disse aspekter i system.<sup>30</sup> *Brillant* skal skabe bevidsthed om samspillet mellem ti forbundne elementer, som skal tænkes ind i arbejdet med en udstilling: indhold, modtager, kontekst, afsender, genstande/værker, design, opbygning/forløb, sprog, medier og supplement.<sup>31</sup> Bevidstheden om, hvordan disse elementer spiller sammen, skal skabe overblik, refleksion og sammenhæng i udstillingen.<sup>32</sup> *Brillant* er et eksempel på et redskab, som museerne kan bruge til at reflektere over udstillingsprocessen. Dens klare formål er at sikre, at udstillingen kommunikerer sin thesis, dvs. den faglige pointe eller historie, som udstillingsproducenten ønsker at fortælle, tydeligt videre til de besøgende. Betydningen af de forskellige elementer vil i den forbindelse variere fra udstilling til udstilling.<sup>33</sup> Variationen bunder i, hvilke logikker, der ligger bag de valg som udstillingsproducenten ender med at træffe i forhold til de enkelte elementer, og dem kan *Brillant* ikke sige noget om.<sup>34</sup>

Ud over at tænke *Brillant*'s ti elementer ind i udstillingsprocessen, kan museerne også, som Ole Strandgaard bl.a. har forsøgt det, tænke i udstillingstyper. Inden museerne kommer så langt, er det dog vigtigt først at fastlægge, om udstillingen skal være en permanent udstilling eller en særudstilling, da mulighederne er meget forskellige i disse to overordnede udstillingstyper.<sup>35</sup> Strandgaard forestiller sig med baggrund i svenske Per-Uno Ågrens arbejde med udstillingstyper i 1980'erne og 90'erne<sup>36</sup>, fem grundlæggende udstillingstyper: den accidentale udstilling, præsentationsudstillingen, den leksikale udstilling, den narrative udstilling og den associative udstilling.<sup>37</sup>

---

<sup>29</sup> Bennicke og Wahlgren (2012): Side 13.

<sup>30</sup> Bennicke og Wahlgren (2012): side 12 og Jensen (2013): side 21.

<sup>31</sup> Jensen (2013): Side 20-21.

<sup>32</sup> Jensen (2013): Side 21.

<sup>33</sup> Jensen (2013): Side 21.

<sup>34</sup> Jensen (2013): Side 20.

<sup>35</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 14.

<sup>36</sup> Strandgaard (2010): Side 299-301.

<sup>37</sup> Strandgaard (2010): Side 302.



Den accidentale udstilling er karakteriseret ved mangel på orden og rummer en del tilfældighed. Hensigten er blot at vise genstandene frem. Præsentationsudstillingen præsenterer uden bagtanker og ganske enkelt bedst muligt de genstande, som formodes at være væsentlige for den besøgende eller museet selv. Den leksikale udstilling er saglig og fuld af informationer. Den er god at søge oplysninger i, fordi den er ordnet som et leksikon, dvs. ud fra videnskabelige ordningssystemer. Den giver derimod ikke svar på eksistentielle spørgsmål. Den narrative udstilling ønsker at fortælle. Den har en hensigt og ønsker at styre den besøgende hen imod en bestemt erkendelse eller oplevelse. Den ønsker at give overblik og vise den sammenhæng, som genstandene indgår i. Den giver dog ikke specifikke oplysninger om enkeltgenstande. Den associative udstilling forsøger at stimulere den besøgendes muligheder og lyst til selv at danne sig meninger. Den stiller ikke selv med færdige svar, men stiller spørgsmål til den besøgende, som må gøre brug af sine egne erfaringer.<sup>38</sup> De forskellige typer vil sjældent ses rendyrket på museerne – der vil som regel være tale om udstillinger med træk fra flere forskellige typer.<sup>39</sup>

Strandgaard argumenterer endvidere for, at den ideelle udstilling tilstræber både høj leksikalitet og narrativitet, et forsøg på en totaludstilling, som har det hele både fagligt og oplevelsesmæssigt.<sup>40</sup> Dette ideal kræver tydeligvis, at de forskellige udstillingstyper, som Strandgaard fremlægger, blandes sammen. I den anden ende af skalaen vil præsentationsudstillingen og den accidentale udstilling befinde sig med både lav leksikalitet og narrativitet, mens der selvfølgelig også findes udstillinger som er rent leksikale eller rent narrative. Den rent leksikale udstilling vil sikkert være kedelig for de fleste andre end udstillingsproducenten, mens den narrative udstilling sikkert vil give den besøgende en god oplevelse, men ikke være tilfredsstillende set ud fra et museumsfagligt standpunkt om, at museerne skal give viden videre.<sup>41</sup>

Noget der i forlængelse heraf er vigtigt rent museumsfagligt er, gennem kommunikationen i udstillingen, at give de besøgende hjælp til at forstå genstandene. Denne hjælp kaldes i Brillantens retorik for *greb*, for nu at blive i den samme terminologi. ”*Et greb er det, udstillingsproducenten gør, for at åbne en genstand.*”<sup>42</sup> Sofie E. Jensen definerer i sin artikel tre overordnede typer af greb: ordningsgreb, mediegreb og design- og rumgreb. Som det fremgår, er der under hvert af disse greb forskellige greb at gøre brug af. Ordninggreb er det princip, der ligger bag ordningen af en samling

---

<sup>38</sup> Strandgaard (2010): Side 302.

<sup>39</sup> Strandgaard (2010): Side 302.

<sup>40</sup> Strandgaard (2010): Side 303.

<sup>41</sup> Strandgaard (2010): Side 303.

<sup>42</sup> Jensen (2013): Side 21-22.

af genstande i udstillingen. Genstandene kan godt være opstillet efter flere ordningsgreb samtidigt. Eksempler på ordningsgreb kan være kronologi, tematik og lokalitet.<sup>43</sup> ”Mediegreb er alle de formidlingsformer, der kan understøtte modtagerens reception af det centrale, faglige indhold i en udstilling.”<sup>44</sup> Det kan fx være tekst, billeder, rekonstruktioner, aktiviteter og digitale løsninger.<sup>45</sup> Endelig er design- og rumgreb de greb, der udnytter udstillingens særlige kendetegn og udfolder genstanden i samspil med design og rum. I rumlighedsgrebet udfoldes genstandens betydning fx i samspil med design og rum – genstandens placering og rummets opbygning bruges til at underbygge en bestemt faglig pointe. Også det stemningskabende greb bruger på denne måde rummet og udstillingens design.<sup>46</sup>

Jeg har her blot præsenteret et lille udsnit af den terminologi, der eksisterer omkring udstillinger – der findes meget andet. Alt det, der her er præsenteret, spiller i museernes arbejde tæt sammen og flettes ind i hinanden. Museerne vil næppe arbejde så begrebsorienteret med tingene i hverdagen, som man ellers kan få indtrykket af med gennemgangen her. Formålet med gennemgangen er her, som sagt, blot at give et indtryk af det medie som genstandene præsenteres igennem ved at knytte nogle begreber til det. Genstandene påvirkes meget af alle disse aspekter af udstillingsprocessen, fordi det bliver deres nye kontekst.<sup>47</sup> Derfor er disse aspekter vigtige at have med som en forståelsesramme, når forskningsdiskussionen læses.

---

<sup>43</sup> Jensen (2013): Side 22.

<sup>44</sup> Jensen (2013): Side 23.

<sup>45</sup> Jensen (2013): Side 23.

<sup>46</sup> Jensen (2013): Side 23.

<sup>47</sup> Dudley i Dudley m.fl. (2012) (b): Side 1-2.

## Frank Ankersmit og David Carr. En teoretisk tilgang.

I dette afsnit vil Frank Ankersmit og David Carrs historiefilosofiske teorier, eller måske rettere tanker, om henholdsvis sublime historical experience og tid/rum og point of view blive præsenteret ganske kort. Som så mange andre teorier har disse to en meget bred baggrund, de er resultatet af mange forskellige fagtraditioners udvikling og nuancerede diskussioner. Derfor er det kun de dele, der har relevans til specialets fokus på historiske genstande og udstillinger, som her er valgt ud, og selv disse dele er meget kort præsenteret. I forhold til brugen af det engelske ord "experience" har jeg valgt ofte at bruge netop det engelske ord og ikke så ofte den danske oversættelse oplevelse eller erfaring, fordi experience skal forstås som en kombination af de to danske ord. Det engelske udtryk dækker ganske enkelt bedre. Det samme er tilfældet med begrebet "presence" som kan oversættes til nærvær eller tilstedevær<sup>48</sup>.

### Ankersmit og sublime historical experience

Udviklingen indenfor historie, historieteori og filosofien begyndte i 1960'erne og 70'erne langsomt at vende sig mod experience og væk fra det tidligere så nære forhold til sprog og repræsentationer, som "the linguistic turn" havde ført med sig.<sup>49</sup> En søgen efter mening med historiefaget i almindelighed forårsagede denne ændring – mening blev et nøgleord i grundlaget for den kommende udvikling indenfor de nævnte fag: "*Theory*" and meaning no longer travel in the same direction; meaning has now found a new and more promising travel companion in experience."<sup>50</sup> Ankersmit var og er ikke alene om at diskutere mulighederne i experience. Også Eelco Runia, Hans Ulrich Gumbrecht og flere andre har gjort sig tanker på området. Ethan Kleinberg og Ranjan Ghoshs bog "*Presence*" tager i det indledende kapitel fat i det begreb, der har vist sig at være i centrum hos Ankersmit og de andre i forhold til experience, nemlig "presence". "... the present of "presence" is a place of experience and unmediated contact with material things freed from the ambivalence and multiplicity of recollection, interpretation, and narration..."<sup>51</sup> Ankersmit argumenterer for, at experience må anerkendes i teorien netop for at opnå denne søgen efter

---

<sup>48</sup> Mordhorst i Damsholt m.fl. (2009): Side 120-121: "'Tilstedevær' er et lidt kluntet ord på dansk, men er dog langt at foretrække frem for det beslægtede, mere almindeligt brugte ord 'nærvær'. Med nærvær menes ikke blot det at være nær i rumlig og tidlig forstand, men som regel også i åndelig forstand og angiver dermed en oplevelse af opmærksomhed, interesse, kærlighed eller omsorg. Nærvær er således positivt konnoterende. 'Tilstedevær' er en mere neutral beskrivelse af det at være til stede, forstået primært som en rumlig relation til verden og dens objekter, som er uden distancering."

<sup>49</sup> Ankersmit (2005): Side 1-2.

<sup>50</sup> Ankersmit (2005): Side 2.

<sup>51</sup> Kleinberg i Ghosh og Kleinberg (2013): Side 10.

mening. Sker dette vil selve teorien blive vendt op og ned i det han kalder *"revolt against theory"*<sup>52</sup>. Det er implementeringen af experience som begreb i historiefaget og de tilknyttede fag, der er forudsætningen for at forsøge *"to reclaim meaning from the clutches of language and representationalism."*<sup>53</sup> Subjektet er altafgørende i denne proces, fordi subjektet er hægtet direkte sammen med experience, det er subjektet, der oplever/erfarer: *"... the rediscovery of experience is also the rediscovery of the subject, and vice versa – the one entails the other"*<sup>54</sup>.

Med til at styrke denne drejning mod experience var en ændring i den generelle historiske bevidsthed, hvor fokus blev flyttet fra at tænke på fortiden som "historie" til at tænke fortiden som (kollektive) minder eller erindringer i det, som Ankersmit kalder *"privatization of the past"*<sup>55</sup>. Igen er der altså fokus på subjektet. Grundet skiftet til fokus på erindringer blev historien mere subjektiv: *"It (the past, red.) is no longer the massive objective reality that it used to be."*<sup>56</sup> Man kan vel sige, at man imødekom subjektiviteten på en anden måde end hidtil og erkendte, at jagten på objektivitet i historiefaget er umulig.

Ethan Kleinberg tilbyder en uddybning af denne ændrede måde at betragte fortiden på. Ifølge ham, er forsøget på at genvinde mening fra sprog og repræsentationer et udtryk for et ønske om at vende tilbage til det, der er "virkeligt" (real): *"All three<sup>57</sup> call for a turn away from the seemingly endless interpretations manufactured by theory" and a return to a relationship with the past predicated on our unmediated access to actual things that we can feel and touch and that bring us into contact with the past.*"<sup>58</sup> Ankersmit forsøger altså at genfinde mening i det virkelige eller ægte ud fra en forestilling om, at fortiden er i nutiden, den er i den fysiske verden omkring os, som kan vække minder og erindringer. Dette tilstedevær (presence) af fortiden bliver på den måde til den mening med historien, som Ankersmit søger at finde: *"So presence offers a return to the real that can in turn help us rehabilitate our belief in meaning, and it does so by literally bringing the past into the present."*<sup>59</sup> Det altafgørende er her at fokusere på nutiden og ikke fortiden, ikke at fokusere på historie som noget der er uigenkaldeligt væk, men på historie som en vedvarende proces.<sup>60</sup> Ved at fokusere på nutiden er det muligt at se begge overflader, fortid og nutid, på samme tid – både som

---

<sup>52</sup> Ankersmit (2005): Side 2.

<sup>53</sup> Kleinberg i Ghosh og Kleinberg (2013): Side 11.

<sup>54</sup> Ankersmit (2005): Side 2.

<sup>55</sup> Ankersmit (2005): Side 5.

<sup>56</sup> Ankersmit (2005): Side 5.

<sup>57</sup> Ankersmit, Runia, Gumbrecht.

<sup>58</sup> Kleinberg i Ghosh og Kleinberg (2013): Side 11.

<sup>59</sup> Kleinberg i Ghosh og Kleinberg (2013): Side 13.

<sup>60</sup> Kleinberg i Ghosh og Kleinberg (2013): Side 14.

en helhed og som noget adskilt. Fortiden bliver på den måde tilstedeværende i nutiden, selvom den på mange måder er fraværende.<sup>61</sup> Den bliver forankret i noget håndgribeligt og virkeligt i form af de individuelle og kollektive minder og erindringer der er i nutiden. Skiftet fra at bruge begrebet historie om fortiden til at bruge begrebet minder/erindring, betød, og betyder, ifølge Ankersmit, at vi netop ikke kan undgå spørgsmålet om, hvorvidt vi kan erfare (experience) fortiden. Og, hvis vi kan, spørgsmålet om, hvilken betydning, der skal tillægges denne ”erfaring af fortiden” eller idéen om ”historisk erfaring” (historical experience).<sup>62</sup>

Ankersmits alternativ til de gamle sprog- repræsentationsbaserede teorier, dvs. hans greb til at give fortiden mening, er det han kalder ”sublime historical experience”. Ankersmit argumenterer som sagt for implementeringen af begrebet ”experience” som følge af en ny historisk bevidsthed. Traditionelt set dækker begrebet noget håndgribeligt, noget fysisk, dvs. se, høre, lugte, føle osv.. Ankersmit taler dog for en anden form – ”intellectual experience” i modsætning til den traditionelle ”sensory experience”.<sup>63</sup> *”I shall try to defend my proposal of an ”intellectual empiricism” by focusing in this book on historical experience, that is, on how we experience the past and on how this experience of the past may come into being by a movement comprising at the same time the discovery and a recovery of the past.”*<sup>64</sup> Historical experience er altså, hvordan vi erfarer/oplever fortiden.

Næste punkt er, logisk nok, hvordan denne erfaring opstår på det intellektuelle plan, som Ankersmit taler for: *”All of historical writing is to be situated in the space enclosed by these complementary movements of the discovery (loss) and the recovery of the past (love) that constitute together the realm of historical experience. (...) The sublimity of historical experience originates from this paradoxical union of the feelings of loss and love, that is, of the combination of pain and pleasure in how we relate to the past.”*<sup>65</sup> Der er altså to stadier af historical experience. Først er der ”opdagelsen” af fortiden. Dette sker når subjektet via sine erindringer opdager en virkelighed, der så at sige er brækket af fra den nutid, subjektet er i. Denne opdagelse fører til en følelse af tab. Samtidig sigter subjektet dog på generhvervelse af denne fortid ved endnu engang (ligesom det skete ved ”opdagelsen”) at overskride barriererne mellem fortid og nutid. Denne del af processen kalder Ankersmit for øjeblikket af kærlighed eller ønske (om at generhverve sig den tabte fortid).

---

<sup>61</sup> Kleinberg i Ghosh og Kleinberg (2013): Side 14-15.

<sup>62</sup> Ankersmit (2005): Side 5.

<sup>63</sup> Ankersmit (2005): Side 8.

<sup>64</sup> Ankersmit (2005): Side 9.

<sup>65</sup> Ankersmit (2005): Side 9.

Historical experience er altså en oplevelse af modsætninger – tab/sorg og kærlighed. Det er dette forhold, som Anton Froeyman i sin artikel om Ankersmit kalder for tilstedevær i fravær (presence in absence).<sup>66</sup> Der er tale om noget paradoksalt eller traumatisk, et forhold, der gør processen sublim. Der er med andre ord tale om sublime historical experience.

I forhold til dette speciale er det interessant at se nærmere på, hvordan Ankersmit betragter betydningen af den fysiske verden omkring os, som genstande jo i høj grad er en del af. Som det fremgår af Kleinbergs formuleringer af Ankersmit, søger Ankersmit og de øvrige presence-tænkere en mening med fortiden gennem en umedieret adgang til fysiske ting, som vi kan mærke og røre. Dette står umiddelbart i modsætning til den intellektuelle experience, som Ankersmit altså taler for som modsætning til den sanselige experience, hvor det er de fysiske sanser, der er centrale. Dette er dog ikke tilfældet. Det er blot ikke den fysiske oplevelse, der er det afgørende for Ankersmit, men den psykiske eller intellektuelle. Genstande er tilmed vigtige i denne proces: *”Hence, the notion of historical experience does not necessarily require a sudden disappearance of the dimension of time or some mystical union with the past (...), for the past can properly be said to be present in the artifacts that it has left us. They are protuberances, so to say, of the past in the present – and, as such, there is no more mystery about them and about their being potential objects of an experience of the past than about a traveler visiting different countries and then having an experience of a country that is different from his own.”*<sup>67</sup>

Med denne formulering fra Ankersmit bliver hans tanker pludselig en del mere håndgribelige, ikke mindst i forhold til dette speciales fokus på historiske genstande. Det afgørende for Ankersmit er som sagt ikke den mulige fysiske kontakt subjektet kan få med genstanden, men det faktum at en genstand er en virkelig og umedieret del af fortiden, som det enkelte subjekt med sine lagrede minder og erindringer kan få en intellektuel eller psykisk oplevelse af fortiden ud af. Genstande er med andre ord potentielle nøgler til sublime historical experience, de er som Ankersmit siger forhøjninger af fortiden i nutiden og dermed et faktisk billede på det samlede nye historiesyn, som Ankersmit har taget til sig: fortiden er i nutiden.

Da det er subjektet og dets kontekst, der på alle måder er nøglen i forhold til at opnå sublime historical experience, er begreber som sandhed og historisk korrekthed slet ikke inde i billedet her.<sup>68</sup> Det er udelukkende det individuelle sus fra fortiden, som subjektet i et splitsekund kan mærke, der

---

<sup>66</sup> Froeyman (2012): Side 6.

<sup>67</sup> Ankersmit (2005): Side 115.

<sup>68</sup> Ankersmit (2005): Side 239.

er vigtigt: ”*How we feel about the past is no less important than what we know about it – and probably even more so.*”<sup>69</sup> Der kan dog blive et problem med genstande i det øjeblik, de sættes ind i en museal formidlingssituation, typisk i en udstilling, fordi de i en sådan situation bliver tillagt en bestemt betydning af museet og den kontekst, de præsenteres i. Sker dette, forsvinder den umedierede kommunikation med dem, og de bliver til de historiske repræsentationer fanget i et sprogfængsel, som Ankersmit tager så stor afstand fra. Det er dog et åbent spørgsmål om dette altid vil være tilfældet, men det er uanset et meget interessant problemfelt i forhold til specialets fokus på det, genstande kan. Det ligger imidlertid fast, at Ankersmits teori vil være meget vanskelig at bruge i praksis, fordi sublime historical experience rammer så tilfældigt, som det gør. Ankersmit formår heller ikke at definere præcist, hvordan det opstår. Men potentialet er der i den umedierede kontakt mellem den fysiske verden og det enkelte subjekt.

### **David Carr: Tid, rum og point of view**

Ligesom Ankersmit taler David Carr i sin artikel ”*Place and Time: On the Interplay of Historical Points of View*” også om vores forhold til fortiden og vores måde at anskue den på. Som titlen også indikerer, er hans fokus dog et andet sted end Ankersmits. Carr tager fat i de handlinger (actions), som fortidens historiske agenter har begået, og som historikeren af den ene eller anden grund vælger at gå i dybden med. På den ene side er altså historikeren og på den anden den historiske agent. De to er adskilt af både tid og rum, og vil derfor uundgåeligt have forskellige synspunkter (point of views) på den handling, der nu engang er i spil. Carr tager i sin artikel fat i, hvordan dette samspil i tid og rum samt de forskellige synspunkter mellem historiker og historisk agent påvirker vores historiske viden, dvs. det, vi mener at vide om fortiden.<sup>70</sup>

Carr lægger ud med at tage fat i den rumlige placering (spatial location), dvs. det sted, hvor den fortidige handling fandt sted. Dette sted er altid et virkeligt sted, som det vil være muligt at forholde sig til på et nutidigt landkort. Den historiske agent handlede givetvis efter, hvordan han mente verden så ud, man kan sige efter, hvordan datidens landkort så ud, dvs. at han givetvis har haft andre tanker om den rumlige placering end historikeren. Dette ændrer dog ikke på, at den historiske agent altid handlede i den virkelige verden.<sup>71</sup> Historikeren vil have en tendens til at sige, at agentens verden var falsk, at det hele var noget han forestillede sig, og at historikeren selv har de ”rigtige”

---

<sup>69</sup> Ankersmit (2005): Side 10.

<sup>70</sup> Carr (2001): Side 154.

<sup>71</sup> Carr (2001): Side 155.

forestillinger. Denne tilgang skyder Carr dog hurtigt ned: *”Though we have our own maps, and may even think of ourselves as having mental pictures of representations, the real locations, and the events that occurred in them, are distinct and independent of these representations. That is one of the things we mean, after all, by calling them “real”.*<sup>72</sup> Med dette mener han, at forestillingerne og repræsentationerne af fortiden både for den historiske agent og for historikeren selv er mentale billeder af det omtalte sted. Begge handler dog i den virkelige verden, dvs. det der nu engang er virkeligt for ham. Historikeren ser altså en virkelighed og agenten en anden – agenten reagerede ud fra det, der var virkeligt for ham, og ikke ud fra en eller anden mentalt konstrueret verden. Carrs pointe her er, at historikeren må forstå dette forhold for at kunne tage ham alvorligt og frem for alt for at kunne forstå ham.<sup>73</sup> Han forankrer også dette synspunkt i nutiden, hvor han med religion som eksempel beviser, at folk lever i den samme fysiske verden og i den samme tid, men gennem religion har de vidt forskellige syn på denne verden. Intet syn er dog mere ”rigtigt” eller virkeligt end andre – selvom nogen måske vil mene det. Verden er altså bygget op om disse forskellige virkeligheder, som eksisterer side om side og måske endda overlapper hinanden.<sup>74</sup>

Det samme gør sig gældende med den tidsmæssige placering. Overordnet set er der kun én tid, agentens handling vil altid have en dato og vil derfor altid kunne sættes ind i det store tidsmæssige billede af fortiden. Tiden kan altså ikke overordnet set, ligesom virkeligheden, være forskellig for agenten og historikeren, for hvis handlingen fandt sted i en anden tid, vil det jo betyde, at den ikke fandt sted overhovedet.<sup>75</sup> Det, historikeren ifølge Carr skal være opmærksom på, er, at den fortidige handling har sine egne tidsmæssige omgivelser. Det betyder, at agenten har haft en intenderet hensigt med handlingen, da han udførte den, en intenderet fremtid. Denne intention stemmer måske ikke overens med den reelle konsekvens, handlingen førte med sig, men den har betydet alt for agentens ageren i situationen. Det er altså vigtigt at forsøge at klarlægge den intenderede fremtid for handlingen, igen for at kunne forstå og tage agenten alvorligt og dermed igen forstå, at han handlede som han gjorde. Vigtigt er det ligeledes i den forbindelse at se nærmere på handlingens fortid, altså det der førte op til den, og dens nutid.<sup>76</sup> Det er altså vigtigt at huske agentens synspunkt (point-of-view): *”The agent acts in the middle of a story whose end is yet to come, but the historian knows how the story really ended. The historian’s aim is to tell the true story, the real story, not*

---

<sup>72</sup> Carr (2001): Side 156.

<sup>73</sup> Carr (2001): Side 156.

<sup>74</sup> Carr (2001): Side 156-157.

<sup>75</sup> Carr (2001): Side 158.

<sup>76</sup> Carr (2001): Side 159-160.



*some other story that never came true. Yet there is no way that she can leave out that other story, the agent's story, together with its whole past and future, its beginning, middle and end from the agent's point of view. This story's end may not be real; even its beginning and middle, in the sense of its antecedents and present circumstances, as envisaged by the agent, may be found by the historian to be at variance with the real. But the story itself is real; indeed, it is as real as the agent himself is, because it is what the agent really believed.*"<sup>77</sup> Som Carr gør opmærksom på skal historikeren her tage fat i noget han/hun ikke er vant til, nemlig "fremtid", som pr. definition aldrig kan blive virkelighed, fordi den netop er i fremtiden. Den kan højst have potentiale til at blive virkelig.<sup>78</sup>

David Carr har modsat Ankersmit, som forsværger sprog og historiske repræsentationer, taget det narrative historiebegreb til sig. Dette ses fx tydeligt i citatet, hvor han taler om, at historikerens opgave er at *fortælle* historien. Carr og Hayden White er to af de mest markante figurer indenfor diskussionen af dette narrative historiebegreb. Carr mener dog ikke som White, at historikerens tilbageskuende synsvinkel er i konflikt med den historiske agents fremadskuende synsvinkel. De to ting er ifølge ham tæt forbundet.<sup>79</sup>

Denne forståelse af det narrative historiebegreb, og af historie i det hele taget, kan forklares gennem Carrs forståelse af livshistorier og erindringsfællesskaber. Ifølge Carr består menneskers liv af mange små og fragmenterede eller ufærdige historier, som tilsammen danner livshistorien. Til grund for denne forståelse af historien ligger opfattelsen af, at den menneskelige identitet er en, i hvert fald til dels, narrativ konstruktion. Dvs. at det fortællende er en integreret del af menneske- og samfundslivet, det er ikke noget, der kan fravælges, hvis det enkelte menneske fortsat vil være i stand til at handle i sit samfund og interagere med sine omgivelser<sup>80</sup>. Disse historier skaber ikke kun sammenhæng og mening i den enkeltes eget liv. De bruges også til at skabe betydning mellem egne og andres intentioner, handlinger og handlingsresultater.<sup>81</sup> På den måde er livshistorier i dette evige samspil også med til at danne erindringsfællesskaber. Idéen om livshistorier er netop forudsat af at mennesker er erindrende, de husker både det, de selv oplever, men også det, de får fortalt. Dermed kan den enkelte dele sin historie med andre både her og nu i sine handlinger, men også gennem det der fortælles og er blevet fortalt gennem tiden. Den enkelte kan være medlem af mange forskellige

---

<sup>77</sup> Carr (2001): Side 165.

<sup>78</sup> Carr (2001): Side 159.

<sup>79</sup> Jensen (2003): Side 71.

<sup>80</sup> Jensen (2003): Side 71.

<sup>81</sup> Jensen (2003): Side 72.

erindringsfællesskaber på en gang, ligesom fællesskaberne også kan overlape hinanden og berøre flere grupper. Hvordan disse livshistorier og erindringsfællesskaber er konstruerede varierer fra kultur til kultur og fra tid til tid – og dermed også fra menneske til menneske.<sup>82</sup>

Spørgsmålet er så, om narrativet, den fortalte historie eller historiske repræsentation, er en velbegrunderet repræsentation af en levet historie. I Hayden Whites diskontinuitetstese er det afgørende, at det er historikeren og ikke selve den historiske begivenhed, der giver fortællingen sin betydning. Dette betyder igen, at der ikke kan være en indre sammenhæng mellem den levede og den fortalte historie.<sup>83</sup> Dette er Carr uenig i, han mener netop, at denne indre sammenhæng findes. Denne kontinuitetstese bygger han på, at der findes en indre sammenhæng mellem et menneskes målrettede opmærksomhed mod noget nærværende (attention), dets fastholdelse af noget forgangent (retention) og dets foregribelse af, hvad der vil følge (protention). Der er altså et samspil mellem fortid, nutid og fremtid i ethvert menneskes erfaringsverden. Ud fra dette gør Carr gældende, at en nutidig erfaringsdannelse ikke er mulig uden en fortidsfortolkning og en fremtidsforventning.<sup>84</sup> Det er jo lige præcis også dette, han forsøger at argumentere for i sin artikel, når han taler om tid og rum og om den historiske agent og historikerens respektive synsvinkler. Carr mener altså ikke, modsat White, at en handlendes fremadrettede og en historiefortællers tilbageskuende synsvinkel er to helt forskellige ting. Derimod er de beslægtede, processer som både ligner og ligger i forlængelse af hinanden.<sup>85</sup> Historiefortælling er netop en fremstillingsform, hvor der er lighed mellem den levede og den fortalte historie.<sup>86</sup> Dette taler Carr ligeledes om i artiklen, når han argumenterer for, at man søger at forstå historien ved at relatere den til noget velkendt fra sin egen levede historie, fra sin egen nutid og verden, altså fra sin egen erfaringsverden.<sup>87</sup> Det problem, som ligger til grund for Ankersmits teori om sublime historical experience, eksisterer altså slet ikke for Carr. Han ser ikke historikerens måde at involvere sig i fortællingen af historien som et problem, der ikke kan forliges med sandhed, men som noget helt naturligt og nødvendigt for at kunne forstå og dermed fortælle historien korrekt. Begge taler de om historisk bevidsthed og subjektets kontekst, men altså på vidt forskellige vis.

---

<sup>82</sup> Jensen (2003): Side 72-73.

<sup>83</sup> Jensen (2003): Side 271.

<sup>84</sup> Jensen (2003): Side 271-272.

<sup>85</sup> Jensen (2003): Side 272.

<sup>86</sup> Jensen (2003): Side 272.

<sup>87</sup> Carr (2001): Side 157-158.

Carrs tilgang til fortiden er langt mere traditionel, nogen vil nok sige mindre fortænkt, end Ankersmits. Han fører hverken korstog mod sprog eller sandhed. Han diskuterer blot, hvordan sandheden om fortiden bedst kommer frem, hvad historikeren er nødt til at være opmærksom på for at udføre sit hverv. Dette er også interessant i forhold til museumsgenstandene i udstillingerne, men på en ganske anden måde end hos Ankersmit. En genstand kan betragtes som en historisk agent i sig selv, eller den kan fortælle noget om en historisk agent i traditionel forstand, dvs. om en person. Men kan en genstand i en museal udstilling fortælle hele sin historie i tid og rum, med de implikationer af dette som Carr fremlægger, eller vil der komme til at mangle en del af billedet? Vil billedet ligefrem blive forkert? Her bliver det vigtigt at tage fat i nogle overvejelser omkring, hvilke paratekster, genstanden er sat sammen med – er genstanden i sig selv nok eller skal den have hjælp til at fortælle sin historie? Også her kan tilstedevær i fravær blive særdeles aktuelt, men på en anden måde end hos Ankersmit. Hos Carr kan genstanden være særdeles tilstedeværende ikke bare gennem sin fysiske fremtoning, men også gennem den historie, der fortælles om den, den kontekst, den placeres i på museet.

Som det fremgår af afsnittet herover taler både Ankersmit og Carr faktisk om betydningen er minder og erindringer for subjektet. Begge taler om, hvordan fortiden gennem erindring er i nutiden, og om at tolkningen af fortiden derfor er afhængig af subjektets kontekst. Carr har modsat Ankersmit dog ingen ambitioner om at fjerne sprog og historiske repræsentationer fra ligningen, han fører ikke noget korstog mod sandhed som sådan. Men han accepterer altså, at der kan være flere forskellige fortolkninger af sandheden, så at sige, idet ”virkeligheden” er noget forskelligt fra person til person og de narrativer, der omgiver dem. Overordnet kan det også siges, at både subjektet og objektets kontekst er yderst interessant på hver sin måde hos Carr og Ankersmit. De rejser forskellige problemstillinger hos de to. Den afgørende forskel ligger i, at Carr, modsat Ankersmit, gladelig accepterer, ja han mener vel faktisk, at det er vanskeligt at undgå, den medierede kontakt med fortiden, det være sig gennem tekst eller i forhold til genstande. Det, at det bliver fortalt, hvordan historien skal tolkes, er ikke et problem for Carr.

## Museumsgenstanden i den museumsfaglige forskning

Denne del af specialet vil indeholde en analyse og diskussion af den nyere udenlandske såvel som danske forskning, der findes omkring museumsgenstande.<sup>88</sup> Fokus vil i forlængelse af problemformuleringen først og fremmest ligge på de formidlingsmæssige og museumsfaglige udfordringer og muligheder, der er forbundet med brugen af fysiske genstande i de museale udstillinger. Der vil, som analyse og diskussion skrider frem, tegne sig et billede af nogle klare tendenser indenfor forskningen omkring museumsgenstande. Den forskning, der inddrages, vil for de fleste tekster og bøgers vedkommende være skrevet af personer med museumsfaglige kompetencer og dermed være meget målrettet mod det opgaven handler om, men enkelte vil have et mere generelt fokus omkring materielkultur og genstande i en bredere betydning end den museumsspecifikke. Dette er nødvendigt dels for at berige diskussionen med nye vinkler, og dels for at forstå, at diskussionen omkring museumsgenstandene ofte bunder i nogle mere generelle betragtninger fra særligt de humanistiske fag. Derudover vil Ankersmit og Carrs teorier løbende blive trukket ind. Teorierne vil ligeledes give nogle interessante vinkler på diskussionen. Desuden er det vigtigt også at holde sig den ramme, der er blevet udlagt i både kontekst- og teori afsnittet, for øje, når forskningsdiskussionen læses.

Som tidligere nævnt bunder problemformulering i en nysgerrighed om, hvad det er en genstand i forbindelse med en museumsudstilling ”kan”. En nysgerrighed, der bl.a. har rødder i de digitale og interaktive mediers fremmarch i museumsverden, men også i en helt generel historiefaglig interesse. Hvilke kvaliteter har en genstand? For historikeren, der arbejder med dem? For museumsgæsten der ser resultatet af historikerens arbejde? Hvad kan en genstand (som andet ikke kan)?

For nu at begynde en anelse tilbage i tid giver Jette Sandahl i sin artikel fra 1995, ”*Proper Objects among other Things*” en masse bud på svar på netop disse spørgsmål. Disse tanker om genstande i en generel forstand er sat op stort set som et digt i starten af teksten<sup>89</sup>, men bunder givetvis ikke kun i Sandahls personlige synspunkter om genstande. De bunder også i de konkrete erfaring, hun har gjort sig i sit museumsvirke. De er ikke lomme filosofi, kan man sige. Hun konstaterer gennem mange punkter, hvad fysiske genstande er over en bred kam, fra deres fysiske til deres

---

<sup>88</sup> Teksterne i forskningsdiskussionen er valgt ud efter deres relevans til specialet, og det er tilfældigt, at mange af teksterne placerer sig i de samme antologier. Ligeledes er fokus på at gå i dybden med de udvalgte tekster frem for at trække så mange som muligt ind, hvorfor antallet af inddragne tekster ikke er højt. Valgene bunder i en stor mængde læst materiale og er derfor velargumenterede.

<sup>89</sup> Se Bilag 1.

følelsesmæssige og mentale betydning i verden. Når hun slutter sit ”digt” med at konstatere ”*They tie together the material and the immaterial world*”<sup>90</sup>, begynder det for alvor at blive interessant i forhold til specialet her. Sandahls gennemgang af genstanden som begreb både i bred forstand og på museet og hendes tanker om museernes rolle i forhold til genstand og subjekt er ikke som sådan funderet i anden forskning eller tendenser. De ser som sagt ud til at bunde i egne erfaringer – hvilke måske har været påvirket af anden forskning, hvem ved. Her er ingen fodnoter eller henvisninger til, hvad andre har skrevet. Artiklen kommer på kort tid rundt om praktisk talt alle aspekter af, hvad det er en fysisk genstand kan, og netop det, at den ikke sidestiller sig selv med, hvad der ellers er skrevet, gør den ideel som udgangspunkt for forskningsanalysen og –diskussionen. At den er af lidt ældre dato, er dermed heller ikke så vigtigt her. Derfor vil Sandahls artikel være det faste udgangspunkt i afsnittet, det bliver den, der lægger op til de forskellige aspekter af diskussionen. Med andre ord breder afsnittet ud omkring Sandahls artikel og de ganske klare udmeldinger, hun kommer med.

### **Sandahl: Genstanden binder den materielle og immaterielle verden sammen**<sup>91</sup>

Sandahls udgangspunkt er, at menneskets projekt i livet er at objektivere sig selv i den materielle verden. Denne objektivisering finder altid sted indenfor en given social og historisk ramme, som giver forholdet mellem subjektet og objektet en bestemt mening eller betydning.<sup>92</sup> Det er konteksten, der bestemmer forholdet mellem subjekt og objekt. Konteksten og dermed forholdet kan ændre sig gennem tiden, tiden, som ifølge Sandahl er den eneste konstant i et objekts liv. Når – eller rettere hvis – objektet kommer på museum, vil det efter al sandsynlighed være endestationen. Her bliver det til en genstand, som tidligere defineret. Sandahl argumenterer for, at museerne faktisk prøver at forvandle genstandene til subjekter: ”*Museums beg objects to turn into subjects. We try to make them speak, to read them, or their memories, what they have transmitted, facilitated, prevented, what they have experienced or only witnessed. We coach them into revealing the story of their lives.*”<sup>93</sup> Hun argumenterer altså for, at museer forsøger at få genstandene til at tale, men som citatet også viser, er dette ikke muligt i bogstaveligste forstand. Genstanden kan ikke blive som subjektet, men den er alligevel ofte fuld af subjektets følelser – et udtryk for dem: ”*The objects are materialized emotions and emotional material*”<sup>94</sup>, som Sandahl siger. En genstand er udtryk for

---

<sup>90</sup> Sandahl (1995): Side 97.

<sup>91</sup> Sandahl (1995): Side 97.

<sup>92</sup> Sandahl (1995): Side 98.

<sup>93</sup> Sandahl (1995): Side 98.

<sup>94</sup> Sandahl (1995): Side 99.

følelser, men kan også vække følelser. Museet kan hjælpe med til at forstærke dette forhold og kan give genstanden mening.<sup>95</sup> Ud af dette er det muligt at læse, at Sandahl ser genstande som museernes mulighed for at komme i følelsesmæssig kontakt med sine besøgende. I samme åndedrag er det museernes opgave netop at give de besøgende muligheden for denne oplevelse.

Sandahl lægger, når hun taler om kontekst, ikke skjul på, at museerne også gennem deres arbejde med en genstand påvirker den til at fortælle eller vække noget bestemt i beskueren: ”*As museums we work with objects full of feelings, objects embodying human emotions. Museums animate them further, fill them, inspire them with meaning.*”<sup>96</sup> Der vil dog altid være tale om noget, der på en eller anden måde allerede er gemt i genstanden – man ”lyver” altså ikke, men kan vælge dele ud og udelade andre. Denne kontekst, som museet vælger til sin genstand eller i det hele taget, hvilken genstand museet vælger at arbejde med, er igen et spejlbillede af det samfund, der omgiver museet.<sup>97</sup> For Sandahl er genstandens kontekst essentiel for oplevelsen af den: Jo mere man lærer om en genstand, jo mere fascinerende og spændende bliver den, og jo tydeligere bliver dens mening og funktion.<sup>98</sup> I den forbindelse mener hun også, at det er vigtigt at se på de minder, den enkelte genstand har tilegnet sig, dvs. at det er vigtigt og givtigt at se nærmere på den helt konkrete proveniens den enkelte genstand har og ikke kun på den generelle historie, den kan fortælle. På den måde kan de helt nære og personlige historier om dem, der har ejet eller brugt genstanden, bringes frem, det er på denne måde muligt at spore økonomiske, sociale og følelsesmæssige mønstre og kontekster i den givne persons liv.<sup>99</sup>

Sandahl argumenter for, at mennesker husker og føler gennem ting, gennem genstande, og at genstande er bærere af og medier for vores følelser.<sup>100</sup> Det er derfor, at genstande fungerer på et museum, fordi de fungerer ude i det virkelige liv, hvor de bærer og kendetegner mening og forhold mellem objekt og subjekt.<sup>101</sup> ”*Objects become symbols or metaphors for specific activities, epochs, situations, relationships in people’s real lives, and as such they “recognize” objects in museums. Objects elicit psychological reactions. People interact with things. They enter dialogues with the object, seeing it as “similar”, comparing it, contrasting it to what is known, to the echo the object*

---

<sup>95</sup> Sandahl (1995): Side 99.

<sup>96</sup> Sandahl (1995): Side 99.

<sup>97</sup> Sandahl (1995): Side 100.

<sup>98</sup> Sandahl (1995): Side 100.

<sup>99</sup> Sandahl (1995): Side 100.

<sup>100</sup> Sandahl (1995): Side 101.

<sup>101</sup> Sandahl (1995): Side 102.

*arouses in their memories.*”<sup>102</sup> For Sandahl er genstande altså tæt knyttet til følelser både hos den eller dem, der oprindeligt gjorde brug af genstanden, men i høj grad også hos museumsgæsten. Hun uddyber dette synspunkt nærmere: ”*Objects dig deeply. Spontaneously they elicit memories and stored images that are not easily reached by other means, other languages.*”<sup>103</sup> Genstande har altså deres eget sprog, som når langt dybere, end hvad man traditionelt forstår ved det talte eller skriftlige sprog. Ifølge Sandahl bærer sprog nemlig ikke i sig selv på minder og følelser, de beskriver dem kun og derfor er brugen af sprog altid en måde, hvorpå man fjerner sig yderligere et skridt fra mindet eller følelsen. Sprog gør det mere abstrakt. En genstand knytter sig til gengæld direkte til mindet og følelsen uden nogen indblanding så at sige – det sker spontant.<sup>104</sup> Dette betyder også, at genstande kan give adgang til en meget anderledes og mere konkret historie om en periode end den overordnede og generelle, man som regel lærer i skolen, fordi de billeder en genstand kan vække ligger så lettilgængelige i hukommelsen. Ifølge Sandahl gælder dette især for hverdagsgenstande, der som regel ikke er så påvirkede af ”*clichés and established truths.*”<sup>105</sup> På den måde er genstande åbne for en masse forskellige fortolkninger, både den konkrete historie som den enkelte genstand vitterligt har, men også dem som vækkes i og som kan variere betydeligt fra beskuer til beskuer.<sup>106</sup> I museumsudstillingen er gæsten derfor i dialog med genstandene. Sandahls erfaring viser, at de tredimensionelle genstande klart har en fordel i denne dialog i forhold til fx fotografier eller tekst, fordi de netop har denne åbenhed overfor fortolkning og genkaldelse af minder og følelser. De er ikke begrænsede, eller begrænsende, som særligt en tekst kan være, men uendelige.<sup>107</sup>

Så hvad er det ifølge Sandahl, en fysisk museumsgenstand “kan” i forbindelse med en udstilling? De kan binde den materielle og immaterielle, den fysiske og den følelsesmæssige eller mentale verden sammen: ”*We deal with the tangible things. They are the unique quality of museums, and our chance to balance between the material and the immaterial world and keep ourselves aware of their unity. The objects always remind us that we cannot discuss mind and spirituality without also dealing with sofas, grain and gravy.*”<sup>108</sup> Ligesom hos Strandgaard er der for Sandahl ingen tvivl om, at det er de fysiske genstande, der gør et museum unikt. Hvis der kigges lidt til Ankersmit og Carr fornemmer man, at Sandahl vil kunne forlige sig med begge. Selvom hun taler om, at

---

<sup>102</sup> Sandahl (1995): Side 102.

<sup>103</sup> Sandahl (1995): Side 102.

<sup>104</sup> Sandahl (1995): Side 102.

<sup>105</sup> Sandahl (1995): Side 102.

<sup>106</sup> Sandahl (1995): Side 102 og 103.

<sup>107</sup> Sandahl (1995): Side 103.

<sup>108</sup> Sandahl (1995): Side 100.

genstandenes helt store styrke er, at de kan kommunikere med beskueren uden hjælp fra sprog og tekst, dvs. umedieret, som Ankersmit beskriver det, taler hun dog også om, at museernes opgave er at hjælpe genstandene med at kommunikere ved at placere dem i forskellige fortolkningsammenhænge. Her er det svært at forestille sig at dette skulle foregå helt uden nogen form for mediering – og det er heller ikke det, Sandahl vil. Sandahl er klar over, at tekst og sprog vil gøre oplevelsen mere abstrakt, men hun er alligevel ikke bange for at gøre brug af disse ting, når genstanden skal formidles. Dette hænger sammen med, at hun blot konstaterer, at genstande rent fortolkningsmæssigt på den måde har nogle fortrin frem for sprog og tekst. Det betyder imidlertid ikke, at de to ting, hvis de sættes sammen med genstanden som fx hjælpemidler til fortolkning i en udstilling, går ind og ødelægger denne oplevelse.

Præcis som hos Ankersmit og Carr er erindringer også hos Sandahl vigtige i arbejdet med historien og dermed også i arbejdet med genstande på museerne. De enkelte genstande indeholder som Sandahl siger minder og erindringer, men genstanden skal så at sige have hjælp til at fortolke dem videre til subjektet. Dette kan ske, enten ved at subjektet kobler sine personlige minder direkte til genstandene, eller ved at den kontekst, genstanden udstilles i, hjælper fortolkningen på vej. Igen er der tale om en kombination af den måde som Ankersmit og Carr arbejder med erindring på i deres idéer: fortiden er via subjektets umedierede eller medierede fortolkning i nutiden.

### Med materialiteten i højsædet

Antologien ”*Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*” fra 2012, som er redigeret af engelske Sandra H. Dudley, tager, som titlen antyder, fat i museumsgenstande og oplevelserne af dem fra alle mulige forskellige museumsfaglige vinkler. Der er ingen tvivl om, at bogen er must-read, hvis man vil vide noget om museumsgenstande i den moderne museumsverden, og derfor er værket da også ganske centralt i dette speciale. De forskellige artikler vil bl.a. kunne være med til at uddybe og lægge andre vinkler på de synspunkter, Jette Sandahl fremstiller og få den teori med ind over, som hun ikke – i hvert fald ikke direkte – gør brug af.

Sandra H. Dudley indleder selv antologien med en introduktionstekst<sup>109</sup>, som ganske kort præsenterer nogle af de problemstillinger omkring museumsgenstande, som i disse år er i centrum af debatten, og som de forskellige artikler på den ene eller anden måde er udløbere af. Ligesom hos Sandahl er genstandene for Dudley helt centrale i museernes virke. Det er dem, der er med til at

---

<sup>109</sup> Dudley i Dudley (2012): side 1-15: *Encountering a Chinese Horse. Engaging with the thingness of things.*



lære folk om fortiden gennem de historier, de kan fortælle. For at genstandene og dermed museerne ikke skal miste deres synlighed, deres unikke varemærke, og på sin vis drukne i opfattelsen af, at på museer skal man "bare" lære om historien og samfundet, mener Dudley, at det er vigtigt også at fokusere på genstandenes materialitet. Det sanselige og følelsesmæssige engagement med en genstands materialitet er ifølge Dudley en kraftfuld del af, hvad museumsoplevelsen kan tilbyde og bør derfor ikke skjules i forsøget på at uddanne og informere:<sup>110</sup> *"The effort expended by museums to render objects and interpretation accessible, and to enable visitors to identify meaning and context, is laudable and important; yet arguably it may sometimes be the strategies employed in that very effort which prevent or limit the opportunities for directly encountering and responding to objects in and of themselves, prior or in addition to cognitively exploring the stories they have to tell. The challenge lies in producing successful and accessible interpretive interventions which simultaneously do not act to dilute, if not remove altogether, the sense of magic, mystery and excitement that objects can also convey."*<sup>111</sup>

Denne balancegang mellem at uddanne og fascinere museumsgæsterne skal ifølge Dudley findes gennem en bedre forståelse af forholdet mellem genstandene og museumsgæsten, et forhold som skal kortlægges via en bredere og mere fleksibel forståelse af materielkultur og studierne af dette. Studierne af materielkultur fokuserer netop ofte på forholdet mellem ting og mennesker, men det præcise forhold mellem museumsgenstand og museumsgæst er ikke blevet specielt godt belyst. Dudley argumenterer for, at det er nødvendigt, at fokusere mindre på kulturen i materielkulturstudierne og langt mere på det materielle, samtidig med at museerne kombinerer det med sin moderne faglige viden.<sup>112</sup> En opfattelse som er den røde tråd gennem antologien og en problemstilling – eller mulighed om man vil, som canadiske Carl Knappett også i den grad tager fat på i sin bog, hvor han netop forsøger at forstå det helt præcise forhold mellem ting og menneske ved at anskue materielkulturstudierne og dens begreber på en ny og mere materialitetsstyret måde. Et af hovedpunkterne er at forsøge at finde ud af, hvad det egentlig er, der adskiller ting og menneske og derigennem, hvad det er, der forbinder dem.<sup>113</sup> Knappett har stor fokus på teorien og begrebsapparatet, mens Dudley går mere praktisk og konkret til værks ved at give nogle bud på, hvad det i museumssammenhæng egentlig vil sige at skulle fokusere mere på materialiteten. Fokus

---

<sup>110</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 2-3.

<sup>111</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 3.

<sup>112</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 3-5.

<sup>113</sup> Knappett (2005): Side 3 og 12.

ligger i bogen på fysiske genstande i et forsøg på at koble sanselige og følelsesmæssige oplevelser til tings materielle karakteristika, dvs. til deres tekstur, form, farve, densitet osv..

Dudley peger på to ting, som definerer, hvad en genstand er i museumssammenhæng. For det første er en genstand noget, der potentielt kan fortolkes af et subjekt, noget der kan indgå i en fortolkningsproces, det er en fortolkningsgenstand.<sup>114</sup> Dette forhold gør sig i øvrigt gældende både for de fysiske og ikke-fysiske genstande og finder også sted uden for museerne. Som Dudley selv påpeger, er denne tankegang ganske traditionel og tilmed logisk i et rent grammatisk perspektiv, hvor det er subjektet, der tilfører handling eller mening til objektet.<sup>115</sup> Her ses en lille forskel fra Sandahl, som siger, at en genstand er noget, der fortolkes af et subjekt.<sup>116</sup> Hun vil ikke have ”potentielt” koblet på, sådan som Dudley altså gør det. For Sandahl er en ting eller et objekt først en museumsgenstand i det øjeblik den på den ene eller anden måde fortolkes – som gennemgået i analysen af Sandahls tekst. Man kan så argumentere for at dette sker så snart genstanden optages i samlingerne, fordi den museumsansatte, der optager den, ser en eller anden fortælling eller værdi i genstanden.

Men tilbage til Dudley's fortolkningsgenstand. En problemstilling kan ifølge Dudley let opstå, når objekterne fra ”det virkelige liv” ender på et museum og kommer med i en udstilling, hvor de i virkeligheden blot er virkemidler til at fortælle en større historie. Det vil sige at de måske, eller rettere sandsynligvis, sættes ind i en sammenhæng, som har intet eller meget lidt med deres egen fortælling at gøre. På den måde kommer deres potentiale i forhold til viden og fortælling til at ligge stort set uberørt hen som en del af en større eller mindre udstilling om noget helt andet.<sup>117</sup>

Dudley er opmærksom på, at det selvfølgelig er yderst vanskeligt i en udstilling at skulle formidle alle de enkelte genstandes fulde historie, ja, det er vel praktisk talt umuligt, hvis man skal bevare publikums interesse og sammenhængen i udstillingens thesis. Hun lægger i stedet vægt på, at det vil være yderst gavnligt for museerne at være mere opmærksomme på de sanselige, følelsesmæssige og mere direkte oplevelser, som gæsten kan få ud af mødet med de enkelte genstande. For selvom genstanden blot er en del af en langt større konstruktion, måske lægger man ikke engang rigtig mærke til den, vil den stadig påvirke beskueren med sin materialitet, altså igen sine former, farver, tekstur eller simple æstetik. Derfor er det Dudley's klare opfattelse, at en genstand ikke blot er noget

---

<sup>114</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 6

<sup>115</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 6.

<sup>116</sup> Sandahl (1995): Side 100.

<sup>117</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 6.

der kan fortolkes, det er også noget, der kan opleves, dvs. en oplevelsesgenstand. En genstand kan altså derfor for det andet optage, fange og chokere subjektet ved at påvirke det sanseligt og følelsesmæssigt. På den måde bliver den passive og grammatiske forståelse af forholdet mellem objekt og subjekt langt mere spinkel i sit grundlag, fordi objektet pludselig bliver noget aktivt – det er nu objektet, der kan påvirke subjektet og ikke kun omvendt. Dette betyder i samme åndedrag, at grænserne mellem objekt og subjekt bliver sværere at definere.<sup>118</sup> Sat sammen med materielkultur – og lidt på spidsen – kan der måske argumenteres for, at fortolkningsgenstanden er den kulturelle side og oplevelsesgenstanden den materielle side af genstanden – genstanden *er* jo materielkultur, men dens materielle side, eller oplevelsessiden af den, har altså været temmelig underbelyst eller måske endda undervurderet i en formidlingsmæssig kontekst. Det er dog ikke Dudleys hensigt at gå helt i den anden grøft; den kulturelle side, som lærer folk noget og videregiver viden i en traditionel forstand, er ligeså vigtig fortsat at have med. Det er de muligheder, der opstår i forståelsen og brugen af genstanden, når de to sider bliver ligeværdige, der interesserer hende, som den fortsatte diskussion vil belyse yderligere.<sup>119</sup>

Hvad er det så mere præcist, der gør, at subjektet får disse oplevelser? Som konstruktivismen gør klart, er fortolkningen af menneskets sansninger påvirket af den enkeltes sociale, kulturelle, personlige og historiske baggrund, det vil sige af "hvem man er". De er dog også biologisk betinget gennem vores neurologiske respons på fysisk stimulation: "*In other words, we do not entirely invent our experiences, but hear, touch or see what we do partly because of the personal and cultural baggage we carry, and partly because of the physical reality of ourselves and the material world within which we live.*"<sup>120</sup> Vi som mennesker er altså ikke blot konstruktivistiske væsner, men også fysiske af kød, blod og nerver, som interagerer med andre fysiske ting – og andre mennesker. Det vil sige, at en del af den oplevelse, subjektet har, er betinget af genstanden selv, dens form, farve, tekstur osv., og ikke kun af subjektets baggrund: "*Two different people will certainly demonstrate the subjectivity and contingency of experience by responding to the same object in different ways (...); but for both of them, part at least of their engagement with the object will be determined by its material characteristics – their reactions would not be as they are (whatever they may be), if the object were not what it is.*"<sup>121</sup> Som Dudley siger, er dette jo i bund og grund utrolig logisk, og måske netop derfor et forhold, som er ganske overset i udforskningen af subjektets affektive og

---

<sup>118</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 6.

<sup>119</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 7.

<sup>120</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 7.

<sup>121</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 7.

kognitive forhold til genstande, som har tendens til kun at fokusere på det sociokulturelle og historisk funderede i subjektet. Denne del af billedet er også yderst givtig og vigtig, men hvis mødet mellem objekt og subjekt skal forstås fuldt ud er det vigtigt også at undersøge hvilke, hvis nogen, materielle, sanselige og følelsesmæssige faktorer, der spiller ind.<sup>122</sup>

Dudley forsøger at argumentere nærmere for vigtigheden af at tænke denne materialitet ind i formidlingen til subjektet, dvs. den besøgende: Typisk påvirker de sanselige indtryk subjektet inden, der bliver lavet en sociokulturel eller historisk kobling, det er det umiddelbare indtryk, man får ved første øjekast. Dette indtryk kan selvfølgelig – især hvis genstanden er letgenkendelig for subjektet – være påvirket i øjeblikket af subjektets baggrund, men det kan altså også være en ren sanselig eller følelsesmæssig meget potent oplevelse, som opstår uden, at subjektet ved noget om genstanden på forhånd.<sup>123</sup> Der vil her være tale om det, som Ankersmit kalder sublime historical experience, hvor subjektet mærker en form for historisk sus uden påvirkning fra tekst og sprog og som opstår spontant. Som Sandahl også er inde på har genstanden sit eget sprog, som ikke kan indfanges af det skrevne og talte sprog, og det er endnu engang det, der her kommer til udtryk. I virkeligheden er det vel nærmest sådan, at Sandahl og Dudley gennem deres arbejde med subjekt og objekt (i form af museumsgenstande) forstår at forklare, hvad sublime historical experience egentlig er, og hvordan det opstår, bedre end Ankersmit selv formår at gøre. Dette kan meget vel skyldes deres udgangspunkt i det fysiske håndgribelige i form af genstande – en håndgribelighed som Ankersmit ikke rigtig formår at nå frem til, selvom han altså også har genstande involveret i sin argumentationsrække. Dudley er mere skeptisk overfor den rent praktiske operationalisering af Carrs historiesyn og vil kunne se mange fordele ved at forsøge at implementere Ankersmits idéer i museernes måde at formidle genstande på. Heller ikke Dudley er dog afvisende overfor Carrs metoder, hun er som sagt blot mere skeptisk og opmærksom på eventuelle faldgruber end Sandahl, som slet ikke nævner, at overdreven fokus på at fortælle en genstands historie eller brug af den til at fortælle en historie skulle være et problem.

Dudley argumenterer i forlængelse af den materielle kraft i genstandene for endnu et synspunkt: *”It is in the engagement between object and subject, in their very confluence, that sensory responses, emotions and ideas are generated. It is also only in this engagement, I suggest, that subjects and objects come fully into being at all. The process of encounter bridges the two, causing them, at the instant of perception, to exist only in relation to each other. The perceiving subject and the*

---

<sup>122</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 7.

<sup>123</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 7.

*perceived object become real to each other in that moment (cf. Tilley 2004).*<sup>124</sup> De tanker og følelser, som opstår ved mødet mellem subjekt og genstand har potentiale til at have en vedvarende indflydelse på subjektet og kan ligeledes ændre genstandens skæbne. De to former hinanden, fordi de ved at mødes antager nye former, hybridformer, som Dudley kalder dem. Der støder simpelthen nye egenskaber til dem begge: subjekt + opfattelse af objekt + udviklende fortolkning af objekt for subjektets del og opfattet + fortolket objekt for objektets.<sup>125</sup> Objektet eller genstanden er i denne løbende konstituerende proces og udformning af hybrider en ligeså stor faktor, som subjektet – og dennes baggrund – er det. Det er altså, som hele Dudleys tekst peger frem mod, med andre ord vanskeligt at skille objekt og subjekt ad i en form for dualisme både rent teoretisk og rent empirisk med denne tankegang *in mente*<sup>126</sup> – en pointe som Carl Knappett også i høj grad er inde på, som vi allerede har set.

Ifølge Dudley er det en mulighed for museerne for at give deres besøgende en forbedret oplevelse, fordi operationaliseringen af disse idéer i udstillingerne vil kunne bringe genstand og besøgende tættere sammen og mindske den afstand, der ofte lader til at være i en udstilling i form af både rum og tid.<sup>127</sup> Det er ifølge Dudley derfor vigtigt, at museerne i deres udstillinger forsøger at gøre genstandene nærværende ved at give gæsten muligheden for at opleve materialiteten og dermed – måske – opnå en sanselig eller følelsesmæssig oplevelse og ikke ”kun” en informativ.<sup>128</sup> Desuden er det bevist i flere studier, at mennesker lærer og husker bedre, hvis de har flere sanser med i processen, og at forskellige former for interaktion med genstande kan have positiv indvirkning på folks generelle velbefindende.<sup>129</sup> Problemet er selvfølgelig for Dudley, at museumsgenstandene, fordi museerne forpligter sig til at bevare dem, ikke må eller kan håndteres af publikum. Dudleys oplevelsesgenstande bliver på den måde aldrig ”fuldendte”, fordi museerne fortsat er et sted, hvor man nok må se men ikke røre.

Jette Sandahl og Dudley er altså ganske enige om, at genstande og mennesker er tæt forbundet til hinanden, og at det ikke er sådan lige til at skille dem ad, hverken teoretisk eller praktisk – og man bør heller ikke forsøge, snarere tværtimod. Sandahl beretter om dialog mellem dem og om, hvordan genstande binder den materielle og immaterielle verden sammen. Dudley går mere teoretisk i

---

<sup>124</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 8.

<sup>125</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 8.

<sup>126</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 8.

<sup>127</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 8-9.

<sup>128</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 10-12.

<sup>129</sup> Dudley i Dudley (2012): Side 3.

dybden med denne dialog, både med hvordan den opstår og med, hvad den egentlig betyder for de involverede i form af genstand og subjekt og taler om nye hybridformer. De to, Sandahl og Dudley, er således i bund og grund enige og det på trods af, at der er mere end 15 år mellem teksterne. Dudley indikerer dog, hvordan man i museumsverden er begyndt at tænke dybere over emnet genstande – i særdeleshed rent teoretisk, men også i forhold til, hvad genstandene rent praktisk betyder for et museum og hvilke muligheder, der er i dem. Hun taler også om, hvordan subjektet gennem sin oplevelse af objektet kan påvirke det og forvandle det til en hybridform. Disse tanker ses allerede tydeligt i Knappetts værk om materielkultur fra 2005, og Dudleys udgangspunkt var jo netop også en konstatering af det nødvendige i en bredere og mere fleksibel forståelse af materielkultur for at kunne forstå forholdet mellem genstand og museumsgæst.

Sandahl taler ikke som Dudley om, at objektet kan ændres efter, det er skabt – ikke direkte i hvert fald. Her er i øvrigt ikke tale om fysiske ændringer, men ændringer af de betydninger, der tillægges genstandene – præcis som Ankersmit er inde på er vigtigt. Hun taler dog meget om, at de ikke kun kan fortælle én historie, men mange, alt efter hvilken baggrund subjektet kommer med og hvilken kontekst de sættes ind i, når det skal udstilles.<sup>130</sup> Den ændrede retorik i form af Dudleys langt mere eftertænksomme og teoretiske tilgang viser altså som sagt en udvikling i måden at tænke genstande på – ligesom Carl Knappetts bog om det omfavnende begreb materielkultur også gør det. Når Sandahl siger, at genstande forbinder den materielle og immaterielle verden, koger hun sådan set bare hele diskussions pointe ned til en linie, men mangler fra et rent fagvidenskabeligt synspunkt at argumentere for, hvordan hun kommer frem til dette.

### Den negative side af konserveringen

Forskningsanalysen og –diskussionen her indtil videre vist, at argumenterne for større fokus på genstandenes materialitet er ganske gennemtrængende. Så langt så godt. Det helt store problem i dette fokus på materialiteten er selvfølgelig, at museer pr. definition er forpligtede til at bevare sine genstande for eftertiden, hvilket betyder, at det reelt er udelukket at lade museumsgæsten håndtere genstandene, selvom dette ville være en ideel måde for denne at opleve genstandens materialitet på. Håndtering påvirker og nedbryder nemlig en genstand over tid. Kan gæsten så ikke bare tage bomuldshandsker på? Nej, gæsten ville på denne måde selvfølgelig kunne få en anden fornemmelse for genstanden, end ved blot at kigge på den, fx i form af at mærke dens vægt, men ville ikke få nogen fornemmelse af, hvordan genstandens overflade føles, hvilket ifølge Ernst van de Wetering

---

<sup>130</sup> Sandahl (1995): Side 102.

er essentielt, når en genstands materialitet skal opleves.<sup>131</sup> Det er jo også netop genstandens overflade man ser, det er den man lægger mærke til og den, som producenten derfor ofte har lagt ekstra arbejde i. Det er dog ligeledes overfladen, som er udsat for omgivelsernes indflydelse, hvorfor en genstand alt efter alder og brug vil fremstå anderledes, end da den oprindeligt blev udformet. Dette spil mellem en genstands oprindelige udseende og det udseende den efterhånden tilegner sig over tid kalder van de Wetering i museumskontekst for ”patina-dilemmaet”<sup>132</sup>, og det er dette fænomen inden for teorien, han i sin tekst vil se nærmere på. Dette vil han gøre ved først og fremmest at undersøge, hvordan vi mennesker egentlig opfatter og tænker over genstande i hverdagen.<sup>133</sup>

Ifølge van de Wetering opbygger mennesket gennem livet en ”visuel erindringsbank”.<sup>134</sup> Denne bank bliver bygget op gennem erfaring med forskellige genstande og overflader livet igennem og foregår for det meste ubevidst. Den kan foregå gennem et hurtigt blik i forbifarten eller spille sammen med andre sanser end synet som fx høre-, lugte- og følesansen. På den måde ”ved” vi allerede uden, at vi behøver at tage genstanden i nærmere øjesyn, hvordan den ser ud, og hvordan den føles. van de Weterings pointe her er, at denne opfattelse ikke altid stemmer overens med, hvordan genstanden rent faktisk ser ud eller føles – den visuelle erindringsbank får os til at overse uoverensstemmelser, fordi vi ser det, vi forventer at se.<sup>135</sup> van de Wetering kritiserer i forlængelse af denne konstatering professionelle museumsfolk for gladelig at arbejde med fotografier af genstande i stedet for selve den fysiske genstand: *”It hardly troubles us that the subtleties of the appearance of the surface are lost or falsified in these reproductions. In looking at the photographs we imagine the surface on the basis of our visual memory bank.”*<sup>136</sup> For van de Wetering er det altså fra et rent museumsfagligt synspunkt nødvendigt at arbejde så meget som muligt med den fysiske genstand og ikke blot trække på den viden, man mener at have i forvejen. Det kunne jo være, at man tog fejl.<sup>137</sup> Desuden mener han, at denne ubevidste ”evne” til at se, hvad man forventer at se, er særligt udbredt blandt museumsgæster, som ikke lægger mærke til fejl og mangler på genstandene eller dårligt konserveringsarbejde<sup>138</sup> – denne påstand mangler han dog at uddybe nærmere.

---

<sup>131</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 103-108: *The surface of objects and museum style.*

<sup>132</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 103.

<sup>133</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 103.

<sup>134</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

<sup>135</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

<sup>136</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

<sup>137</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

<sup>138</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

Har van de Wetering ret i denne påstand vil det jo ikke være nødvendigt, som han også selv konstaterer, at bruge helt så meget tid på at konservere genstandene – eller vil det? van de Wetering argumenterer nemlig også for, at noget af det, mennesket i den grad bedømmer sine omgivelser på, er fejl og mangler i overfladen – både på ting og mennesker: ”*We often pass verdicts on our fellow human beings based on the tiniest stains, on minute blemishes, on specks of dust. Entire industries are built on the inclination people have to repair the smallest deficiencies in surfaces of the most varied types: in clothing, furniture, cars, tableware, the human skin, et cetera. Here our perception is apparently very sophisticated – even at the briefest glance.*”<sup>139</sup> Hvad van de Wetering vil frem til med dette er, at mennesker også bruger den visuelle erindringsbank til at bedømme ufuldkommenhed og alder – og derigennem måske ligefrem status – på de genstande og personer, de kommer i kontakt med. Dette foregår ligeledes som regel helt ubevidst, og med mindre det vedkommer en personligt, lægger man heller ikke mærke til det bevidst.<sup>140</sup> Det er en måde at forholde sig til sine omgivelser på.

Mennesker ved, hvordan forskellige ting kommer til at se ud med tiden, hvis de får lov at stå: Maling skaller af, biler og jern ruster, træ ændrer sig og bliver mere blankt og glat, når det bruges osv. osv.. Denne viden om naturlig aldring opbygges tidligt i livet og hjælper den enkelte til at forholde sig til sine omgivelser:<sup>141</sup> ”*Although we may not be aware of it, it is specifically the signs of natural aging and of wear that often provide us with significant information about the material of which an object is made. These signs also provide instant information about the meaning of an object and about the ways and means in which it is used; they even let us know the extent to which it is valued – or neglected.*”<sup>142</sup> “Patina-dilemmaet” opstår, fordi museerne på den ene side er forpligtede til at bevare, dvs. konservere og restaurere, sine genstande, mens netop denne proces kan gå ind og påvirke opfattelsen af den naturlige aldringsproces. Tegnene på aldring, som mennesker altså bruger, når de navigerer rundt i den materielle verden, kan dermed blive fordrejede, fordi en konserveret genstand erhverver sig et udseende, der ikke forekommer naturligt. Beskueren fornemmer, at der er sket noget med genstanden uden bevidst at spørge ind til, hvad det er – der er bare noget underligt over den. Alligevel har genstanden nu erhvervet sig de karakteristika, som gør den til en museumsgenstand. Det vil ifølge van de Wetering sige, at den bliver en mellemting

---

<sup>139</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

<sup>140</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 104.

<sup>141</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 105.

<sup>142</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 105.



mellem en omhyggeligt bevaret hverdagsgenstand (fx) og en genstand, der har fået lov til at ældes i dens eget tempo og derfor udstråler, at den har stået uberørt igennem lang tid.<sup>143</sup>

Denne mellemting eller balance af uberørthed, som van de Wetering mener, kan opnås ved den ideelt udførte konservering, kan lukke hullet mellem os og fortiden og, som van de Wetering udtrykker det, helt uforventet give os den følelse, som Huizinga kalder ”*de historische sensatie*”, eller følelsen af en direkte oplevelse af fortiden.<sup>144</sup> Frank Ankersmit bruger i sin teorisering omkring sublime historical experience bl.a. Huizingas idéer som grundlag,<sup>145</sup> og Ankersmits tanker omkring sublime historical experience skinner da også ganske klart igennem i det, som van de Wetering her taler om: fortiden er i nutiden gennem en umedieret kontakt med en virkelig/ægte genstand, som her giver subjektet en sublim historisk oplevelse.

Der er dog som sagt også nogle markante problemer med konserveringen af de fysiske genstande i forhold til den visuelle erindringsbank, som alle museumsgæster altså tager med ind på museet, og som ubevidst giver dem en viden om forskellige overfladers aldringsproces. ”*Many carefully conserved objects have had surface treatments that have either interfered with the evidence of the materials of which they are made or have blocked direct access to their past; the objects have thus become, through such treatment, stylized objects of our own time.*”<sup>146</sup> Genstandene bliver fremmedgjorte gennem konserveringsprocessen, fx med brugen af et ellers næsten usynligt beskyttelseslag. Et sådant lag vil i nogle tilfælde være naturligt nok på genstanden – det gælder fx lakerede møbler eller malerier – men på andre, fx arkæologiske genstande, vil det virke forstyrrende, fordi det går ind og påvirker genstandens ”evne” til at overbringe eller meddele forfaldsprocesser.<sup>147</sup> ”*One begins to get the unpleasant feeling that a momentary state in the movement through time has been indiscretely fixed.*”<sup>148</sup> Den beskyttende substans er næsten usynlig, men kan alligevel lægge sig på genstanden, så denne får et særligt skær, hvilket altså er forstyrrende. Andre konserveringsformer end den her nævnte, som fx decideret restaurering af eksempelvis revner eller andre skader i genstanden, kan ligeledes delvist forstyrre den opfattelse, man har af, hvordan en genstand ældes. Kontinuiteten i aldringsprocessen kan blive forstyrret, hvilket kan virke forvirrende, fordi genstandens udseende pludselig ikke matcher det, som

---

<sup>143</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 105.

<sup>144</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 105.

<sup>145</sup> Froeyman (2012): Side 6-7.

<sup>146</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 105.

<sup>147</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 105.

<sup>148</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 106.

museumsgæsten via sin visuelle erindringsbank forventer at se: ”*The connections between the signs of aging are dissolved, so that the object is partly displaced in time, resulting in a common form of museum stylization.*”<sup>149</sup> Den fremmedgørende konservering og restaurering bliver som sagt oftest kun opfattet på det ubevidste plan, men de kan i værste fald skabe en let følelse af ”afsky”, som kan forstyrre eller helt fjerne den sympati, som museumsgæsten gerne skulle have for genstanden.<sup>150</sup>

Som van de Wetering selv er helt med på, vil modstandere af denne minimalisme i konserveringsarbejdet selvfølgelig argumentere for, at genstandene skal være præsentable og stabile i deres nuværende funktion, hvorfor de er nødt til at blive grundigt konserveret.<sup>151</sup> Som modsvar til dette argument fremsætter van de Wetering imidlertid et meget interessant synspunkt set fra en museumsfaglig vinkel. Han mener, at det er strengt nødvendigt at bevare den mange lag dybe dokumentation, som enhver genstand bærer på: ”*No one can foretell what sort of questions will be asked of the object in connection with future attempts at interpretation; in examining (art) historical objects one all too often discovers that essential traces have been made unintelligible or destroyed during treatment because their meaning went unrecognized.*”<sup>152</sup> Det vil altså sige, at konservering kan have den modsatte effekt af, hvad man egentlig ønsker med den. I stedet for at bevare historien, ødelægger man den ved at fjerne de beviser på den, der er at finde i genstanden, og i stedet fastlåser man genstanden i kun én bestemt position eller tid, hvor mærkerne efter konserveringsarbejdet tilmed også kan ødelægge oplevelsen for museumsgæsten. Autenticitet i genstandenes overflade må altså siges at være et nøglepunkt i denne diskussion af genstandenes konservering både set fra et formidlingsmæssigt og et museumsfagligt synspunkt. Denne autenticitet vil i analysen og diskussionen af den følgende artikel blive sat endnu mere på spidsen og i den grad udfordre de traditionelle opfattelser af både museumsudstillingen og genstandene deri.

Caitlin DeSilveys argumenterer i sin artikel<sup>153</sup> om sin nøje gennemgang af en gammel forfalden gård nær Rocky Mountains i USA hun for, at konservering for at opnå en ny form for fortolkning og fortælling helt bør undlades i visse tilfælde. Den gamle gård, som havde stået øde hen i mange år, da DeSilvey blev hyret til at gå den igennem for museumsegne ting, var fyldt op med skrammel, og bygninger og ting var i mange tilfælde faldet sammen over hinanden og formede nærmest nye uformelige ting. Dertil kom indvirkningen fra mug, støv, kryb og kravl – særligt mus –

<sup>149</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 106.

<sup>150</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 106.

<sup>151</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 107.

<sup>152</sup> van de Wetering i Dudley (2012): Side 107.

<sup>153</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 254-286: *Observed Decay. Telling stories with mutable things.*

som ligeledes havde stor indflydelse på både bygninger og tingenes forfald. Det var for DeSilvey tydeligt, at hele stedet var fanget i en forfaldsproces, og hun indså, at hun var nødt til at behandle de mange forskellige ting derefter. I stedet for, som museerne traditionelt gør, at forsøge at redde tingene fra forfaldet, befri dem fra det, og derefter fortolke dem, ville hun forsøge at arbejde med forfaldet og se det som en del af tingene, som en del af deres proces.<sup>154</sup> Hun erkender selv, at situationen som hun her arbejder ud fra er ganske unik<sup>155</sup>, men de tanker hun gør sig omkring tingene er meget interessante, fordi de adskiller sig så konsekvent, som de gør, fra museernes traditionelle udgangspunkter omkring kassation, bevaring, konservering, fortolkning og udstilling.

DeSilvey arbejder i artiklen med den tvetydige opfattelse af tingene, som hun ofte fik, når hun så på deres forfaldne tilstand. Hun fandt det vanskeligt at beslutte sig for, om hun så på en artefakt, forstået som et levn af menneskets manipulation af den materielle verden, eller på en ”økofakt” (ecofact), dvs. et levn fra andre end menneskelig engagement med fysisk stof, klima, vejr og biologi.<sup>156</sup> De kulturelle ting og sager havde ofte påtaget sig en eksplicit økologisk funktion, hvilket ifølge DeSilvey gjorde det nødvendigt at forsøge at se både den kulturelle og den økologiske side af tingen på en gang – en vanskelig øvelse.<sup>157</sup> Kan man lykkes med dette, argumenterer DeSilvey for, at forfald vil vise sig ikke ”kun” at være nedbrydning, men også en proces, som kan generere en anderledes type af viden, end den man fra et mere traditionelt museumsfagligt synspunkt er vant til at få ud af genstande.<sup>158</sup>

Netop den traditionelle tilgang, hvor det kuratoriske arbejde påtager sig et ansvar for at *stabilisere* genstandene i bestemte referencerammer, som vil gøre dem tilgængelige for dem der ”kommer forbi efterfølgende”, ser DeSilvey som en del af problemet, fordi: ”*Objects generate social effects not just in their preservation and persistence, but in their destruction and disposal (...) These processes facilitate the circulation of material and the maintenance of social codes; the death of the object allows for the continued animation of other processes.*”<sup>159</sup> Det selv samme gælder for ting, som bliver forvandlet eller på anden måde påvirket af økologiske opløsnings- eller genskabelsesprocesser. Disse genstande har ”sociale liv”, men de har også biologiske og kemiske liv, som måske kun kommer til udtryk, når genstanden falder ud af den sociale cirkulation, den nu

---

<sup>154</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 256.

<sup>155</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 266.

<sup>156</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 257.

<sup>157</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 258.

<sup>158</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 258.

<sup>159</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 258.

engang har været en del af, dvs. når den netop smides væk eller begynder at forfalde. Det er her der kan opstå nye fortolkningsmuligheder og historier omkring genstanden. ”*An approach that understands the artefact as a process, rather than a stable entity with a durable physical form, is perhaps able to address some of the more ambiguous aspects of material presence (and disappearance).*”<sup>160</sup> En sådan tilgang kræver ifølge DeSilvey en accept af, at genstanden ikke er enten artefakt eller økofakt, men begge dele på en gang, en enhed, som er viklet ind i både kultur- og naturprocesser. Ligesom Dudley taler DeSilvey altså også om en form for hybrider her.

Derudover kræver tilgangen, at man kan tilsidesætte trangen til at redde artefakten, altså den trang, der, som sagt ifølge DeSilvey, er en bremseklods i fortolkningen af genstandene. ”*Interpretation requires letting the process run, and watching what happens in the going. Though this might seem wilfully destructive to those who locate the memorial potency of the object in its unchanging physical form, I want to suggest that a different kind of remembrance becomes possible in this kind of work.*”<sup>161</sup> Det er denne proces, hvor det menneskelige afslører eller forvandler sig til noget ”andet”, at de tvetydige opfattelser af genstandene kan ligge gemt sammen med et helt nyt fortolkningspotentiale. I denne proces bliver det endnu vanskeligere at adskille kultur og natur fra hinanden<sup>162</sup>, hvilket det følgende afsnit vil argumentere nærmere for.

Med udgangspunkt i den gamle gård ser DeSilvey nu nærmere på, hvordan og hvorfor dette fortolkningspotentiale kan komme til udtryk ved at argumentere for, at alt i verden tilhører et ”matrix of memory”, også selvom denne matrix ikke har noget med menneskelige aktiviteter og interesser at gøre. Med dette mener hun, at alt kan føres tilbage til en tidligere tilstand og ”mindes” den derigennem, fx: ”*A lump of soft coal, pulled from the nearby mine 70 years ago, recalls the organic matter of a 25 million year-old forest.*”<sup>163</sup> På samme måde er gården bygget op af ting, som både har eksisteret på andre måder og samtidig fortsat er i færd med at udvikle sig endnu videre; træ, glas, jern osv. er alle i byggeriet af gården forsøgt låst fast i bestemte, men altså ustabile, arrangementer. De arkæologiske processer i form af ”*mouldering, rotting, disintegrating, decomposing, putrefying, falling to pieces*”<sup>164</sup> kommer til udtryk i gårdens forfald, omend processerne set fra et arkæologisk synspunkt her kun er i opstartsfasen. Paradoksalt er det, at arkæologer arbejder med disse processer fx i forhold til at datere de genstande, de finder, mens både

---

<sup>160</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 258-259.

<sup>161</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 259.

<sup>162</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 259.

<sup>163</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 259.

<sup>164</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 259.

de og museerne gør alt for at bremse dem, når først genstandene er gravet op af jorden. Man erkender altså processerne og bruger dem i store dele af arbejdet, men vil for alt i verden standse dem i andre dele. Præcis som van de Wetering har DeSilvey det svært med denne konserveringstradition: ”*Conservation technologies slow or halt physical decay, while interpretive strategies present the objects as elements of a static, unchanging past (...) Strategies to arrest decay always destroy some cultural traces, even as they preserve others. And decay itself may clear a path for certain kinds of remembrance despite its (because of its?) destructive energies.*”<sup>165</sup>

DeSilvey bruger et eksempel fra gården til at argumentere yderligere for denne holdning. På gården stod der i et læhegn af træer en række gamle landbrugsredskaber bl.a. en kornbinder. Kornbinderen var helt blevet omfavnet af træerne i løbet af det sidste halve århundrede: grene voksede rundt om maskinen, løftede og slugte efterhånden en løs kæde, mens rødderne vikled sig rundt om, hvad de nu kunne få fat i nedefra. Det var for længst for sent at redde maskinen set fra et konventionelt syn på kulturarv og museumsformidling. Dertil var den for forfalden. DeSilveys argument er dog, at hvis forfaldet ses i et andet lys, er det muligt at se træernes og jordens påvirkning af kornbinderen som et middel til på andre måder at genkalde fortiden på stedet.<sup>166</sup> Den gamle maskine, viklet helt ind i træerne, vækker minder om en tidligere robust økonomi (USA), skiftende markeder og landbrugsmæssige styrkelser, som fremskyndede forvandlingen af det vestlige landskab og dermed forældelsen af gårde med differentieret produktion, som det er tilfældet med gården her. De råmaterialer, som kornbinderen består af, vender bogstaveligt talt tilbage til jorden eller omfavnes af træet, som ligeledes består af ”stof” – træet, som i øvrigt selv ikke stammer fra egnen oprindeligt, men fra et andet sted på kontinentet og dermed kan fortælle en historie om import af ting til at gøre de nyligt koloniserede områder mere hjemlige. Nu er træerne så til gengæld et billede på det modsatte, på hvordan naturen tager over og bliver vild igen, hvis den bliver overladt til sine egne økologiske processer. Disse fortolkningsmuligheder ville ikke være tilgængelige, hvis træet blev savet i stykker og kornbinderen befriet, repareret, pudset og udstillet på museum sammen med andre maskiner af samme type eller alder.<sup>167</sup> Måske ville forsøget på dette i virkeligheden ødelægge både træ og maskine.

Kornbinderen står som en måde at mindes på, som er både uforudsigelig og flygtig, fordi den er bundet til fortiden, men samtidig rækker ind i fremtiden. På sin vis bidrager træerne altså til

---

<sup>165</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 260.

<sup>166</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 260.

<sup>167</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 261.

skabelsen af kulturelle minder som ”’an activity occurring in the present, in which the past is continually modified and redescribed even as it continues to shape the future’ (Bal et al., 1999: vii).”<sup>168</sup> At huske eller mindes på denne måde er i lige høj grad baseret på tilfældigheder og fantasi som på håndfaste beviser og forklaringer: ”...the forgetting brought on by decay allows for a different form of recollection. Such recollection fosters an acknowledgement of agencies usually excluded from the work of interpretation.”<sup>169</sup> Kornbinderen frigiver med DeSilveys ord sin mening eller betydning i sit forfald: ”Cultural remembering proceeds not through reflection on a static memorial remnant, but on the process that slowly pulls the remnant into other ecologies and expressions of value – accommodating simultaneous resonances of death and rebirth, loss and renewal.”<sup>170</sup> Det er med andre ord fraværet af den fysiske genstands tilstedevær gennem forfaldet, der faciliterer denne måde at mindes på.<sup>171</sup> Carr og Ankersmit vil begge kunne tilslutte sig denne måde at fortolke henholdsvis opleve historien på. Subjektet vil i konfrontationen med en genstands forfaldsproces ikke kunne undgå at tænke over både genstandens fortid, nutid og fremtid, hvis altså genstanden fortsat er genkendelig, og hvis den i det hele taget vækker erindringer hos beskueren. Kan beskueren ikke sætte sig selv i forbindelse med genstanden, fordi den er for forfalden, vil den kræve hjælp i form af tekst eller andet for at kunne fortolkes, hvorved Ankersmit helt automatisk vil tage afstand.

Som tidligere nævnt, er DeSilvey klar over, at de idéer, hun fremfører i sin artikel, kan vise sig særdeles vanskelige at implementere på diverse historiske steder, men hun er også mere interesseret i at sætte gang i nogle tanker hos museumsfolket omkring fortolkningen af genstande. Hun mener, at det vil være muligt og gavnligt for museer og andre kulturarvsinstitutioner at se ud over genstanden som noget statisk, noget der skal konserveres og bevares i præcis den form, den er fundet. Det kræver, som gennemgangen viser, en accept af, at ”the artefact is not a discrete entity but a material form bound into continual cycles of articulation and disarticulation.”<sup>172</sup> Kan museerne lykkes med dette, vil der ifølge DeSilvey dukke nye fortolkningsmuligheder op, som man ellers ikke har de diskursive redskaber til at se.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 261.

<sup>169</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 261.

<sup>170</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 261.

<sup>171</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 261.

<sup>172</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 266.

<sup>173</sup> DeSilvey i Dudley (2012): Side 266.

Både van de Wetering og DeSilvey har nogle meget interessante pointer at bidrage til diskussionen med, men de glemmer måske lidt, at museerne jo trods alt er til for at vise fortiden, så de besøgende kan forstå den. Det betyder, at det ofte er helt nødvendigt at bevare genstandene i en bestemt fase for at kunne fortælle historien og for at kunne give publikum en relativt autentisk oplevelse. At vise genstandene i deres nuværende stadie i forfaldsprocessen vil jo ikke være at give et autentisk billede af den i den fortid, museet søger at formidle.

## Den fysiske museumsgenstand i en digitaliseret verden

Indtil videre har forskningsdiskussionen haft fokus på de fysiske genstande og deres materialitet samt betydningen af denne materialitet i den formidlingsform, som udstillingen af genstande er. Hverken Sandahl, Dudley eller nogle af de øvrige forfattere i antologien tager i deres tekster fat i et emne, der ellers er meget relevant for museerne i disse tider, nemlig digitale løsningers betydning for formidlingen på museerne og dermed også for formidlingen af de fysiske genstande. Hvilke implikationer har det rent genstandsmæssigt ”*when organizations with a historic commitment to tangible material culture develop modes of communication that represent the 'authentic' artwork in a multitude of intangible ways often mediating between the viewer and 'the real thing'?*”<sup>174</sup>

Selvom en digital repræsentation af en fysiske genstand pr. definition netop ikke er en fysisk genstand, og derfor kan siges at falde uden for dette speciales område, er der vigtige problemstillinger forbundet med de digitale formidlingsløsninger, som i høj grad vil kunne hjælpe til at belyse de muligheder og udfordringer omkring brugen af fysiske genstande i udstillinger, som problemformuleringen efterspørger. Derfor er det vigtigt for hele denne forskningsdiskussions relevans og dens troværdighed at inddrage i den, det som Maja Rudloff i sin artikel fra 2013 kalder medialiseringen af museerne.<sup>175</sup> Som det vil fremgå, som diskussionen skrider frem, er medialiseringen og digitaliseringen netop en vigtig del af hele debatten omkring de fysiske genstande og deres materialitet. Den er en anden side af samme sag. Hovedteksten i dette afsnit vil være Maja Rudloffs artikel ”*Det medialiserede museum*”, som indeholder mange interessante både teoretiske og praktiske vinkler på den digitale museumsformidling og genstandenes roller heri. Denne danske tekst vil blive suppleret med synspunkter fra et antal udenlandske artikler bl.a. fra antologierne ”*Museums in a Digital Age*” fra 2010, som er redigeret af engelske Ross Parry, og

---

<sup>174</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 33.

<sup>175</sup> Rudloff (2013): Side 66.

”*Museum Communication and Social Media*” fra 2013, som er redigeret af Kirsten Drotner og Kim Christian Schrøder.

### Medialisering, digitalisering og virtuelle genstande

Danske Maja Rudloff har i sin artikel fokus på medialiseringen af museerne og den kraftigt forøgede brug af digitale løsninger i den forbindelse. En medialisering og digitalisering som ifølge Rudloff er et resultat af et paradigmeskifte, hvor museerne er gået fra at være et sted, hvor der forskes i samlingerne, til i langt højere grad at være et middel til at kommunikere med offentligheden. Fokus er skiftet fra genstanden til beskueren og fra samlingen til formidling.<sup>176</sup> Særligt drejningen fra formidling som en form for monologisk dannelsesideal til en form for dialog har haft en stærk indvirkning på udviklingen i og brugen af de digitale teknologier på museerne. ”*Digitale teknologier har i den forbindelse fået en voksende og mere betydningsfuld plads i museerne både som hjælpemiddel til at udføre museumsfaglige opgaver, der vedrører indsamling og registrering, som kommunikationsform med brugerne online og i det fysiske museum, og som hjælpemidler til fortolkning af museernes samlinger.*”<sup>177</sup> Rudloff ser i artiklen nærmere på hvilke implikationer det har for museernes formidling, at informations- og kommunikationsteknologier i dag er at finde i alle dimensioner af samfundet. Dette gør hun ud fra en påstand om, at museumsformidlingens digitalisering kan ses som et resultat af en medialiseringproces.<sup>178</sup> Og hvad betyder medialisering så helt præcist – og digitalisering for den sags skyld?

Digitalisering definerer Rudloff som et begreb, der ”*henviser til den praktiske transformation af analogt kulturarvsmateriale til et digitalt format med henblik på at tilgængeliggøre dansk kulturarv.*”<sup>179</sup> Digitalisering knytter sig altså til noget praktisk, en handling om man vil. Medialisering og medialiseringsteorien skal til gengæld forstås som teoretiske begreber med et bredt fokus på forskellige sociale aspekter. Medialisering skal ifølge den danske medieforsker Stig Hjarvard, hvis forskning Rudloff bruger, anskues som en længerevarende proces, ”*hvor igennem institutioner og interaktionsmåder ændres i kultur og samfund som følge af mediernes øgede betydning.*”<sup>180</sup> Museerne kan i forbindelse med medialiseringsbegrebet forstås som samfundsinstitutioner eller kontekster, hvor sociale roller tilbydes, forhandles og udlever inden for

---

<sup>176</sup> Rudloff (2013): Side 65-66.

<sup>177</sup> Rudloff (2013): Side 66.

<sup>178</sup> Rudloff (2013): Side 65.

<sup>179</sup> Rudloff (2013): Side 67.

<sup>180</sup> Rudloff (2013): Side 68.



særlige rammer.<sup>181</sup> Selve teorien definerer Rudloff ud fra denne forståelse af medialiseringensbegrebet på følgende måde: ”*Medialiseringsteorien undersøger, hvordan medier, og de anderledes kommunikations-, perceptions- og omgangsformer, de medfører, implicerer social og kulturel transformation. I den forstand er medialiseringsteorien egnet til at støtte en udforskning af, hvilke anderledes sociale relationer, kontekster og handleformer, museernes digitale formidling afføder.*”<sup>182</sup>

Rudloffs fokus er som sagt på museumsinstitutionen, og hun bruger den medialiseringsteoretiske fortolkningsramme til at strukturere sin analyse over tre hovedområder, som har stor betydning i museernes formidlingsarbejde: brugeroplevelse, interaktivitet og deltagelse. Disse emner er valgt ud, fordi de er centrale både i den kulturpolitiske diskurs og i museumslitteraturen om museernes digitale formidling.<sup>183</sup> I diskussionen her vil fokus i tråd med problemformuleringen være på, hvad denne analyse fortæller i forhold til museumsgenstandene og formidlingen af dem. Derfor vil det hovedsagligt være Rudloffs analyse af brugeroplevelse og interaktivitet, der er af interesse, hvilket vil fremgå som diskussionen skrider frem. Definitionerne af medialisering og digitalisering, som de er blevet udlagt her, er centrale begreber for det moderne museums praksis og vil derfor også være anvendelige i forståelsen af de øvrige artikler, der hen ad vejen bliver draget ind i diskussionen af de synspunkter Rudloff fremlægger.

Som tidligere nævnt er der i kølvandet på en ændret kulturpolitisk linie sket et skifte på museerne, hvor opmærksomheden i højere grad er blevet rettet mod museets brugere og formidlingen i stedet for som tidligere mod genstande, samlinger og forskning. Den kulturpolitiske linie og den generelle medialisering af samfundet har ført til digitalisering af arkivernes og museernes samlinger og derigennem gjort dem lettere tilgængelige for museernes brugere i mange tilfælde. Der er ligeledes opstået helt nye muligheder for at mærke, emneopdele og søge på kryds og tværs, hvilket ifølge Rudloff kan hjælpe både museerne selv og brugerne til at se nye meningssammenhænge og dermed se samlingerne i et nyt og mere nuanceret lys.<sup>184</sup> Digitaliseringen giver brugerne valgfrihed i deres søgning efter informationer ikke kun blandt arkivmateriale og fotografier, som typisk forbindes med, hvad der tilgængeligt på internettet, men også blandt genstande. Denne valgfrihed i søgningen fremhæves i formidlingsdebatten for de muligheder for individualisering og personliggørelse, som

---

<sup>181</sup> Rudloff (2013): Side 68, fra Bruhn Jensen, 2008, s. 8.

<sup>182</sup> Rudloff (2013): Side 66.

<sup>183</sup> Rudloff (2013): Side 66.

<sup>184</sup> Rudloff (2013): Side 72.

de kan tilbyde brugerne.<sup>185</sup> Rudloff citerer i den forbindelse den australske museumsforsker Fiona Cameron, som beskriver, hvordan disse onlinemuligheder fremmer brugernes søgeudvalg og åbner op for det, Rudloff kalder en ”udvidet fortolkningsramme”: *”With hypertext and other forms of information architecture, curators are able to present a range of narratives linked to other texts and resources. The arbitrary nature of the museum’s voice is acknowledged through the inclusion of other voices and sources. An oversimplified interpretation of the history of objects is altered by engagement with pluralistic narratives, validation of alternative views on collections, and a shift to self-perception and analysis through interactivity (Cameron, 2003, p. 333).”*<sup>186</sup> Interaktivitet er altså nøgleordet i denne udvidede fortolkningsramme. Når fortolkningen på denne måde lægges ud til brugerne, bliver der ifølge Rudloff mulighed for mange fortællinger og ikke kun den ene – eller få – som museets udstilling kan tilbyde.<sup>187</sup>

Den flersidede fortælling understøttes af de ”multimodale oplevelsesmodi”<sup>188</sup>, som medierne ofte tilbyder. *”Hertil kommer nyfortolkningsaspektet, idet enhver medieret gengivelse kan betragtes som en remediering, der præsenterer det gengivne i en ny formidlingskontekst.(...) digitaliseringshandlingen både genfortæller og skaber en ny fortælling.”*<sup>189</sup> Det vil altså sige, at mediets design eller udformning kombineret med den måde, som brugeren interagerer med det på, bidrager til brugernes mulighed for at fortolke. Det samme gør altså selve det, at en genstand eller andet digitaliseres, fordi denne handling præsenterer genstanden på en ny måde i en ny kontekst. Det samme kan vel reelt siges at være tilfældet, når en fysisk genstand sættes ind i forskellige udstillinger på det fysiske museum, hvor den enkelte udstillings emne, design og brug af diverse paratekster ligeledes guider den besøgende i sin fortolkning, selvom fortolkningsmulighederne i disse tilfælde muligvis vil være smallere end med de digitale løsninger, som Rudloff jo også netop er inde på.

Der sker altså noget med repræsentationen og receptionen af genstandene og fortolkningen af dem og kulturarven, når museerne digitaliserer samlingerne og stiller dem til rådighed på fx internettet. I den forbindelse er spørgsmål om original/kopi, som i større eller mindre grad altid har hørt til i den museumsfaglige debat, blevet rejst på ny i forhold til oplevelsen af *”den oprindelige og ægte*

---

<sup>185</sup> Rudloff (2013): Side 72.

<sup>186</sup> Rudloff (2013): Side 72.

<sup>187</sup> Rudloff (2013): Side 73.

<sup>188</sup> Rudloff (2013): Side 73.

<sup>189</sup> Rudloff (2013): Side 73.

*genstand versus den digitale kopi.*<sup>190</sup> Efterhånden som digitale medier på forskellig vis er blevet integreret i museernes formidlingspraksis, har museerne altså måttet forholde sig til dilemmaer vedrørende forholdet mellem ”*fysisk genstand og digital repræsentation*”.<sup>191</sup> Alene Rudloffs brug af begreberne her understreger, hvordan den fysiske genstand anses som den ægte vare, mens det, der digitaliseres, altid kun vil være en repræsentation af denne. Der er ikke tale om en digital genstand, men om en digital repræsentation – hvilket selvfølgelig også kommer sig af, at noget, der er digitalt, som nævnt indledningsvis, pr. definition aldrig kan blive en (fysisk) genstand.

”*I forhold til genstandsrepræsentation og –reception, er der ingen tvivl om, at oplevelsen af en tredimensional fysisk genstand er anderledes end oplevelsen af dens todimensionale, digitale gengivelse,*”<sup>192</sup> siger Rudloff videre. Hun nævner i denne forbindelse også forskningen i materialitet og nærvær i forhold til de fysiske genstande og museumsoplevelsen, og de fysiske genstandes potentiale for at skabe engagerende og sanseligt funderede oplevelser.<sup>193</sup> Det er i denne debat bl.a. blevet fremført ”*at netop dét, som museet kan og skal overleve og differentiere sig på i et digitaliseret og oplevelsesøkonomisk samfund, er den originale genstand.*”<sup>194</sup> Det er præcis disse synspunkter, som kommer til udtryk i Sandahl, Dudley, van de Wetering og DeSilveys tekster, der som sagt slet ikke nævner digitale løsninger i deres diskussioner. Da de ikke nævner digitaliseringen i forhold til de fysiske genstande, får man det indtryk, at de ”frygter” for, hvad digitaliseringen vil gøre ved museumsoplevelsen og den fysiske genstands status. Pam Meecham<sup>195</sup> gør ligefrem opmærksom på denne skepsis mod de digitale løsninger – ikke blot blandt museets ansatte, men også blandt de besøgende: ”*Many museum professionals and the visiting public remain skeptical, even hostile, to digital applications in the museum, concerned about issues of authenticity, authority, ownership, and truthfulness of representation.*”<sup>196</sup> Meecham peger altså på, at der ikke blot rent museumsfagligt er potentielle problemstillinger med brugen af digitale løsninger. De besøgende kan også vise skepsis. Ikke alle vil synes, at nyt og smart er godt – især ikke, hvis det kan røkke ved museets status som ekspertinstitution. Balancen mellem ekspert- og

---

<sup>190</sup> Rudloff (2013): Side 73.

<sup>191</sup> Rudloff (2013): Side 73.

<sup>192</sup> Rudloff (2013): Side 73.

<sup>193</sup> Rudloff (2013): Side 74.

<sup>194</sup> Rudloff (2013): Side 74.

<sup>195</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 33-53: *Social Work. Museums, Technology, and Material Culture.*

<sup>196</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 38.

oplevelsesinstitution bliver særligt vigtig at huske på med implementeringen af digitale løsninger i formidlingen.<sup>197</sup>

Rudloff præsenterer en anden side af forskningen, som argumenterer for, at de to forskellige oplevelsesmodi, det fysiske museum og det digitale på museet eller på internettet, ikke nødvendigvis står i et modsætningsforhold, men derimod kan berige og supplere hinanden,<sup>198</sup> dvs. skabe en god balance. Igen bruger Rudloff en australsk forsker, Andrea Witcomb, til at tydeliggøre dette. Witcomb er en af modstanderne mod det ”binære skel”<sup>199</sup>, som altså ofte sættes mellem den digitale og materielle verden i museumsformidlingen, hvor den ene side føler at digitaliseringen er en trussel mod den etablerede museumskultur og praksis, og den anden side hilser den velkommen som et middel til fornyelse og dermed overlevelse. Witcombs analyser af digitale installationer i museumsudstillinger viser hende imidlertid, at disse installationer kan ”enable, the creation of a physical, mental, and emotional space which prepares the audience for a sensitive re-reading of those objects that are on display (Witcomb, 2007, p. 46).”<sup>200</sup> Ifølge Witcomb er det digitale en mulighed for at udvide og udbygge oplevelsen af den fysiske genstand. Samtidig lægger det digitale op til en ny form for interaktion, hvor det digitale og det fysiske spiller sammen i stedet for at blive defineret i et modsætningsforhold.<sup>201</sup> Her er der tale om de nye muligheder for fortolkning og fortælling, som allerede er blevet præsenteret ovenfor.

Som et eksempel på dette samspil mellem det fysiske og digitale nævner Rudloff, hvordan digitale billeder af genstande kan højne kvaliteten af oplevelsen af genstanden ved at vise den tættere på og dermed i flere detaljer. Et eksempel på dette er Da Vincis Mona Lisa, hvor man på en dertil indrettet internetside bl.a. kan se infrarøde billeder af det berømte maleri, som viser en detaljerigdom, som er umulig at se på det fysiske maleri på Louvre.<sup>202</sup> Her, altså på Louvre, kan det også blive en meget forstyrrende faktor, at maleriet er så godt afskærmet, som det er, og altid har en kødrand af mennesker omkring sig, hvilket gør det svært at se. Med internetsiden kan folk i ro og mag se Mona Lisa hjemmefra deres egen computer og i eget tempo. Forfinelsen af denne form for digitalisering kunne være udviklingen af 3D-simulationer, som vil kunne træde i stedet for eksempelvis meget

---

<sup>197</sup> Müller i Parry (2010): Side 303.

<sup>198</sup> Rudloff (2013): Side 74.

<sup>199</sup> Rudloff (2013): Side 74.

<sup>200</sup> Rudloff (2013): Side 74.

<sup>201</sup> Rudloff (2013): Side 74.

<sup>202</sup> Rudloff (2013): Side 74.

skrøbelige genstande i den fysiske udstilling på museet.<sup>203</sup> Spørgsmålet er selvfølgelig, om sådanne simulationer vitterligt kan erstatte en fysisk genstand på alle parametre.

Klaus Müllers artikel fra 2002<sup>204</sup> præsenterer nogle meget interessante uddybninger af debatten for og imod digitale repræsentationer, selvom den, særligt i forhold til digitaliseringens eksplosive udvikling og Rudloffs tekst, er af ældre dato. Müller definerer i det store og hele begrebet digitalisering på samme måde som Rudloff: ”*Digitization hereby refers to the transfer of existing information and the reproduction of physical objects in an electronic form.*”<sup>205</sup> Han arbejder imidlertid med et andet begreb, som med tiden har fået en stærk tilknytning til digitaliseringen, nemlig begrebet virtualitet. Når virtualitet knyttes til den nævnte definition af digitalisering, kommer noget der er virtuelt ifølge Müller til at fremstå som en modsætning til det, der er virkeligt.<sup>206</sup> Artiklen diskuterer, hvorvidt dette nu også er tilfældet. Müller stiller spørgsmålstejn ved, om virtuelle reproduktioner blot efterligner deres virkelige modparter, idet han mener at digitalisering er mere end blot en reproduktionsteknik. Denne holdning funderer han i definitionen af virtualitet: ”*Virtuality comes from the Latin virtus, which has several meanings, including excellence, strength, power, and (in its plural form) mighty works. The word describes a modus of participation or potentiality. In this sense, virtual objects can be seen as illuminating the potential meanings of art and other objects. Virtual exhibitions and digital museum environments contextualize objects through narratives and links. Thus, virtuality should be understood as a complex cultural interpretation of objects that forces us to rethink the tangible and intangible imprints of our cultural history.*”<sup>207</sup>

Müller argumenterer for, at begrebet virtualitet er overset, når det kommer til at diskutere museumsoplevelsen og udstillingspraksis. Den brede opfattelse af museer i befolkningen er, at de er steder, hvor man kan søge hen og blive præsenteret for den upartiske og sande historie, som genstande fortæller. Museerne bliver i en verden præget af medier, en medialiseret verden som Rudloff ville udtrykke det, holdepunkter, hvor man kan finde det ”autentiske” i højere grad end nogen andre steder.<sup>208</sup> Denne opfattelse af genstandene som upartiske historiske vidner deler Müller ikke. Han mener tværtimod, at den kan være et problem, fordi den kan være misledende. Han

---

<sup>203</sup> Rudloff (2013): Side 74-75.

<sup>204</sup> Müller i Parry (2010): Side 295-305: *Museums and Virtuality*.

<sup>205</sup> Müller i Parry (2010): Side 296.

<sup>206</sup> Müller i Parry (2010): Side 296.

<sup>207</sup> Müller i Parry (2010): Side 296.

<sup>208</sup> Müller i Parry (2010): Side 297.

argumenterer i stedet for, at genstande ganske vist kan fortælle en historie, men at de gør det inden for museumsudstillingens kuratoriske og arkitektoniske ramme, som præger dem. Det er her "virtualiteten" ifølge Müller bliver vigtig i forhold til udstillingspraksis: "*The integration of objects into museum collections removes and alienates the object from its "authentic" (original, historical, physical, emotional) context and places it in a new and virtual "museum order". New meanings are imposed on the artifact, ranging from its captions to its placement in the show. The artifact's physical presence within its new curatorial context is the basis of the "museum experience" that engages our visitors.*"<sup>209</sup> Virtualitet er en måde at give genstandene mening på, og dermed er en fysisk museumsudstilling også en form for virtualitet. I forlængelse heraf mener Müller heller ikke, at der er den store forskel mellem at placere en virtuel reproduktion på en internetside og fjerne en genstand fra sin autentiske kontekst og placere den i et museumsmiljø.<sup>210</sup> Når en genstand optages i samlingerne og udstilles, defineres dens værdi og mening på ny – genstandens referenceramme ændres. Det samme sker, når den placeres i et digitalt miljø; referencerammen og dermed værdi og mening ændrer sig. "*Museums have long been expert at framing objects in ever-new contexts, and the Web is just one of them,*"<sup>211</sup> som Müller udtrykker det.

Müller underkender ikke, at der er stor forskel på, om man ser den fysiske genstand udstillet på det fysiske museum, eller man ser den virtuelle reproduktion i et onlinemiljø. Hans pointe er blot, at dikotomien mellem virkelig/autentisk og virtuel er misvisende og gør det vanskeligt at se deres fællestræk, samtidig med at der med sådan en dikotomi sker en forsimpning af de mange forskellige meninger, som genstande tillægger sig gennem kulturhistorien. De karakteristika, der er knyttet til begrebet, de meninger, det er muligt at få ud af genstandene med det, de skinner også igennem i den fysiske museumsverden og ikke kun i den digitaliserede. Virtualitet er i den forbindelse som sagt kompleks kulturel fortolkning af genstande, som tvinger os til at nytænke de håndgribelige såvel som uhåndgribelige indtryk af vores kulturhistorie.<sup>212</sup> Virtualitet og autenticitet kan ikke længere skilles ad, men overlapper hinanden mere og mere som digitaliseringen vinder frem.<sup>213</sup>

Müller stiller sig forstående overfor både den position som Dudley indtager og den position som Cameron, Witcomb og Rudloff indtager, når det kommer til forskellene mellem fysisk og virtuel genstand, samt fordele og ulemper ved henholdsvis brugen af fysiske genstande og virtuelle

---

<sup>209</sup> Müller i Parry (2010): Side 297.

<sup>210</sup> Müller i Parry (2010): Side 297.

<sup>211</sup> Müller i Parry (2010): Side 297.

<sup>212</sup> Müller i Parry (2010): Side 296.

<sup>213</sup> Müller i Parry (2010): Side 298.

reproduktioner. Han ser både en stor værdi i det unikke og tilstedeværende ved den fysiske genstand og i det potentiale, der er i digitalisering i form af især læring: ”*While the singularity and presence of the artifact fades in its duplication, most of its informational layers stay intact. Education and understanding of culture is based on this information and not exclusively on the emphatic experience of the objects’ presence.*”<sup>214</sup>

Pam Meecham stiller i sin artikel kritiske spørgsmål til, hvilke fordele og ulemper der er ved digitaliseringen af fysiske genstande og ved, hvad der sker med den kommunikation, som en fysisk genstand kan have med sine omgivelser, når den digitaliseres.<sup>215</sup> Hun trækker i sin argumentation bl.a. på undersøgelser om, hvordan børn husker og lærer bedst. Hun er i og for sig enig med Müller i, at læring og forståelse i forbindelse med genstande ikke *alene* afhænger af den følelsesmæssige oplevelse af nærvær, som den fysiske genstand kan give. Hun mener dog, at netop det affektive aspekts vigtighed i forhold til læring ikke må underkendes, og at museerne på det punkt i deres fysiske udstillinger med fysiske genstande har en meget stærk berettigelse. Det at bevæge sig gennem en udstilling, og dermed bevæge sig blandt fysiske genstande, kan være med til at skabe en helt speciel fornemmelse af tid og rum, samt give fx skoleklasser eller andre grupper en social oplevelse.<sup>216</sup> Begge disse aspekter af et museumsbesøg er positive i forhold til at lære, fordi de vækker affektive reaktioner hos beskueren: ”*While there is little difference in cognitive learning between museum and classroom, there appears to be a difference in affective outcomes (...) By this, I take the research to be differentiating between cognitive processing activities that refer to the functions that pertain to information processing and task execution (e.g., relating, structuring, analyzing, and memorizing) and affective processing activities that relate to the motivational and emotional aspects of learning (for example, expecting, generating emotions, appraising, and memorizing)(...) This is an important point as research indicates that affective experiences are remembered more easily.*”<sup>217</sup>

Kognitiv udvikling er ifølge Meecham mulig både med og uden tilstedeværelsen af det originale og autentiske, mens det autentiske og associative museumsbesøg, i forhold til det affektive, til gengæld er meget vigtigt.<sup>218</sup> Desuden har forskning vist, at kognitive og affektive reaktioner bliver behandlet forskellige steder i hjernen, og at de affektive reaktioner behandles hurtigst og er vigtigere end de

---

<sup>214</sup> Müller i Parry (2010): Side 300.

<sup>215</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 38.

<sup>216</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 39.

<sup>217</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 39-40.

<sup>218</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 47.

kognitive.<sup>219</sup> Det var også det, Dudley tidligere var inde på. Det at bevæge sig mellem fysiske genstande i en udstilling, eller på andre måder at have med oprindelige genstande at gøre, forårsager altså nogle affektive reaktioner hos museumsgæsten, som ifølge Meecham ikke kan opnås på samme måde ved hjælp af digitale formidlingsløsninger. De affektive reaktioner er som sagt dem, der knytter sig til motivation og følelser, det er dem, hjernen optager først og hurtigst, og derfor er de vigtige i forhold til læring. Ifølge Meecham kan genstande bringe det affektive aspekt ind i læringen og i museumsoplevelsen i det hele taget, hvor de digitale løsninger, fordi de kun er repræsentationer, ikke vil kunne det. Derfor er de fysiske genstande utroligt vigtige i forhold til at give de besøgende en oplevelse, de husker, og som de kan opleve på et følelsesmæssigt og dermed mere tilstedeværende plan. Meecham er på den måde enig med Dudley, som insisterer på, at den enkelte genstands materialitet og den måde, den påvirker museumsgæsten på, er et nøglepunkt i museumsudstillingens potentiale. Meecham bruger blot nogle andre parametre end Dudley og sidestiller det, fysiske genstande og udstillinger kan, med andre medier.

### Interaktion og interaktivitet

Efter at have analyseret sit første punkt i forhold til digitaliseringen og de nye medier, brugeroplevelse, går Rudloff videre til det næste, interaktivitet, hvilket i øvrigt virker som en meget naturlig forlængelse af netop analysen af brugeroplevelsen. Det var som nævnt netop interaktiviteten, der var af stor betydning for Cameron i forhold til brugernes evne til at fortolke på nye måder gennem brugen af den digitale formidling.<sup>220</sup> Rudloff definerer interaktivitet, som et udvidet begreb, fordi det har fået tillagt nye betydninger i forbindelse med fremkomsten af nye medier. Interaktiviteten er med dem blevet lettere, hurtigere og mere en-til-en, samtidig med at det giver brugerne mulighed for selv at skabe indhold.<sup>221</sup> Det sidste punkt var det brydende for Cameron, det essentielle i, hvad digitale løsninger kan tilbyde. Interaktivitet som et udvidet begreb betyder i forlængelse af dette, at begrebet interaktivitet, eller for den sags skyld sammensætningen af interaktive medier, bruges til at betegne et bestemt træk ved de nye medier, som adskiller dem fra de mere traditionelle, hvor det, der adskiller nyt fra traditionelt, altså er lettilgængelighed og muligheden for en medskabende rolle for brugeren: ”*Det betyder ikke, at analoge medier som tv og radio ikke besidder et interaktivt potentiale, men snarere at mulighederne for interaktivitet er udvidet med nye medier, hvor brugerne også kan være medskabere af indhold (McMillan, 2006).*”

---

<sup>219</sup> Meecham i Drotner og Schrøder (2013): Side 48.

<sup>220</sup> Rudloff (2013): Side 72.

<sup>221</sup> Rudloff (2013): Side 75-76.



*Interaktivitet er således ikke et nyt begreb, og dets anvendelse i forskellige sammenhænge komplicerer forståelsen af, hvad det egentlig er, nye medier kan og dermed også konsekvenserne af deres anvendelse i fx museumsformidling.*<sup>222</sup> Som Kirsten Drotner gør opmærksom på, er interaktivitet imidlertid ikke kun noget, der finder sted mellem museumsgæsten og et medie: ”... *interaktionen mellem genstande og publikum i det fysiske museum er en hovedhjørnesten i den professionelle forståelse af, hvad interaktion i museumssammenhæng indebærer og betyder.*”<sup>223</sup> Publikum kan ligeledes interagere med tekstplancher, kataloger, andre besøgende, fagpersonale osv. i udstillingen.<sup>224</sup>

Det er Rudloffs påstand, at den øgede implementering af digitale interaktive løsninger i museumsudstillingerne påvirker og ændrer den sociale interaktion blandt museumsbesøgende. ”*Et definerende træk ved det traditionelle on-site museumsbesøg er, at det er en overvejende social oplevelse: ”many visitors come to a museum for unstructured social activity, museums typically create spaces and opportunities for friends and strangers to talk, eat, rest, read, shop and more” (Howes, 2007, p. 72).*”<sup>225</sup> Langt de fleste besøger museer sammen med en eller flere andre og interagerer, henter information fra, lærer af og i det hele taget er sammen med dem under besøget. Den medieskabte og –facilerede interaktion ompositionerer imidlertid disse sociale aktører i museumsbesøget, fordi den digitalt baserede interaktivitet, selvom den ikke ligefrem arbejder imod, heller ikke altid understøtter social interaktion, deltagelse og samarbejde mellem de besøgende.<sup>226</sup> Dette afspejler sig i formidlingssituationer, hvor de besøgende, i stedet for at interagere med hinanden, har deres fokus rettet mod digitale standere eller skærme i udstillingen eller måske mod audiovisuel formidling via mp3-afspillere eller smartphones. Denne direkte interaktion med mediet giver brugeren en lettere adgang til information, større valgfrihed og mulighed for at udforske personlige interesser. Der er dog i nogle tilfælde en risiko for at dette altså sker på bekostning af den sociale interaktion brugerne imellem, som er vigtig særligt i forhold til at huske og lære,<sup>227</sup> som også Meecham påpeger det.

---

<sup>222</sup> Rudloff (2013): Side 75.

<sup>223</sup> Drotner i Drotner m.fl. (2011): Side 13.

<sup>224</sup> Drotner I Drotner m.fl. (2011): Side 13.

<sup>225</sup> Rudloff (2013): Side 76.

<sup>226</sup> Rudloff (2013): Side 76.

<sup>227</sup> Rudloff (2013): Side 76.

Olivia C. Frost<sup>228</sup> er ligeledes opmærksom på dette potentielle problem med digitale løsninger i udstillingerne, men er generelt positivt stemt overfor konceptet. Også i hendes analyse er det sociale aspekt af museumsbesøget i centrum. Hun ser de digitale løsninger i form af fx skærme som en mulighed for den besøgende til selv at styre og berige besøget. Den besøgende får muligheden for både at interagere med de fysiske genstande i udstillingen og repræsentationerne på skærmene. Frost ser skærmene som en mulighed for den besøgende til at få en mere individuel oplevelse i form af fx søgning efter mere viden om bestemte genstande, men også som et socialt samlingspunkt, der kan lægge op til samtale med dem, man nu er på museum med.

Ligesom Witcomb og, fornemmer man, Rudloff selv, er hun er i høj grad fortaler for, at digitale løsninger på denne måde ikke er en trussel mod udstillingen af den fysiske genstand, men derimod et middel til at give de besøgende endnu mere viden om den, et middel til fordybelse.<sup>229</sup> Når Dudley taler om, at det er en skam, at der går så mange fortællinger om de enkelte genstande tabt i udstillingerne, fordi de som oftest bliver brugt som en form for rekvisitter i en større fortælling, der ikke nødvendigvis er deres egen, vil en oplagt løsning på denne problemstilling ifølge Frost altså være at supplere udstillingen af de fysiske genstande med digitale skærme. Hun mener netop, at der er et behov på museerne ”for providing viewers with different lenses that they can apply to their experiences with objects.”<sup>230</sup> På den måde vil genstandens materialitet, som Dudley prioriterer højt, måske ligefrem blive trukket mere frem, når den besøgende via den digitale skærm eller lignende får muligheden for at fordybe sig. Som Frost udlægger det, kan løsningen på Dudleys problemstilling lidt uventet være af digital karakter på trods af Dudleys fokus på det fysiske, på materialiteten og det tilstedevær, den giver, også fordi brugen af digitale løsninger ser ud til på denne måde, som Frost præsenterer den, måske at kunne give den balance mellem det materielle og det kulturelle som Dudley efterlyser i udstillingerne.

Ikke kun ved besøg på det fysiske museum kan den digitale interaktivitet potentielt give problemer set fra et museumsfagligt synspunkt. Når brugerne søger i de forskellige databaser hjemmefra sofaen, kan det være et problem, at vedkommende ikke har mulighed for at gøre brug af den ekspertise, som museumspersonalet har, til at underbygge sin søgning og den viden, som kommer frem om de forskellige genstande. Faghistorikerens autoritet i form af at kunne forstå, fortolke og

---

<sup>228</sup> Frost i Parry (2010): Side 237-246: “When the Object is Digital: properties of digital surrogate objects and implications for learning.”

<sup>229</sup> Frost i Parry (2010): Side 238.

<sup>230</sup> Frost I Parry (2010): Side 238.

formidle det fragmenterede kildemateriale forsvinder, når kildematerialet på denne måde gøres bredt tilgængeligt.<sup>231</sup> Hvor den besøgende i den fysiske udstilling på museet altid har genstand og informationen om genstanden sammen og i den ”rette” kontekst, er det langt fra sikkert, at dette vil være tilfældet med de interaktive digitale løsninger, som brugerne selv styrer. I værste fald kan den viden, de tilegner sig, være mangelfuld eller ude af kontekst eller måske endda ligefrem forkert. Det er selvfølgelig op til museerne hele tiden at forbedre de digitale løsninger, således at disse problemstillinger kan løses hen ad vejen eller i hvert fald formindskes.

Rudloff påpeger i forlængelse heraf, at museerne, ligesom alle andre institutioner, må forstå, at museumspraksis er noget som i dag bevæger sig i flere rum på samme tid – og til alle tider – gennem den digitale formidling. *”I takt med at museer ved mediernes mellemkomst spreder sig ud over de traditionelle arkitektoniske rammer for museumsbesøget, ændrer det forholdet mellem museet og dets brugere. Den rumlige og kontekstuelle forskydning i museernes og brugernes kommunikative interaktion implicerer, at museet entrerer brugernes rum frem for, som tidligere, at brugernes besøg, og dermed reception og fortolkning, foregik i et rum, der var organiseret af museet.”*<sup>232</sup> Museerne kan på den måde ikke længere kontrollere den fysiske kontekst, som museumsbesøget foregår i og dermed heller ikke den besøgendes reception og betydningskabelse i forbindelse hermed.<sup>233</sup> Frost er helt enig i Rudloffs synspunkter her – den fysiske kontekst er essentiel for oplevelsen af og forståelsen for genstanden, genstanden som også hos Frost er helt central i formidlingen, selvom hun er fortalende for implementeringen af digitale løsninger: *”Access to objects and information about them is available to both novice and expert users alike; however, the impact of the object may diminish significantly without the surrounding background necessary to understand its origins. This heightens the need for contextual resources to accompany the object.”*<sup>234</sup> Hun betegner dog denne kontekst anderledes end Rudloff, som henviser til den kontekst som rent fysisk omgiver den museumsbesøgende. Frost taler i stedet om den kontekst, som genstanden placeres i på selve internetsiden – eller andre digitale sammenhænge for den sags skyld. Layout, navigation på siden og de informationer, der er lagt ind fra museets side er kontekst nok for Frost, forudsat at det er tilstrækkeligt til at give brugeren den ”korrekte” viden om den genstand, der ses på. Det er museets ansvar at sørge for dette.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Rudloff (2013): Side 76.

<sup>232</sup> Rudloff (2013): Side 77.

<sup>233</sup> Rudloff (2013): Side 77.

<sup>234</sup> Frost i Parry (2010): Side 239.

<sup>235</sup> Frost i Parry (2010): Side 239.

Også Drotner bekymrer sig om den fysiske genstands plads som fast holdepunkt i ”de digitalt formidlede netværksdialoger”: *”Mest radikalt muliggør digitaliseringen, at interaktion mellem mange aktuelle og potentielle museumsbrugere kommer i centrum (...) genstandsbegrebet (rykker) i baggrunden som en genkendelig basis; ja, det tenderer mod at udviskes som en veldefineret enhed. I stedet træder brugernes videns- og oplevelsesprocesser i forgrunden, idet museet bliver en katalysator for, at brugerne kan engagere sig, skabe indhold, dele det med andre og kommentere deres bidrag.”*<sup>236</sup> Der er altså ifølge Drotner, og som både Rudloff og Frost også udtrykker visse bekymringer for, en fare for at mediet tager over i forhold til indholdet. Viden og læring risikerer på den måde at forsvinde ud af formidlingen. Da en stor del af museets viden er grundlagt i samlingerne, har den fysiske genstand derfor fortsat en stor betydning – også selv om det ”kun” er som en digital repræsentation.

### **Det endelige opgør: den fysiske genstands berettigelse i den medialiserede museumsverden**

Dette afsnit vil kort samle op på forskningsdiskussionen og forsøge at trække nogle klare linier i forhold til, hvad det er den fysiske genstand i museumsudstillingen kan både i sig selv og i forhold til den medialisering museerne har gennemgået de senere år og fortsat gennemgår, og som fører diverse digitale formidlingsmuligheder med sig.

Forskningsdiskussionen indikerer, at der er to overordnede holdninger til genstandenes betydning i museernes udstillinger, dvs. i formidlingen af dem til brugerne. Dudley, van de Wetering, DeSilvey og langt hen ad vejen Meecham har alle genstandenes materialitet i centrum for museernes virke. De fokuserer på den indflydelse, som genstanden ganske umedieret kan have på subjektet og argumenterer for, hvordan for meget indblanding af forskellig slags fra museets side vil drukne denne vigtige kommunikation subjekt og objekt imellem. Dette særlige bånd, som de alle på hver sin måde har argumenteret for, er for dem, det den fysiske museumsgenstand kan og det, som museerne skal differentiere sig fra andre institutioner på. Rudloff, Cameron, Witcomb, Frost og til dels Müller taler alle om de store fordele digitale formidlingsløsninger kan have i forhold til de fysiske genstande. De underkender dog ikke, at genstandene også i disse løsninger er yderst vigtige, de er fundamentet herfor.

Rudloff og Witcomb argumenterer i fællesskab mod det binære skel mellem det ”rene” syn på genstandene som Dudley og Co. præsenterer og de muligheder, der er i de digitale løsninger.

---

<sup>236</sup> Drotner i Drotner m.fl. (2011): Side 15.

Rudloff anerkender, at der er en del af forskningen, som stiller sig meget skeptisk overfor digitaliseringen og dens indflydelse på genstandene (Dudley og Co.), men hun, Witcomb og Frost ser digitaliseringen som en styrkelse og ikke en svækkelse i forhold til, hvad en genstand kan. For dem er digitaliseringen af genstande ikke ødelæggende for kommunikationen mellem subjekt og objekt. Tværtimod kan den hjælpe med til at uddybe og dermed forbedre den.

Denne argumentation vil imidlertid fortsat prelle af på Dudley og Co., fordi en digitaliseret genstand er en repræsentation, den vil aldrig kunne få de unikke materielle egenskaber og dermed det unikke bånd med beskueren, som en fysisk genstand kan. Meecham beskriver det bedst af alle, Müller er også inde på det: digitaliseringen vil have nogle store fordele i forhold til at fortælle den information, som genstande indeholder, videre, dvs. i forhold til de kognitive processer. De affektive processer, som vi har set, er dog de kognitive overlegne, idet de opstår først og sætter sig bedre fast i hukommelsen. Og de affektive processer kan kun vækkes af en umedieret fysisk genstand, som står foran beskueren og er en del af dennes fysiske og håndgribelige verden, uanset om en digital repræsentation viser genstanden fra alle tænkelige vinkler og i close-ups. Det store problem med Dudley og de andres tanker er selvfølgelig, at genstandene skal bevares for eftertiden og derfor ikke må håndteres. Derfor kan det vise sig umuligt at finde frem til en løsning, hvor den besøgende kan få en fuldendt materiel oplevelse, dvs. kan få lov til at håndtere genstanden.

Som nævnt i teoriafsnittet er det tvivlsomt om Frank Ankersmits teori om vores oplevelse af fortiden, sublime historical experience, vil kunne opstå i en museums kontekst, fordi teorien forudsætter en umedieret kontakt mellem subjektet og den omgivende fysiske verden eller ”virkeligheden”. Fortiden er i nutiden i form af denne fysiske verden omkring os. Når en fysisk genstand placeres i en museal udstilling vil den altid på den ene eller anden måde blive placeret i en kontekst bestemt af museet. På den måde forsøger museet at påvirke den besøgendes fortolkning af genstandene og udstillingen i det hele taget. Genstandene vil derfor i større eller mindre grad have en medieret kontakt til subjektet, hvorfor sublime historical experience, tilstedeværet af fortiden i fraværet af den, ifølge Ankersmit ikke kan opstå.

Men er det nu også tilfældet? En genstand vil jo også i den virkelige verden uden for museet altid optræde i en eller anden form for kontekst. Der vil altid være et eller andet omkring genstanden, som potentielt kan påvirke oplevelsen af den. Derfor kan man forestille sig, at den balance i udstillingen som Dudley søger mellem det materielle og det kulturelle, vil have potentialet i de enkelte genstande til at give subjektet en sublim historisk oplevelse. Det er jo også netop denne

tilstedeværsfølelse, som Dudley og Co. så gerne vil have bedre frem i udstillingerne. Men det er klart, at tager parateksterne og formidlingen af genstandens kulturelle del overhånd er sublime historical experience, som Ankersmit fremlægger det, ude af billedet. Dette udelukker i øvrigt automatisk de digitale formidlingsløsninger i forhold til sublime historical experience, hvor der i den grad er tale om medieret kontakt mellem subjekt og objekt.

David Carr er på mange måder knap så fortænkt som Ankersmit i sit historiesyn, som det også ses af teoriafsnittet. For ham er det vigtigt for forståelsen af historien, at den historiske agents handling betragtes ud fra både handlingens fortid, nutid og intenderede fremtid. Dette kan også overføres til, hvordan en historisk genstand bedst forstås. Her er museernes muligheder for flere forskellige fortolkninger af genstandene dermed et plus i Carrs øjne, det være sig den traditionelle fysiske udstilling eller den virtuelle/digitale. Jo flere narrativer der gøres plads til, jo bedre kan genstanden forstås. Den vil på den måde kunne bidrage til den forståelse af historien, som subjektet gennem sine egne erindringer tager med ind i udstillingen – den vil kunne føje flere fortællinger til lige præcis de fortællinger, som den enkelte allerede besidder, og til det erindringsfællesskab, som den enkelte er en del af. Personlig ”fortolkning” af genstandene er på den måde vigtig hos både Ankersmit og Carr, men på forskellig vis.

## Genstandens rolle i praksis

I dette sidste analyseafsnit vil nogle af de hovedpunkter, der indtil nu er kommet frem i løbet af specialet fra begrebs- og kontekstafsnit over teori og forskningsdiskussion, blive sammenlignet med eksempler på, hvordan danske museer i deres praktiske hverdag arbejder med genstande i formidlingsøjemed. Afsnittet er baseret på to interviews foretaget med henholdsvis Hanne Schaumburg Sørensen, overinspektør i Nyere Tids afdelingen på Museum Østjylland i Randers, og Hanne Thomsen, leder og inspektør på GASmuseet i Hobro.

De to museer er i bund og grund meget forskellige, hvilket præcis er en af grundene til, at de er valgt. ”Museum Østjylland er en fusion fra 1. januar 2011 mellem tidligere Kulturhistorisk Museum i Randers, Djurslands Museum i Grenaa og Museet for Syddjurs i Ebeltoft. Museet er et statsanerkendt kulturhistorisk museum med tilhørende arkiver, som belyser forandring, variation og kontinuitet i menneskers livsvilkår fra de ældste tider til nu.”<sup>237</sup> Museet, som er statsanerkendt og dermed hører under Museumsloven, er efter fusionen et af de største lokalhistoriske museer i Danmark med afdelinger i Randers, Grenaa og Ebeltoft.<sup>238</sup> Afdelingen i Randers har til huse i Kulturhuset, som også rummer bibliotek, kunstmuseum og arkiv, hvor museet har et tæt samarbejde med særligt arkivet. Museet har en omfattende permanent udstilling, som dækker de lange linier i historien fra oldtiden til 1990’erne fra en lokal vinkel. Derudover laver museet ikke færre end tre særudstillinger årligt, hvilket betyder en indgående erfaring i hele udstillingsprocessen og arbejdet med de fysiske genstande heri. Museet arbejder meget selvstændigt, idet det har egne afdelinger i huset for både bevaring, konservering, forskning (arkæologi såvel som nyere tid) samt formidling og egen arkitekt.

GASmuseet er modsat museet i Randers en selvejende institution,<sup>239</sup> hvilket betyder, at museet er afhængigt af diverse fonde og bevillinger andre steder fra end staten. Museet er derudover et specialmuseum, dvs. det har specialiseret sig i et bestemt emne; gas. ”Gasmuseet er et landsdækkende kulturhistorisk specialmuseum, hvis formål er at vise den tekniske, teknologiske og kulturelle udvikling, der er sket over tid med udnyttelsen af de forskellige typer af gas – primært: bygas, flaskegas, biogas og naturgas. Gasmuseet skal vise gassens betydning som energiform i samfundet, de forskellige gassers betydning i industri og håndværk og i det enkelte menneskes

---

<sup>237</sup> <http://museumoj.randers.dk/FrontEnd.aspx?id=22518>

<sup>238</sup> <http://museumoj.randers.dk/FrontEnd.aspx?id=22518>

<sup>239</sup> <http://www.gasmuseet.dk/da/vedt%C3%A6gter>

*dagligdag før, nu og i fremtiden.*<sup>240</sup> Museet åbnede efter flere års indledende arbejde i 1998 i det gamle gasværk i Hobro, det vil med andre ord sige i autentiske rammer. Museet har siden opstarten udviklet sig markant: *”Kort efter 10 års jubilæet i 2008 begyndte Gasmuseet arbejdet med at etablere grundlaget for det pågående videns- og oplevelsescenter for Energi, miljø og klima. Projektfasen er 2010-2013 og projektet støttes af Vækstforum for Region Nordjylland samt EU med Mål 2 midler. 1. Etape af projektet stod færdig i 2012 og bestod af en udstilling, der fortæller om den rørlagte gas-energi fra 1853 til naturgassens indførelse. Pt. arbejdes med projektets anden fase, der skal give et bud på fremtidens energiscenarier.”*<sup>241</sup> En del af det her nævnte projekt var også etableringen af en omfattende digital platform, som bl.a. spiller sammen med den nye udstilling, hvilket vil blive uddybet nærmere nedenfor. Som det fremgår, vil GASmuseet i fremtiden ikke blot være et museum, men også et videns- og oplevelsescenter. Det er af selv samme grund, at museet valgte at fremhæve ordet gas i GASmuseet, da det nye logo skulle udtænkes i forbindelse med åbningen af den nye udstilling i 2012. Museet vil med tiden ikke længere kun være et museum, men et sted der handler om gas og energi i et bredere perspektiv, et sted der kan flere forskellige ting og på den måde forhåbentligt tiltrække sig nye målgrupper og samarbejdspartnere.<sup>242</sup> Så på trods af at museets ansatte kan tælles på to hænder<sup>243</sup> er ambitionerne ganske store.

## Museum Østjylland, Randers

Hanne Schaumburg Sørensen er ikke umiddelbart enig i den definition af et museum, som bruges i specialets start, dvs. Strandgaardts definition, hvor genstandene er det, der adskiller museet fra andre, hvor det er dem der gør museet, så at sige. Hun mener i stedet, at det et museum har, er *viden*.<sup>244</sup> Det, genstandene imidlertid kan, er at være bindeleddet mellem fortiden og nutiden og visualisere historien, hvilket gør at historien sanses på en anden måde, end hvis den bliver serveret gennem skrift. Genstande er dog blot en af måderne, hvorpå museerne kan formidle. I udstillingerne kan de kombineres eller, alt efter hvad formålet er, måske endda helt erstattes med fotografier, rekvisitter kan bruges, så følesansen kommer i brug og de kan iscenesættes så også høre- og lugtesansen involveres. En anden måde at formidle på kan være rundvisninger, cykelture eller

<sup>240</sup> <http://www.gasmuseet.dk/da/vedt%C3%A6gter>

<sup>241</sup> <http://www.gasmuseet.dk/da/fra-gasv%C3%A6rk-til-gasmuseum>

<sup>242</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 3.

<sup>243</sup> <http://www.gasmuseet.dk/da/personale>

<sup>244</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 9.



byvandringer, hvor det fysiske rum bruges.<sup>245</sup> Det er altså ikke som sådan genstandene, der definerer museet, men den viden, der formidles. Genstandene er en meget vigtig del af denne formidling<sup>246</sup>, men i Schaumburg Sørensens optik ikke definerende på samme måde, som hos Strandgaard. Museerne er ikke afhængige af genstandene i deres formidling af viden, men genstandene kan i den grad berige formidlingen og kan også, selvom de ikke bruges direkte, bidrage til den viden, som museet formidler, gennem forskning og inspiration.<sup>247</sup>

Den historie, museerne kan fortælle med genstandene, ændrer sig fra generation til generation. En genstand kan godt være så smuk eller unik, at den altid vil kunne stå alene udelukkende på den baggrund, men mange genstande, som fx rent håndværksmæssigt er flotte, vil med tiden blive sat ind i andre former for fortælling, fordi den generation, der har et direkte forhold til genstanden, og som kan se det flotte i håndværket eller måske selv har brugt en lignende ting engang, efterhånden forsvinder.<sup>248</sup> Materialiteten i form af håndværket eller genkendeligheden mellem den besøgende og genstanden falder altså i forhold til mange genstande væk med tiden. Genstandene kan stadig bruges i udstillingerne, men deres rolle vil sandsynligvis blive en lidt anden. De vil fx stadig kunne bruges sammen med andre genstande i fortællingen af en bredere historie, hvor det er sammensætningen af genstandene, der gør helheden spændende, selvom genstandene hver for sig vil have svært ved at vække den besøgendes interesse.<sup>249</sup> Netop det med, hvad der kan gøre en genstand interessant for beskueren, vil også ændre sig, fordi de ting, der produceres i dag, ofte ikke er unika, men masseproduktioner fra Asien eller andre steder. Det betyder, at en genstands produktionshistorie ikke vil være lige så relevant og spændende, som det tidligere ofte var tilfældet med en genstand produceret i lokalområdet. I stedet er det den enkelte genstands proveniens, der bliver afgørende for fortællingen<sup>250</sup> – præcis som Sandahl også er inde på i sin artikel.<sup>251</sup>

I Randers bruger museet også gerne fotografier af genstandene i formidlingen, fx i årbogsartikler eller på hjemmesiden i form af ”Månedens Genstand”, hvor et fotografi af en udvalgt genstand ledsaget af en kort tekst giver brugerne et lille indblik i museets store samling af genstande og lader dem komme tættere på enkelte af dem. Schaumburg Sørensen forklarer, at brugen af fotografier på

---

<sup>245</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 15.

<sup>246</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 9-10.

<sup>247</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 3, 10 og 12.

<sup>248</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 7-8.

<sup>249</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 8 og 10-11.

<sup>250</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 7 og 13.

<sup>251</sup> Sandahl (1995): Side 100.

den måde, udover at brugerne kan komme tættere på, også er med til at berettige for omverden, at museet bruger en del penge på samlingen, at de bruger den og gør noget med den.<sup>252</sup>

Også brugen af digitale løsninger, ser hun mange muligheder i, i forhold til at formidle genstandene og museets viden på en spændende måde. Den digitale form må selvfølgelig ikke tage over og blive budskabet frem for indholdet, men oftest vil formen jo også være uinteressant uden et indhold, hvorfor dette ikke bør blive et problem. ”*Formen er en metode til at fremme indholdet.*”<sup>253</sup> Det kan dog være gavnligt for museet at eksperimentere med formen i de forskellige særudstillinger i forhold til at teste den til fremtidig brug. I sådanne tilfælde kan det være, at formen bliver det vigtigste – det afgørende er altid, når det kommer til indhold og form, hvad museet ønsker at bruge udstillingen til, hvad den skal kunne.<sup>254</sup>

Der er med andre ord mange måder at bruge genstandene på. I det øjeblik de besøgende, får lov til at røre ved genstandene, sådan som Dudley og Co. ønsker sig, er de ifølge Schaumburg Sørensen ikke længere museumsgenstande, men rekvisitter.<sup>255</sup> Som tidligere nævnt vil det jo rent faktisk også gå imod forpligtelsen til at bevare genstanden for eftertiden, hvis de besøgende får lov til at håndtere dem, fordi håndteringen mere eller mindre langsomt vil nedbryde genstanden. Der er dog tendenser til, at museer alligevel lader de besøgende bruge genstandene. Den Gamle By i Aarhus har fx i deres nye 70’er lejligheder måtte lave nye databaser for ”genstandene”, der skulle bruges, fordi alt i udstillingen må benyttes af de besøgende. De må sætte sig i sofaen, ved spisebordet osv.. Derfor kan de ikke som sådan optages i samlingerne i traditionel forstand. I stedet har museet altså oprettet en særskilt database og desuden taget to af hver genstand ind, således at, når den ene er slidt op, kan den anden sættes ind i stedet for.<sup>256</sup> Her er der ifølge Schaumburg Sørensen altså tale om rekvisitter, det vil helt enkelt sige redskaber til at fortælle historien.

Den Gamle By har på den måde med den nye udstilling samlet ind for nutiden og ikke for eftertiden, sådan som museerne ellers gør. Folk, der afleverer ting til museet, skal være klar over, at tingene efterhånden vil gå til. Det er en ny måde at tænke genstandsbegrebet på.<sup>257</sup> Dudley vil givetvis være begejstrede for denne løsning, fordi den besøgende kan bruge alle sine sanser i oplevelsen af udstillingen, som består af autentiske genstande. Det nye 70’er kompleks, som Den

---

<sup>252</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 9.

<sup>253</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 14.

<sup>254</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 15.

<sup>255</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 9.

<sup>256</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 9.

<sup>257</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 9.

Gamle By har opført, placerer den besøgende i fortiden så vidt som det er muligt, men selvom rekvisitterne her ikke er kopier, så er de fortsat rekvisitter, hvilket også rent lovgivningsmæssigt og forpligtelsesmæssigt er grunden til at udstillingen kan gennemføres. Uanset giver udstillingen diskussionen af genstandsbegrebet nye dimensioner, ligesom museernes arbejdsmetoder over en bred kam også nytænkes.

Udstillingen og brugen af genstande afspejler desuden altid, den måde museumsfolkene, som er involveret i udstillingen, anskuer verden på. Selvom objektivitet er tilstræbelsesværdigt ud fra et historiefagligt synspunkt, dvs. for den historiker, der typisk er med til at lave udstillingen, er udstillinger altså alligevel langt hen ad vejen meget subjektive udtryk.<sup>258</sup> Det vil også sige, at det er samfundet omkring museet, der påvirker udstillingerne og brugen af genstandene heri. At tænke i målgrupper er netop helt afgørende i planlægningen af en udstilling og dens udformning – ligesom tema og især økonomi også er det.<sup>259</sup> Genstandene bliver derudover valgt ud efter, om de er fysisk sanselige, og om de indeholder eller kan bidrage til den gode historie. En genstand med en rigtig god historie kan godt inspirere en hel udstilling, hvor fortællingen på forskellig vis forgrener sig ud fra den.<sup>260</sup>

Genstandene kan også være med til at gøre udstillingen afvekslende, hvilket er vigtigt i dag, hvor folk er forvante med at alting går hurtigt – al information er lettilgængelig, hurtig og bliver indtaget i store mængder. Dette betyder at folk i mange tilfælde ikke er så tålmodige som tidligere, hvorfor informationerne i udstillingen skal være lette at gå til, hvis de besøgende ikke bare skal blæse forbi. Her er genstandsteksterne vigtige, da det er dem folk først og fremmest søger. De bør være ved genstanden og give kort og præcis fakta. Selve opstillingen af genstandene kan også hjælpe til at give udstillingen en dynamik, hvor de besøgendes sanser påvirkes af en udstilling, der fx skifter mellem mange og få genstande eller forskellige iscenesættelser, som fx filmvisning eller digitale formidlingsløsninger. Denne teknik er ligeledes nyttig, hvis museet har en genstand som er særlig stærk og som ønskes fremhævet i udstillingen. Kommer den besøgende fra et rum med mange genstande og ind i et med kun en, er man sikker på at denne ene vil tiltrække sig opmærksomhed – forudsat at den er stærk nok i sit udtryk eller sin historie til at bære det.<sup>261</sup> Netop denne afveksling i udstillingen ser Schaumburg Sørensen som måden genstandene bl.a. vil blive brugt på i fremtidens

---

<sup>258</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 8.

<sup>259</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 2-3, 11 og 13.

<sup>260</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 10.

<sup>261</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 12.

udstillinger. Også det at lade brugerne komme tættere på rent fysisk og lade dem bruge sanserne vil vinde mere frem. Dette kan fx gøres ved at bruge rekvisitter, dvs. typisk reproduktioner af genstandene, som de besøgende kan få lov til at håndtere. Museerne er blevet bredere, de er ikke længere så fokuserede på genstandene som tidligere. Udstillingsmediet er dog stadig vigtigt, bl.a. fordi det er den letteste måde for museet at kommunikere sin viden ud til mange. Udstillingen behøver i og for sig ikke at indeholde genstande, men kan fx være bygget op om fotografier og/eller digitale løsninger.<sup>262</sup>

### **GASmuseet i Hobro**<sup>263</sup>

GASmuseet har ganske mange genstande i deres fortidsudstilling. Udstillingen er bygget op omkring disse genstande, som museet nu engang havde til rådighed i opbygningen, dvs. at man ikke nødvendigvis havde genstande til de fortællinger, man ønskede at formidle. Dette hænger bl.a. sammen med, at museet først blev etableret sent i forhold til gasenergiens indtog i Danmark i 1853, hvorfor en del genstande fra de tidlige år ikke længere var at finde ved museets opstart.<sup>264</sup> De genstande, der er, gør det ”så godt de nu kan” i forhold til den fortælling museet ønsker at formidle. Genstandene bidrager uanset til den overordnede fortælling, dvs. gassens historie i Danmark, mens de temaer, som udstillingen er delt ind i, gør, at genstandenes egen fortælling også får plads.

Museet har i deres udstilling valgt en tilgang, der er ganske interessant i forhold til den del af genstandsdebatten, som van de Wetering og DeSilvey bidrager til. Det er nemlig kun ganske få af museets genstande, der bliver konserveret. Et eksempel er en kæmpestor kedel af en art, som står i udstillingen hel rusten og irret. Den kan fortælle historien om, hvordan den som redskab er forældet, den bliver det billede på udviklingen og en forgangen tid, som DeSilvey taler om i sit arbejde med bl.a. den gamle kornbinder. Kedlen er ikke så anløben, at museumsgæsten ikke stadig kan fornemme, hvordan den oprindeligt har set ud, og indgraveringen på den er stadig tydelig. Den kan altså både fortælle en forfaldshistorie, eller en historie om udvikling om man vil, og en historie om sine egne velmagtsdage, dvs. den mere traditionelle om fortiden. Hanne Thomsen uddyber det valg, museet har gjort omkring konservering, således: ”Vi har fået tilbudt en del lamper, gasvandvarmere etc., der er fint pudsede, og hvor de med stor glæde fortæller alt, de har gjort med genstanden, og som de gerne vil have en del penge for. Jeg vil hellere have genstanden før, de har gjort noget, så

---

<sup>262</sup> Se Bilag 4, interview med Hanne Schaumburg Sørensen, Museum Østjylland, Randers, side 11-12 og 15.

<sup>263</sup> Interviewet med Hanne Thomsen er foretaget uden brug af diktafon. Derfor er udskriften i Bilag 5 blot nedskrevne notater. Afsnittets indhold og pointer er dog gennemlæst og godkendt af Hanne Thomsen.

<sup>264</sup> Se Bilag 6, mailkorrespondance med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 1-2.

*kan vi vurdere, hvad der skal ske, men hvis vi tager den ind, vil vi gerne vise den sammen med en anden tilsvarende ikke 'oppudset' genstand, eller med fotos, der viser, hvordan den så ud før.*<sup>265</sup>

Kedlen er i al sin storhed og forfald ganske imponerende – godt hjulpet på vej af, at den desuden står lidt mere for sig selv end mange af de øvrige genstande.

Eftersom udstillingen er bygget op i det gamle gasværk, dvs. at kedlen stort set befinder sig i sine oprindelige omgivelser, og eftersom, der ikke er nogen genstandstekst knyttet til dens nærhed, kan Ankersmits sublime historical experience godt komme i spil i forhold til oplevelsen af genstanden her. Det gjorde den faktisk lidt for undertegnede, men sublime historical experience er som tidligere nævnt en størrelse, der udelukkende er afhængig af det enkelte subjekt og de rette omstændigheder. Men kedlen har altså ud fra Ankersmits definitioner potentialet, ligesom flere af de øvrige genstande på GASmuseet vil have det, fordi udstillingen kun gør brug af meget få genstandstekster og i stedet har hovedtekster, som det rent fysiske tekst, der er at holde sig til i udstillingen. Den begrænsede tekstmængde kombineret med ganske mange genstande er valgt for at lade den besøgende tage genstandene ind uden blive forstyrret af alt for meget tekst. Genstanden er sat op i de forskellige rum i forhold til temaer, fx brugen af gas i husholdningen eller brugen af gas i industrien, hvilket er nok til at den besøgende uden ret meget tekst at støtte sig til kan forstå udstillingens thesis ved blot at betragte genstandene. Støtten fra hovedteksterne er nok i denne opbygning.<sup>266</sup>

De forholdsvis mange genstande, der er i flere af udstillingens forskellige temaer, giver den besøgende en masse indtryk rent visuelt. Museet giver gerne gæsten muligheden for at bruge andre sanser i udstillingen for på den måde at gøre oplevelsen mere komplet. Fx er der i rummet om selve gasværket og dets funktioner et minigasværk, som museet kan starte op for at demonstrere processen i udvindelsen af gas. Det lille gasværk afgiver en bestemt lugt som rent sanseligt kan tilføje en ekstra dimension til oplevelsen af genstandene, sådan som Dudley og Saunderson fx argumenterer for. Det samme kan lyden fra en gasmotor i udstillingen, som det ligeledes er muligt at starte op, eller lugten fra den traditionelt bryggede kaffe i ”Farmor-udstillingen”. Hanne Thomsen mener, at disse sansninger i udstillingen kan have stor betydning for oplevelsen, måske kan lugten og lyden trigge minder hos den besøgende på den ene eller den anden måde, hvilket vil give oplevelsen en helt personlig dimension ud over blot den informerende.<sup>267</sup> Uanset bliver oplevelsen

---

<sup>265</sup> Se Bilag 6, mailkorrespondance med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 2.

<sup>266</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 1.

<sup>267</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 3.

mere nærværende igen som Dudley og Saunderson argumenterer for, fordi flere sanser kommer i brug. Lyden fra gasmotoren er jo heller ikke, som man måske forventer det på de fleste museer, en afspilning fra et bånd, men den ægte vare – man både ser og hører genstanden på den mest autentisk mulige måde.

Museet har i stedet for de fysiske tekster lavet en digital platform, som de besøgende kan få adgang til via en Ipad, som museet udleverer ved besøgets start, hvis gæsten er interesseret. Ved at bruge Ipad'en kan den besøgende tilegne sig en masse ekstra viden om genstandene og gassens historie efter eget behov, og Ipad'en fylder den lidt hullede fortælling genstandene leverer ud.<sup>268</sup> Platformen udvikles fortsat og skal med tiden kunne bearbejde og integrere alt materiale, dvs. genstande, arkivmateriale, fotos, tekst osv.. På den måde vil museet danne grobund for en dialog mellem de besøgende og al den viden som museet kan tilbyde funderet i de interesser og den nysgerrighed, som den fysiske udstilling kan vække. Brugen af den digitale formidling er her ment som en metode til at tilføje lag på lag af viden til emnet gas ikke udelukkende ud fra genstandene, men også ud fra al den viden, museet generelt ligger inde med. Store touch-skærme og videoer i udstillingen bidrager ligeledes til disse mange lag af viden, som museet tilbyder, men som ikke pålægges dem gennem en teksttung udstilling.<sup>269</sup>

GASmuseet har i høj grad set fordelene i de digitale løsninger, som Rudloff bl.a. taler om. Her er muligheden for at få hele historien, hele fortællingen, med og tilegne sig en ny viden og forståelse, som er det historiefaget skal kunne ifølge Carr. Det er dog som sagt udelukkende op til den enkelte, om man vil bruge tid på at nærstudere alle de forskellige muligheder i Ipad og touch-skærme, eller om man blot vil gå igennem den fysiske udstilling og tage imod de indtryk og den viden, man nu engang kan få der. Den besøgende bestemmer altså selv, hvor mange lag af viden der skal bygges på. Dette betyder selvfølgelig at gæsten altid vil have muligheden for at opnå en større viden om de fysiske genstande og den historie, de er en del af, men også at en del viden, nogle vinkler af historien, går tabt, hvis gæsten ikke orker at undersøge alle de mange muligheder i Ipad'en. Men uanset vil disse digitale løsninger gøre folk klogere på en mindre eller større del af museets ansvarsområde.

Kritisk er det selvfølgelig, hvis den besøgende ikke formår at bruge Ipad'en. Museet har lavet en fysisk folder også, som den besøgende kan få med rundt i udstillingen som et alternativ til det

---

<sup>268</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 2.

<sup>269</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 2.

digitale,<sup>270</sup> men den kommer trods alt ikke så vidt og bredt omkring som de digitale løsninger gør, samtidig med at den dialog som kan opstå mellem genstand og bruger i de digitale løsninger, stort set forsvinder ved blot at gå rundt med en folder. Men muligheden for at få en del af den ekstra viden er der dog trods alt også for dem, der ikke kan eller vil gøre brug af Ipad'en. For GASmuseet er implementeringen af disse digitale formidlingsløsninger en mulighed for, udover at gøre mere viden lettere og hurtigere tilgængelig, at nå nye målgrupper, såsom unge, og tiltrække nye samarbejdspartnere<sup>271</sup> – to aspekter, som rent kulturpolitisk er meget i fokus i disse år.

Hanne Thomsen forudser at fremtidens museumsudstilling bliver en fortsat søgen efter den rette balance mellem mængden af genstande og tekst. Det vil blive udstillinger, som indeholder en fortælling, som har en mening, hvori de fysiske genstande vil have en fremtrædende rolle. I det øjeblik genstandene forsvinder fra udstillingen, vil der ikke længere være tale om en museumsudstilling, men blot en udstilling, det bliver til en helt anden form, og museet er ikke længere et museum. På samme måde er det en fælde for den kulturhistoriske museumsudstilling, hvis genstandene, som det en overgang var på mode, bliver for få. I så fald bliver der nærmest tale om en kunstudstilling, noget rent æstetisk, som ikke kan oppebære en fortælling.<sup>272</sup>

De to interviews gør det klart, at overvejelserne om materialitet og sansning også i høj grad har nået de danske museer i deres praktiske arbejde med udstillingerne. Tydeligt er det også, hvordan museerne påtager, eller søger at påtage sig, nye roller i samfundet. Schaumburg Sørensen taler fx om, at det, der gør et museum, ikke er genstande men viden – museet er langt mere end genstande. Også i Hobro ses denne tendens med planerne om et oplevelses- og videnscenter – ikke blot et museum. For Hanne Thomsen er der dog ingen tvivl om, at det er genstandene, der konstituerer et museum, hvorfor museet helt bevidst lader genstandene være udgangspunktet i sine udstillinger.<sup>273</sup> Museumsdelen fortæller om fortiden, mens oplevelses- og videnscentret skal fortælle om nutiden og fremtiden: ”I udstillingerne om nutiden og fremtiden er vi ikke ’bundet’ af at være museum, så derfor kan vi i denne del af museet formidle den fortælling, som vi gerne vil fortælle, uanset om vi har genstande eller ej. I denne del af GASmuseet er vi snarere et udstillingssted om gas-energi i nutid og fremtid.”<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 1.

<sup>271</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 3.

<sup>272</sup> Se Bilag 5, interview med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 2.

<sup>273</sup> Se Bilag 6, mailkorrespondance med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 1.

<sup>274</sup> Se Bilag 6, mailkorrespondance med Hanne Thomsen, GASmuseet, side 1.

Der er da heller ingen af de to museer, der lægger skjul på, at genstandene rent formidlingsmæssigt stadig er vigtige. Genstandene skal kunne falde ind i fortællingen af historien og gerne fremstå ”stærke” og sanselige. I Hobro har man tydeligvis både tænkt i det rent sanselige og materielle, men man er samtidig gået all in med en digital platform og formidlingen af viden. Også i Randers er der tænkt grundigt over iscenesættelsen af genstandene og historien, og også her er digitale løsninger blevet implementeret. Udstillingerne er på sin vis mere traditionelle end i Hobro, fordi genstandene stadig i mange tilfælde befinder sig i montrer. Dette bunder bl.a. i, at museet, i modsætning til det selvejende museum i Hobro, er underlagt Museumsloven og er forpligtiget til at bevare genstandene for eftertiden. Alligevel er det Schaumburg Sørensen, som er åben for andre måder at definere et museum på end den traditionelle, som Strandgaard argumenterer for, mens Thomsen ikke kunne være mere enig i Strandgaards definition. Selvom de to museer måske ikke tænker over alle de teoretiske aspekter omkring denne måde at formidle på som forskningsdiskussionen fremlægger, så træder de altså alligevel tydeligt frem i museernes praktiske arbejde.



## Konklusion

Det er nu blevet tid til at samle trådene i en endelig besvarelse af problemformuleringen, der som bekendt lyder således:

*En diskussion af formidlingsmæssige og museumsfaglige udfordringer og muligheder, der er forbundet med udstillinger med fysiske genstande i den moderne danske museumsverden.*

Ifølge Ole Strandgaard er det den fysiske museumsgenstand, der gør museerne unikke i forhold til andre kulturarvsinstitutioner. Selvom Hanne Schaumburg Sørensen giver udtryk for, at det ikke er genstandene som sådan, der gør forskellen, men den viden museerne har, så indrømmer også hun, at genstandene er vigtige for museets formidling af denne viden og som inspiration for den. Der er heller ikke så meget tvivl om, hvornår en ting bliver til en museumsgenstand. Det bliver den, når den optages i museets samling, nogen vil sige, når den første gang fortolkes i museal sammenhæng, hvilket vel lige præcis er i optagelsesøjeblikket. Tvivl er der heller ikke om, hvad en fysisk genstand er: det kan være alle kulturhistoriske, dvs. menneskeskabte, ting mellem himmel og jord. Det er først, når diskussionen falder på, hvad en fysisk museumsgenstand rent formidlingsmæssigt kan, at de museumsfaglige uenigheder bliver tydelige.

Ankersmit og Carrs tanker om vores historiesyn har vist sig at være et glimrende billede på den todeling, der groft sagt findes i den museumsfaglige litteratur om genstande. Carrs insisteren på at få det hele med, fortid, nutid og fremtid, og at sætte sig i den historiske agents sted er logisk ud fra hans overordnede tro på det narrative historiebegreb, hvor det er den enkeltes fortællinger og erindringer, der udgør fortiden. Erindringsfællesskaber, store som små, er det fortiden er, hvorfor fortiden er noget subjektivt, den kan være forskellig fra person til person, fra et erindringsfællesskab til det næste. Det er alt sammen historie, som kan fortælles – fx gennem genstande i en museumsudstilling med alt, hvad det indebærer af paratekster. Carrs tilgang er ganske logisk og let at gå til for historikeren i det praktiske arbejde. Den skinner tydeligt igennem i arbejdet med udstillinger og genstande i både Hobro og Randers, hvor genstandene skal kunne fortælle noget eller i hvert fald bidrage til at fortælle noget for at komme med i udstillingerne.

De to museer lægger desuden vægt på, at genstandene meget gerne må kunne noget fysisk også, dvs. at de udover at kunne fortælle noget om fortiden også har en vis materiel udstråling. Det kan være, at de er smukke, unikke, besynderlige eller mere ubestemmeligt, at de er dragende. Museerne

prøver at ramme denne materialitet i deres udvælgelse, ikke med dem alle, men med nogle. Den store kedel i Hobro er et godt eksempel. Ankersmit anser denne kontakt mellem subjektet og den fysiske verden (genstande) som en helt essentiel måde at opleve historien på, men den kan i hans forståelse ikke styres, sådan som museerne ofte forsøger det. Fortiden er i nutiden i form af genstandene, igennem de erindringer, som subjektet bringer med sig – præcis som hos Carr. Men modsat Carr er der for Ankersmit udelukkende tale om en umedieret kontakt mellem genstand og beskuer, et sus fra fortiden via erindringerne, et rush, som aldrig kan opstå med sprogets og teksters mellemkomst. Sublime historical experience kan ramme hvem som helst når som helst i den umedierede kontakt mellem subjektet og den virkelige fysiske verden. Det er præcis denne skelnen, som man kan trække mellem Carr og Ankersmit, som også kan anes mellem de to parter i forskningsdiskussionen, hvor en form for todeling har formet sig, som jeg tidligere har været inde på.

Forskningsdiskussionen har vist, hvordan der i faglitteraturen har rejst sig et billede af den fysiske museumsgenstand som noget todelt, som Dudley siger: fortolkningsgenstand og oplevelsesgenstand. En skelnen, der, som vi har set, bunder i en fornyet diskussion af begrebet materielkultur, der igen bunder i bl.a. medialiseringen af samfundet. Fortolkningsgenstanden knytter sig til de fortællinger eller den viden, som genstande kan give om fortiden – det er noget der bliver den tillagt gennem fortolkning, mens oplevelsesgenstanden knytter sig til det sanselige og/eller følelsesmæssige, som en genstand kan vække i beskueren. Selvom Ankersmit ikke vil applaudere det, er der enighed både i litteraturen og hos de to interviewede om, at iscenesættelse af genstanden i udstillingen kan hjælpe denne oplevelse på vej. Pointen er her også blot, at museerne har fået øjnene op for det, Ankersmit taler om, i form af suset fra fortiden og genstandenes potentiale i den retning, sandsynligvis fordi genstandens og museernes ”positioner” er truet af bl.a. medialiseringen.

Todelingen i forskningen består ikke af en lejr i henholdsvis fortolkningsgenstandens og oplevelsesgenstandens favør. Der er enighed om, at genstande kan fortælle om fortiden, enten i sig selv eller i kombination med andre genstande og udstillingens generelle opbygning. Der er heller ikke som sådan uenighed om, at en tredimensionel ”ægte” genstand er og kan noget specielt frem for kopier eller anden formidling. Forskellen består i, hvornår denne særlige evne fra genstandens side drukner i den fortolkning, museet forsøger at knytte til den – og om det overhovedet kan ske.

Her spiller medialiseringen af museerne som sagt en stor rolle i diskussionen og givetvis også i hele dens opståen.

Det er de affektive og kognitive processer, som opstår hos subjektet i kontakten med fysiske genstande, som bliver essentielle i diskussionen. Som forskningsdiskussionen viser, er de affektive, dvs. de sanselige og følelsesmæssige, processer vigtige i forhold til at huske den fortælling, som genstandene og udstillingen fortæller, og affektive processer kan ifølge flere af forfatterne kun knytte sig til de fysiske genstande. De er ikke enige i de muligheder som bl.a. Rudloff ser i de digitale formidlingsløsninger i forhold til at komme tættere på genstanden. For Dudley og Co. er de affektive processer umulige at nå gennem digitale repræsentationer og kan desuden også drukne i overdreven brug af andre paratekster i udstillingen. Digitaliseringen vil ”kun” kunne bidrage til de kognitive processer. Her er der til gengæld også et væld af nye muligheder, som åbner op for flere forskellige fortolkningsmuligheder på en gang, hvilket er i Carrs ånd – og Dudleys, hvis de ikke tager overhånd. Det er en søgen efter en balance mellem genstandens to sider, den kulturelle og den materielle, fortolkningen og oplevelsen, de kognitive og affektive processer, som Dudley og de andre materialitetsstyrede forfattere leder efter og diskuterer i deres tekster. Det er, som Sandahl siger: genstande binder den materielle og immaterielle verden sammen. Der ligger en balancering af modsætninger i denne formulering.

Denne søgen efter balance ses også i de to interviews. I Hobro har man lavet en udstilling som i høj grad taler mest til de affektive processer, mens man har brugt mulighederne i digital formidling i form af Ipad'en til at give den ekstra viden, dvs. til at vække de rent kognitive processer, uden at forstyrre de affektive i selve udstillingen. Også brugen af rekvisitter i stedet for genstande, som det ses i Den Gamle By, er et billede på, hvordan museerne forsøger at give brugerne den autentiske materielle oplevelse af genstandene. Rekvisitterne i Den Gamle By er ægte, der er ikke tale om kopier, og de vil derfor kunne vække de affektive processer. De vil, som Schaumburg Sørensen påpeger, dog ikke længere være museumsgenstande – her opstår en helt ny begrebsmæssig udfordring.

Det, der gør museerne unikke er altså rigtignok, som Strandgaard siger, genstandene, men det er de affektive muligheder, der ligger i de fysiske genstande, der er den egentlige nøgle og ikke blot de kognitive. Det er museernes opgave at afbalancere forholdet mellem de to i udstillingerne, således at den besøgende kan opleve begge processer og museerne kan bevare deres berettigelse. Kort sagt vil de fysiske genstande også i fremtiden være hjørnesten i de danske museers formidlingsarbejde i

form af deres unikke evner udi at vække kognitive *såvel* som affektive processer hos de besøgende. Det er kunsten at finde balancen imellem dem, at undgå at det affektive drukner, som er den museumsfaglige udfordring – især i kølvandet på medialiseringen og de nye måder at kommunikere på, som den har bragt med sig. Også den generelle kulturpolitiske linie og samfundets udvikling udfordrer til stadighed mange museer og kravene til formidling.

## Abstract

The Danish museums have changed significantly since their beginning in the seventeenth century. During the nineteenth century they developed their own professionalism, museology, and the museums became a place the people could visit to learn about history through the narratives of historical objects. The museology continued to develop throughout the following years. Around 1990, a new museology rose in which the museums began to focus more on their users instead of primarily on their collections of objects; the museums became more outgoing and less introverted in their general focus. During the past 20 years, this change in the museology has developed further while also the mediatization and digitization of the society have had a profound effect on the museums – especially when it comes to their work with dissemination.

This thesis discusses the dissemination related and museum professional opportunities and challenges that occur in the modern Danish museum display with physical objects. It examines the dissemination related role of the physical museum object in the modern Danish museum which is undergoing constant changes caused by changes in cultural politics and the influence of the mediatization on how humans generally communicate and exist. Is the physical object still, as it has been for centuries, the cornerstone of museum dissemination?

Overall the thesis consists of three parts. A purely theoretical part which discusses the history philosophical theories of Frank Ankersmit and David Carr concerning, respectively, sublime historical experience and the importance of space/time and point of view in the understanding of the past. Secondly, a research discussion which examines both Danish and foreign writings about the role of the physical museum object in the modern museum display, and, finally, an analysis of two interviews conducted with two very different, Danish museums in order to give the theoretical discussion of the physical museum object a more practical angle.

The discussion of the theories and the research reveals a big focus on balancing the objects' material and cultural features in the museums' dissemination and through this also on balancing the cognitive and affective processes which the objects can create within the viewer. Material culture studies, the mediatization and following digitization of society, and tendencies in cultural politics are all of major importance in this discussion. The interviews show that the two Danish museums in their practical work with objects also try to balance their dissemination of knowledge with political demands, a fight for users and digital tendencies. It is, in connection with this, clear how museums

to a higher and higher degree in different ways try to stage the materiality of the objects in combination with the narration of history.

The thesis concludes that the physical objects continue to make the museums unique, but also that it is the affective possibilities they hold, and not just the cognitive, that are the actual key to this uniqueness. It is the responsibility of the museums to balance the two in the displays so that the visitor can experience both processes and the museums thereby can keep their eligibility. The physical objects will also in the future be the cornerstones of the Danish museums' dissemination work because of their unique ability to create cognitive *as well* as affective processes within the visitors. The trick is to, from a museum professional point of view, find the balance between them to avoid drowning the affective aspects – especially in the wake of the mediatization and the new ways in which to communicate which follow. Cultural politics and society development also continue to challenge many museums as well as the general demands to dissemination, that is, the fight for users.

## Litteraturliste

### **Bøger**

Damsholt, Tine m.fl. (red.): *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, Aarhus Universitetsforlag, 2009.

Drotner, Kirsten m.fl. (ed.): *Det interaktive museum*, Samfundslitteratur, 2011.

Drotner, Kirsten m.fl. (ed.): *Museum Communication and Social Media*, Routledge, 2013.

Dudley, Sandra H. (ed.): *Museum Materialities. Objects, engagements, interpretations*, Routledge, 2010.

Dudley, Sandra H. (ed.): *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*, Leicester Readers in Museum Studies, Routledge, 2012.

Dudley, Sandra H. m.fl. (ed.) (a): *Narrating Objects, Collecting Stories, Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*, Routledge, 2012.

Dudley, Sandra H. m.fl. (ed) (b): *The Thing About Museums. Objects and experience, representation and contestation*, Routledge, 2012.

Ghosh, Ranjan og Kleinberg, Ethan (ed.): *Presence. Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty-First Century*, Cornell University Press, 2013.

Golding, Viv m.fl. (ed.): *Museums and Communities. Curators, Collections and Collaboration*, Bloomsbury, 2013.

Hørup, Peter: *Når ting fortæller. Hverdagsting og hverdagsliv 1950-1980*, Gasmuseets forlag, 2009.

Knappett, Carl: *Thinking through material culture: an interdisciplinary perspective*, University of Pennsylvania Press, 2005.

Knell, Simon m.fl. (ed.): *Museum Revolutions. How museums change and are changed*, Routledge, 2007.

Mordhorst, Camilla: *Formens semantik, en teori om den kulturhistoriske udstilling*, Odense Bys Museer, 2000.

Mordhorst, Camilla: *Genstandsfortællinger. Fra Museum Wormianum til de moderne museer*, Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet, 2009.

Parry, Ross (ed.): *Museums in a Digital Age*, Leicester Readers in Museum Studies, Routledge, 2010.

Strandgaard, Ole: *Museumsbogen. Praktisk museologi*, Forlaget Hikuin, 2010.

## **Artikler**

Akker, Chiel van den: *Tradition (re)visited: from place to presence*, Nordisk Museologi, 2011, nr. 1, side 106-116.

Bennicke, Ida og Wahlgren, Pernille: *Kan udstillinger sættes på formel?*, Danske Museer, 2012, nr. 1, side 12-14.

Froyeman, Anton: "Frank Ankersmit and Eelco Runia: *The Presence and the Otherness of the Past*" Rethinking History: The Journal of Theory and Practice, Volume 16, Issue 3, 2012.

Jensen, Sofie E.: *Udstillingen som kommunikation: om at kommunikere med arkæologiske genstande i udstillinger*, Arkæologisk Forum 2013, nr. 29, 19-25.

Kjeldbaek, Esben: *Post-Modernism and the Three Generations of Museums*, Nordisk Museologi, nr. 1-2, 2001, s. 119-126.

Lehmkuhl Noer, Christina og Kelstrup, Kristoffer: *Fortiden i 3D*, Danske Museer, 2013, nr. 1, side 28-30.

MacDonald, Sally: *Dead or Alive – Some Questions about Objects and People*, Nordisk Museologi, nr. 2, 1998, s. 17-28.

Rudloff, Maja: *Det medialiserede museum: digitale teknologiers transformation af museernes formidling*, MedieKultur 2013, 54, 65-86.

Sandahl, Jette: *Proper Objects among other Things*, Nordisk Museologi, nr. 2, 1995, s. 97-106.

Sørensen, Hanne Schaumburg: *Tilfældigt, men museumsværdigt*, Danske Museer, nr. 5, 2010, s. 10-12.

## **Andet**

[http://www.denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Filosofi/Filosofiske\\_begreber\\_og\\_fagudtryk/autentisk?highlight=autenticitet](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofiske_begreber_og_fagudtryk/autentisk?highlight=autenticitet)

<http://www.dst.dk/da/Statistik/emner/museer-og-kulturarv/museer.aspx>

<http://www.gasmuseet.dk/>

<http://www.kulturstyrelsen.dk/institutioner/museer/>

<http://museumoj.randers.dk/>

[www.nordiskmuseologi.org](http://www.nordiskmuseologi.org)

<https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=162504>



**Forsidefoto:** <http://www.ebay.com.au/itm/Old-Chinese-Purple-Bronze-Phoenix-War-Horse-Statue-/230856850435>