

Verdens speil og tingenes gravsted: Om metaforbruk og «gjøren» i museologien

Mirror of the world and graveyard of things: Metaphors and the «doing» of museology

Torgeir Rinke Bangstad

Postdoktor i samtidsarkeologi ved Institutt for arkeologi, historie, religionsvitenskap og teologi ved UiT – Norges Arktiske Universitet.

(f. 1982) Deltar i det tverrfaglige forskningsprosjektet «Object Matters: Archaeology and Heritage in the 21st Century», hvor han forsker på et gjenreisningshus fra Olderfjord i Finnmark som skal gjenopføres på Norsk Folkemuseum.

torgeir.r.bangstad@uit.no

SAMMENDRAG

I løpet av de siste fire tiårene har museene blitt gjenstand for en rekke kritiske analyser som tar utgangspunkt i den innflytelsen museene har som kunnskaps- og dannelsesinstitusjoner og den rollen de har spilt historisk for eksempel i ulike nasjonsbyggingsprosesser. I denne artikkelen vil jeg drøfte to metaforer – museet som speil og museet som gravsted – som har øvd stor innflytelse på hvordan museet forstås i museologisk forskning. De to metaforene har også vært flittig brukt i den kritiske museologien, hvor museet har blitt forstått som et avsondret og isolert representasjonsunivers. Jeg ønsker også å drøfte alternativer til det dominerende fokuset på museet som representasjonsunivers og gjenstanders mening, og henter eksempler fra relasjonell museologi der det følelsesmessige, kroppslige og uforutsette tillegges stor vekt. Jeg vil vise hvordan disse perspektivene involverer forskeren på en ny måte og hvordan den steile motsetningen mellom innside og utside utfordres gjennom et fokus på gjøren, som ikke forutsetter at museologisk innsikt øker i takt med distanse til praksis.

Nøkkelord

museologi, relasjonell museologi, speil, gravsted, representasjon

ABSTRACT

In the course of the last four decades, museums have figured as central loci for critical analyses of museums as civilizing institutions, sites of knowledge and as instruments of nation

building. In this paper I discuss two metaphors – the museum as mirror and the museum as graveyard – which have been important in the critique of the museum institution throughout history. These metaphors have also been important in critical museology where museums are often treated as detached and insular representational spaces. Drawing on relational museology and its stress on emotion, embodiment and contingent processes, I aim to explore approaches to museum which regard it as more-than-representational, affective space of which the researcher is inescapably part. The focus on practice does not presuppose an unequivocal opposition between a museum inside and the outside world, and neither does it suggest that a distanced and disembodied museological gaze is a precondition of new insights in the field.

Keywords

museology, relational museology, mirror, graveyard, representation

Museet har gjennom lang tid vært betraktet som verdens speil og tingenes gravsted. Disse metaforene går igjen både i og utenfor museumsinstitusjonen.¹ Førstnevnte metafor fremhever evnen til å representere en verden på utsiden som det sentrale momentet i museumsverdenen. Museet befinner seg slik i en uopphørlig epistemologisk katt og mus-lek med den skiftende historiske virkeligheten på utsiden. Gravstedsmetaforen brukes for å foreslå en mer avsondret verden hvor gjenstander blir stedt til hvile og mumifisert. Den antyder at museene er som en avsondret verden, der de vanlige forbindelsene til verden opphører. Når speilet og gravstedet blir brukt så flittig i beskrivelsene av museet, henger det sammen med at de passer godt med forestillingen om at ting forlater en verden som de siden skal representere.

Det dominerende museologiske fokuset på representasjon, hvor ting og tegn alltid står for noe annet, reiser viktige spørsmål om adekvate fremstillinger i museenes utstillinger. Likevel kan fokuset på speilingen av verden og på museenes meningsskapende dimensjon, begrense hvilke spørsmål som oppleves relevante og riktige, siden de gjerne låser fast museumsforståelsen til det som angår representasjoner og avkoding av en bestemt mening. Jeg ønsker å peke på hvordan metaforene har blitt brukt i museumsforskningen til å kaste lys over museets grunnleggende funksjon som representasjonsunivers, samtidig som de har bidratt til å overskygge perspektiver hvor kropp, affekt og materialitet står sentralt.

Jeg har i denne artikkelen analysert et utvalg av tekster der speil- og gravstedsmetaforene står sentralt. Dette er tekster som har vært sentrale i utviklingen av den kritiske museologien som ble fremtredende i 1980-årene. Likevel har forestillingen om museet som verdens speil og tingenes gravsted dypere røtter. De strekker seg tilbake til fremveksten av moderne museer og den samtidige kritikken på 1800-tallet, som så museet som et statisk og livløst sted.

I den kritiske museologien ble distansen til praksis et verktøy for å avdekke underliggende forutsetninger for museenes representasjoner og kunnskap. Ved å vende fokuset mot konkret gjøren i museet, ønsker jeg å vise at det ikke er noen motsetning mellom en følel-

1. For eksempler på speil- og gravstedsmetaforene, se Joachim Baur, «Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands», i *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, red. Joachim Baur (Bielefeld: Transcript Verlag, 2010).

sesmessig involvert og kroppsliggjort museologi, og en museologi som evner å stille kritiske spørsmål ved museenes virksomhet. Museologiens dreining mot gjøren er viktig for å vise hvordan museumspraksis bringer uensartede ting og aktører sammen i et nettverk, hvor også forskeren er med på å endre fenomenene som studeres. Jeg utfordrer derfor forestillingen om et distansert utenfra-perspektiv ved å vise til den performative og relasjonelle museologien, hvor dreiningen mot konkret kroppsliggjort erfaring og praksis står sentralt. Jeg hevder at disse bidrar til å involvere forskeren slik at hun blir en del av den virkeligheten som beskrives. I stedet for å nå frem til en fast forestilling om hva et museum *er*, basert på en overordnet historisk, institusjonell identitet, viser den relasjonelle museologien hvor sammensatte og skiftende museer er. Et fokus på gjøren handler om å ikke ta for gitt at praksis utelukker innsikt, eller at kroppslig tilstedeværelse er en kritisk refleksjon.

KRITISK MUSEOLOGI OG RELASJONELL MUSEOLOGI

Den nye museologien som vokste frem på universitetene i 1980-årene, var et oppgjør med den praksisnære, «gamle» museologien i museet som handlet om museumsmetoder knyttet til samlingsforvaltning, konserveringsteknikker og administrative spørsmål. Peter Vergo, som i 1989 var redaktør for antologien *New Museology*, søkte en museologi med et mer distansert perspektiv på museers samlings- og utstillingspraksiser. Vergo samlet en rekke bidragsytere fra både universitetsmuseologien og museumssektoren som hadde det til felles at de søkte en samfunnsengasjert og ideologikritisk lesning av museumspraksiser som lenge hadde blitt tatt for gitt. Tilveksten av museer i siste halvdel av 1900-tallet hadde ført til en stor bredde i museumslandskapet, som snart omfattet hele spekteret av menneskelig aktivitet. Fra tekniske og museumsfaglige spørsmål, flyttet den nye museologien fokuset over på hvordan museets autoritet, kunnskap og historieforståelse er et resultat av historisk spesifikke konstruksjoner. Det å samle har en politisk, estetisk og ideologisk dimensjon som det, ifølge Vergo, er vanskelig å overse. Derfor blir analysen av kulturelle verdsettingsprosesser sentralt i den nye museologien.² Ved å rette søkelyset mot intellektuelle, politiske og sosiale ambisjoner som ligger til grunn for museumspraksiser som en undertekst, ble det etablert en klar motsetning mellom den gamle, praksisnære museologien og den nye teoretiske museologien. Forestillingen om at aktørene selv ikke ser de maktstrukturene som er bestemmende for praksis, ble dermed utfordret. Ifølge forskerne innen den nye museologien hadde ikke museenes underliggende kunnskapssyn som materialiserte seg i ulike samlings- og utstillingspraksiser, tidligere vært gjenstand for tilstrekkelig debatt. Kategoriseringspraksiser hadde lenge hatt et skinn av selvfølgelighet rundt seg, hevdet Eilean Hooper-Greenhill.³

DEN AUTONOME KRITIKKEN

Den nye museologien bygget på tanken om at en vitenskap ikke kan vie seg til en bestemt type virksomhet, og samtidig *være* denne virksomheten.⁴ Avstanden mellom museets virk-

2. Peter Vergo, «Introduction», i *The New Museology*, red. Peter Vergo (London: Reaktion Books, 1989), 2.

3. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 1992), 5.

4. Kerstin Smeds, «Tankar kring det 'museologiska företaket'», *Nordisk museologi*, nr. 2 (2000), 49.

somhet og studiet av denne måtte derfor kultiveres. Peter Vergo hevdet at den nye museologien var et utslag av en omfattende misnøye, både innenfor og utenfor museumsinstitusjonene. Misnøyen tok form av en representasjonskritikk, og for de som identifiserte seg med den nye museologien, innebar det at man stilte spørsmålsteget ved museers naturlighet, objektivitet og sannhet og tilsynelatende tidløshet: «[...] museums have a history, but [...] their enterprise entail an attempt to conceal it».⁵ Den synliggjorde samtidig det og de som hadde blitt utelatt, eller feilaktig fremstilt i museenes representasjoner.

Andrea Witcomb og Kristal Buckley har senere hevdet at forholdet mellom fagfolkene i museumssektoren og akademikerne i UH-sektoren var preget av en uforsonlighet som kanskje ble forsterket av at kritikerens innsikt ble gitt forrang over en mer inngående forståelse av den konkrete institusjonelle konteksten eller det konkrete arbeidet som ble utført i museet. Distansen økte også mellom de som tilhørte de etablerte historie- og gjenstandsfagene og de som betraktet storstilte innsamlinger og studier av materiell kultur som en klamp om foten. Fokuset ble flyttet over til symboler, tegn og mening, og gjenstandsforskningen i museene ble sett på som et uttrykk for noe gammelmodig.⁶

Det førte til en situasjon der museumsansattes og forskeres opplevelser av museet var radikalt forskjellig. Veldig få av tekstene innenfor den nye og kritiske museologien ble lest av praktiserende fagfolk i museene.⁷ Kanskje kjente de seg ikke igjen i beskrivelsene av museumsarbeid og museumsbesøkende som ofte grenset mot det nedlatende? Kritikkenes autonomi var et problem i den praktisk orienterte museumsverdenen, ifølge Witcomb og Buckley. Den utenforstående forskeren så kritikken som et gode i seg selv, uten at hun trengte å bekymre seg for den praktiske implementeringen av kunnskap. Historikeren Randolph Starn, som har skrevet en grundig og god oversikt over museologi fra 1980-tallet og frem til i dag, hevder at avstanden til museumspraktikerens hverdag noen ganger ble for stor. Satt litt på spissen, kan distansen nesten fortone seg som et uoverstigelig gap mellom museumsperspektivet og det distanserte forskerperspektivet:

Outsiders do not need to worry about such mundane matters as budgets, security, staffing, storage, or plumbing. They are free to treat museums as subjects and objects of higher criticism, political agendas, narratives about the past, and visions of the future.⁸

Det er imidlertid lite i veien for at selv dagligdagse og rutinemessige gjøremål kan og bør være en del av studiet av museet. For eksempel har sosialantropologen Sharon Macdonald ivret for at vi betrakter kulturarvinstitusjoner som utslag av lokale handlinger og teknikker som inngår i å skape og bevare det vi omtaler som kulturarv.⁹ Disse praksisene omfatter alt fra definisjoner av kulturarv, vurdering av enkeltbygg, gjenstanders nedbrytning samt

5. Daniel J. Sherman og Irit Rogoff, «Introduction: Framework for Critical Analysis», i *MuseumCulture: Histories, Discourses, Spectacles* red. Daniel J. Sherman og Irit Rogoff (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), x.

6. Orvar Löfgren, «Scenes from a Troubled Marriage», *Journal of Material Culture* 2, nr. 1 (1997).

7. Andrea Witcomb og Kristal Buckley, «Engaging with the future of 'critical heritage studies': looking back in order to look forward», *International Journal of Heritage Studies* 19, nr. 6 (2013). DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2013.818570>. [Lesedato 04.10.2017.]

8. Randolph Starn, «A Historian's Brief Guide to New Museology», *American Historical Review* 110, nr. 1 (2005), 70.

9. Sharon Macdonald, «Reassembling Nuremberg, Reassembling Heritage», *Journal of Cultural Economy* 2, nr. 1&2 (2009).

praktiske og hverdagslige gjøremål. Hensikten med denne mangefasetterte fremstillingen av kulturarv, er å ikke gripe til det Macdonald kaller magiske forklaringsnøkler som ideologi.¹⁰ Hun ivrer for en museumsforskning som går på tvers av institusjonene og som viser interesse for dagligdagse utfordringer i museene, om enn fra et teoretisk fundert ståsted. Et tilsvarende syn finner vi i norske museologiske utgivelser fra de senere årene, hvor det performative og relasjonelle aspektet i museenes kunnskapsproduksjon kommer i sentrum.¹¹ Fokuset på prosess og praksis innebærer at kunnskap blir til gjennom en konkret «gjøren», som det heter i antologien *Museologi på norsk*.¹² Dette innebærer en økt anerkjennelse av de komplekse og mangslungne nettverk av ting, tanker og praksiser som ligger til grunn for eksempelvis en utstillings tilblivelse. Slik kan vi tenke oss at det finnes dimensjoner ved museet som det er verdt å undersøke også utover det dominerende fokuset på representasjon, diskurs og mening som den nye og kritiske museologien på mange måter befestet.¹³ Det som skiller den relasjonelle museologien fra den kritiske museologien, er først og fremst anerkjennelse av uforutsigbarhet, som innebærer at forskeren må oppgi forestillingen om den monolittiske institusjonen med de klare rammene, og heller følge prosesser som kan være både «rotete» og motsetningsfylte. Der den kritiske museologien ofte så museet som uløselig knyttet til, og determinert av, sin koloniale fortid, blir museet, i økende grad, forstått også som et uttrykk for kulturelle endringsprosesser.¹⁴ Det innebærer at forskeren selv ikke har tilgang til et privilegert sted utenfor, hvor fra hun ser inn på et univers som er ferdig utlagt og fylt opp av mening som venter på å bli avdekket. Den relasjonelle museologien, hevder Duncan Grewcock, innebærer at «we are always in the messy middle of things».¹⁵ Grewcock, som skriver om museologiens gjøren, inkluderer seg selv på en måte som er både uvanlig og modig. Ved å fremheve den porøse tilstanden, *porous condition*, som karakteriserer både museet og museologien, vil han unngå et kroppsløst, kritisk blikk som utelukkende fokuserer på det som angår representasjoner. Hans fremste styrke er likevel at han utfordrer det skarpe skillet mellom teori og praksis som lå til grunn for den nye museologiens og den kritiske museologiens kunnskapsgrunnlag:

More attention needs to be paid to how we make things as academics. We are practitioners too and should take more care with our craft at the level of its crafting, not for its own sake but because I believe taking care has productive value.¹⁶

Forskerne innen den relasjonelle museologien fremhever selv det å skrive som museologisk gjøren, og åpner med det for en subjektiv og involvert museologi som gir det følelsesmessige og den kroppslige museumserfaringen en egen verdi. Det at gjenstander kan nå oss, berøre

10. Macdonald, «Reassembling Nuremberg», 118.

11. Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, red., *Museologi på norsk: Universitetsmuseenes gjøren* (Trondheim: Akademika Forlag, 2012); Sharon Macdonald, «Expanding Museum Studies: An Introduction», i *A Companion to Museum Studies*, red. Sharon Macdonald (Malden: Blackwell Publishing, 2013) samt Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond Mausoleum* (London & New York: Routledge, 2003).

12. Maurstad og Hauan, *Museologi på norsk*, 15.

13. Tine Damsholt, Camilla Mordhorst og Dorthe Gert Simonsen, *Materialiseringer* (Aarhus: Aarhus University Press, 2009).

14. Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond Mausoleum*.

15. Duncan Grewcock, *Doing Museology Differently* (London & New York: Routledge, 2013), 16.

16. Grewcock, *Doing Museology*, 229.

oss og bevege oss utfordrer forestillingen om at objekter er fortlapt og isolert i museet som mausoleum. Samtidig som den relasjonelle museologien redegjør for relasjoner mellom ting, mennesker og steder på en måte som utfordrer forestillingen om museet som en verdensfravendt og isolert sfære. Dette mener jeg er en praksis som på en god måte utfyller den kritiske museologiens vektlegging av språk, mening og narrativ. Museumsbesøket forstått primært som en fortolkende aktivitet hvor man oppmerksomt avleser et budskap, er ikke i stand til å fange denne personlige, kroppslige og følelsesmessige erfaringen som også spiller inn i vårt museumsbesøk. Den undrende og personlige prosaen til Grewcock kan derfor med fordel kontrasteres med den kritiske museologiens manifest. I løpet av de siste årene har forskere innenfor museologi og kulturarvstudier ytterligere markert et akademisk utenforskap vis-à-vis institusjonene ved å føye til «kritisk» i sine programtitler. I 2010 ble Association of Critical Heritage Studies stiftet, og i forkant av den første konferansen i Gøteborg i 2012 ble det lansert et manifest som foreslo at kulturarvstudier skulle bygges på nytt fra grunnen av, med et kritisk mandat som anerkjente at kulturarv fremfor alt er en politisk handling.¹⁷ Året etter publiserte sosialantropologen Anthony Shelton et manifest for det som ble kalt den kritiske museologien.¹⁸ Avstanden mellom den kritiske museologien og museumssektoren har, ifølge Shelton, en egenverdi som gjør at den kritiske museologien ikke trenger å integreres som et strategisk verktøy innenfor rammene av museumsinstitusjonene. Likevel er det, hevder han, viktig å oppfordre museene til mer eksperimentelle praksiser, mer gjennomsiktighet, mer åpenhet og engasjement fra befolkningen for øvrig.

Også her er avstanden mellom museumssektoren og universitetssektoren selve grunnlaget for ny innsikt. For eksempel hevder Shelton at museer er bygget på et kunnskapssyn hvor vitenskapelig objektivitet har vært sentralt. Videre mener han at den kritiske museologiens oppgave blant annet er å påpeke at ethvert enkelt sammenfall mellom en gjenstand og dens mening, er mulig i museet fordi den tilslører en langt større kompleksitet. Virkeligheten blir ustanselig manipulert i museet, og i den «sannheten» som museet påberoper seg, er politikken alltid en integrert del.¹⁹ Her erklærer Shelton at relasjonen mellom en gjenstand og dens mening, er et sentralt problem for den kritiske museologien, og at dersom en gjenstands mening fremstår som likefrem og umiddelbar, så er det fordi den skjuler noe. Det kritiske blikket er nærmest blitt en forutsetning for ny innsikt. Kunnskap tilegnes på tross av det sagte, det åpenbare og det som er synlig på overflaten. Dette er forbehold som jeg vil hevde knytter den kritiske museologien tett til et sosialkonstruktivistisk fokus på representasjoner, hvor det aldri er mulig å nå utover eller forbi relasjonen mellom gjenstanden og dens mening. Feministen og vitenskapsteoretikeren Karen Barad spør seg hvordan det kan ha seg at vi fester mer lit til vår direkte tilgang til kulturelle representasjoner, enn vi gjør til måten tingene trer frem på. Det kan skyldes at vi er fanget i en bestemt representasjons-optikk, som utfordres av det Karen Barad kaller *practices/doings/actions*:

I would argue that these approaches also bring to the forefront important questions of ontology, materiality, and agency, while social constructivist approaches get caught up in the geometrical optics of re-

17. Association of Critical Heritage Studies, «Manifesto». URL: <http://archanth.anu.edu.au/heritage-museum-studies/association-critical-heritage-studies>. [Lastet ned 30.03.2017.]

18. Anthony Shelton, «Critical Museology: A Manifesto», *Museum Worlds: Advances in Research* 1, nr. 1 (2013).

19. Shelton, «Critical Museology», 13.

flection where, much like the infinite play of images between two facing mirrors, the epistemological gets bounced back and forth, but nothing more is seen.²⁰

I stedet for å studere utvalgte representasjoner av en virkelighet som gis ulik mening, vender den performative og relasjonelle museologien fokuset mot hvordan ulike virkeligheter materialiseres gjennom konkret gjøren. Når museumsgjenstandens forbindelse til verden opphører, oppstår vanligvis problemet med hvordan den på best mulig vis kan speile den verdenen hvor den har sin opprinnelse. I dag bruker vi kriterier som gjennomsluttede og selvrefleksive representasjoner, for å markere avstand til forestillingene om naturtro og nøytrale representasjoner som var mer fremtredende for 120 år siden. Likevel er spørsmålene som stilles, på mange måter utledet av den samme optikken og den samme oppdelingen mellom gjenstanden og dens mening. Som vi skal se i neste del av artikkelen, er det i kraft av denne oppdelingen at metaforen museum som speil blir virksom. Museet blir i all hovedsak forstått i kraft av dets evne til å speile, forklare, formidle og representere virkeligheten utenfor museets vegger. Tingen representerer en fraværende samfunnsmessig, historisk eller økologisk kontekst, og blir derfor sjelden forstått som en aktør som er virksom i seg selv, her og nå. Speilmetaforen bidrar til at betydning og mening er det overordnede fokuset, heller enn hva tingen gjør eller hvordan tingen virker.

MUSEET SOM SPEIL

Speilet blir nevnt i forbindelse med etableringen av Norsk Folkemuseum i 1894, da folke-minnesamleren Moltke Moe så for seg at det nye folkemuseet kunne stille ut gjenstander på en måte som skilte seg fra vitenskapelige utstillinger.²¹ Moe ønsket å skåne tingene fra en tilværelse som løsrevne og isolerte fragmenter i vitenskapelige utstillinger, hvor de ble ordnet systematisk etter typologiske kriterier. «Og vi ser ikke alene enkelhet for enkelhet, gjenstandene står ikke løsrevne og isolert som nummere i en vitenskapelig samling, de slutter sig sammen til et helhetsbillede, i sin egen ramme, og sine gamle omgivelser, ganske som i livet selv [...]», skriver Moe, som hevder at «et speilbilde av folkets liv er det jo som Folkemuseet stiller frem for nutiden».²²

Speilet fremstår her som en nøytral flate som lar seg prege av «det som virkelig var». Objekter som flyttes til museer, blir revet bort fra sine opprinnelige omgivelser, men ved å gjenskape et helhetlig miljø rundt gjenstanden, i form av tablåer, eller et mer komplett interiør, utvides grensene rundt objektet til å omfatte et større kulturelt hele. Det er som om noen har tatt et tverrsnitt fra hverdagslivet og flyttet det direkte inn i museet. Et uttalt fokus på helhetlige miljøer, som en motsats til gjenstanders og monumenters løsrevne tilstand, skal i løpet av 1900-tallet bli førende for mange nye museumsetableringer. Den besnærende tanken om et komplett museum hvor tingene slipper ut av montrene, beskriver i ytterste konsekvens hvordan museets grenser oppløses og institusjonen blir ett med omgivelsene. I 1970-årenes økomuseum var speilmetaforen viktig. Det grunnleggende bruddet mellom den levende kulturen og den utstilte kulturen blir omgått, og som konsekvens blir

20. Barad, «Posthumanist Performativity», 802–803.

21. Moe i Hans Aall, *Norsk folkemuseum 1894–1919: trekk av dets historie* (Kristiania: Norsk Folkemuseum, 1920).

22. Moe i Hans Aall, *Norsk folkemuseum*, 4.

økomuseet en forlenget arm av dagliglivets vante rytme. Innbyggerne skulle vinne økt selvinnsikt og lokale skikker og tradisjoner skulle vises frem med stolthet. «Et økomuseum er et speil hvor lokalbefolkningen oppdager sitt eget speilbilde», hevdet økomuseets ideolog, Georges Henri Rivière, som sammen med sin makker Hugues de Varine, ønsket å reformere et sterkt sentralisert fransk museumsvesen.²³ Igjen er speilet et bilde på den storstilte oppgaven museet har med å oversette mellom et kulturelt *in situ* og det museale *ex situ*. Begrepet *in situ* peker, som Barbara Kirshenblatt-Gimblett har vist, på forestillingen om kultur som en ubrutt helhet.²⁴

IDENTITETSPOLITIKKENS SPEIL

Det er kanskje særlig kombinasjonen av å se bakover i tid og se seg selv, som gjør speilmetaforen så standhaftig innenfor museums litteraturen. I 1930 skrev Georges Bataille om museet som hovedstadens grønne lunge, og som et «kolossalt speil» hvor mennesket kunne betrakte seg selv fra alle kanter.²⁵ Denne forestillingen om museer som et sted hvor mennesker kan se seg selv fra utsiden, går igjen også i nyere tids museologi. Et eksempel er Donald Preziosi som hevder at det moderne, fragmenterte mennesket drives av et ønske om herredømme over seg selv som museet som virtuell, forestilt virkelighet tilbyr oss.²⁶ I møtet med kraftfulle kunstverk i kunstmuseer mister vi oss selv litt, vi plukkes fra hverandre og forestiller oss nye måter å være i verden på basert på museets mange fremstillinger av subjektposisjoner – ulike måter å være i verden på. Det mennesket ser i museet, er en rekke speil som tilbyr oss nye subjektposisjoner, noe som gir oss anledning til å rekonstituere vår identitet i tråd med et inderlig ønske om å bli hele, skriver Preziosi.²⁷ Han hevder at dette foregår i møtet mellom subjekt og objekt, at objektet konfronterer subjektet fra et sted hvor subjektet ikke kan være, med et løfte om å kompensere for en grunnleggende mangel hos mennesket. Det Preziosi berører i sin bruk av speilmetaforen, er museets rolle i kollektive og individuelle identitetskonstruksjoner. Dette er et perspektiv som har vært fremtredende innenfor museologien i de siste tiårene.

I dag er kulturhistoriske museer og identitet to sider av samme mynt og forbindelsen mellom dem fremstår som nærmest naturlig, som Anne Eriksen skriver i *Museum: en kulturhistorie*. Hun hevder at det er med identitet som det er med demokrati: «Veldig få er imot».²⁸ Det råder utbredt enighet fra politikerhold til museumsinstitusjoner og forskningsmiljøer, at museene skal speile samfunnet i sin foranderlighet. I den internasjonale sammenslutningen for kvinnemuseer (IAWM) heter det for eksempel at «kvinnemuseer er sammensatte; de gjenspeiler politiske, kulturelle, kunstneriske, økonomiske og sosiale roller og situasjoner for kvinner i fortid og nåtid. [...] De er et speil på samfunnet og på en

23. Georges Henri Rivière, «The ecomuseum – an evolutive definition», i *Økomuseumsboka – identitet, økologi, deltagelse*, red. John Aage Gjestrum og Marc Maure (Tromsø: Norsk ICOM, 1988), 105.

24. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998), 19.

25. Georges Bataille, «Museum», *October* 36 (1986 [1930]).

26. Donald Preziosi, «Art History and Museology: Rendering the Visible Legible», i *A Companion to Museum Studies*, red. Sharon Macdonald (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2007).

27. Preziosi, «Art History», 53.

28. Eriksen, *Museum: en kulturhistorie*, 221.

verden i forandring.»²⁹ Kvinnemuseer forstås videre som viktige verktøy for kvinners utdanning, myndiggjøring og selvsikkerhet. Identitetspolitikken viderefører speilmetaforen og gir den samtidig en mer aktuell og eksplisitt politisk betydning. Representasjon er her et spørsmål om anerkjennelse, og siden museer bidrar til å skape vår kollektive hukommelse, er den også «et speilbilde av makt».³⁰ Speilet blir også brukt innenfor museumsstudier som et uttrykk for den forpliktelsen museer har til å identifisere fraværende skikkelser, utelatelse og glemte historier. Museer og kulturarvinstitusjoner besitter makt i kraft av å definere det kollektive, for eksempel det nasjonale, og dermed også «de andre» – de som faller utenfor speilets rammer. Det var også derfor nestoren innenfor kulturstudier ved Centre for Contemporary Cultural Studies i Birmingham, Stuart Hall, minnet oss på at «[...] those who cannot see themselves reflected in the mirror of British Heritage cannot properly belong».³¹

Også innenfor kulturminnestudier er speilet en inngang til å forstå kulturarv. Kulturarv er, ifølge arkeologen og kulturminneforskeren Rodney Harrison, summen av de gjenstander, steder og praksiser vi holder opp som speil for nåtiden, og som det knytter seg bestemte verdier til som vi ønsker å ta med oss inn i fremtiden.³² Med dette mener han at kulturarv ikke er nøytrale overleveringer fra fortiden, men et bevisst utvalg av spesifikke fortider som gjenspeiler de verdier vi som samfunn ønsker å identifisere oss med. Den kritiske museologien peker på at museenes tilsynelatende nøytrale og tidløse autoritet, egentlig er utslag av forestillinger og praksiser som oppstår til bestemte tider og i konkrete politiske kontekster. Gjennom å identifisere makten og avmakten som finnes i kulturarven som nasjonens speil, blir speilmetaforen brukt for å etterspørre en mer selvrefleksiv praksis i museene. Et naturlig endepunkt i denne oppadgående selvrefleksive spiralen, er at den kritiske museologien tar plass ved siden av den gamle museologien i en institusjonskritisk *perpetuum mobile*. Det er ofte en uttalt forventning om at konsepter som stammer fra kritisk teori, skal kunne oversettes i et reelt fysisk formspråk, eller en særegen utstillingsestetikk. Av denne grunn mener den nederlandske kulturteoretikeren Mieke Bal at fysiske speil i utstillingsrommene kan gjøre American Museum of National History i New York i stand til å håndtere den koloniale arven i en postkolonial tid. Ved å bryte opp den strenge kronologien i museet og ved å installere speil på strategiske punkter, kan besøkende få et glimt av både kolonitidens museum og den postkoloniale kritikken av den samme institusjonen. Ved å bruke speil kan den besøkende settes inn i den fremmede verdenen som (re)presenteres. Speilene kan også forvirre publikum og føre til at de går seg vill i evolusjonen, som Bal skriver.³³ På mange måter, og kanskje særlig sammenlignet med Moltke Moes tanker om museumsspeilet som en projeksjonsflate for livet selv, har vi beveget oss fra ett ytter-

29. International Association of Womens Museums, «Resolution of the 1st International Congress for Women's Museums in Merano 2008», URL: http://kvinnemuseet.no/The_International_Association_of_Women's_Museums. [Lastet ned 05.07.2017.]

30. Patricia Davison, «Museums and the re-shaping of memory», i *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*, red. Gerard Corsane (London: Routledge, 2005), 186.

31. Stuart Hall, «Whose heritage? Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation?», *Third Text* 13, nr. 49 (1999), 4.

32. Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches* (London and New York: Routledge, 2012), 4.

33. Mieke Bal, «Telling, Showing, Showing off», *Critical Inquiry* 18, nr. 3 (1992 *Anthropology* 37, nr. 2 (2014)). Mieke Bal, «Telling», 589.

punkt til et annet: Fra mimetisk realisme til kritisk selvrefleksjon. I dag brukes speilmetaforen for eksempel til å kritisere museenes innadvendte, faglige narissisme. I stedet for å speile hele verdens mangfold ender utstillinger opp med å reflektere eget fags verdier og kunnskapssyn. Michael Ames hevdet at etnografiske utstillinger i første omgang var et spill på antropologifaget selv.³⁴

Speilet er stadig en vital metafor innenfor museums litteraturen, men nå stiller den oss til ansvar på en annen måte enn før. Moltke Moes tanker om utstillingsformer var en reaksjon på de brokkvise og fragmenterte objektene i de vitenskapelige utstillingene, mens Mieke Bal ser for seg en selvrefleksiv estetikk som setter representasjoner i hermetegn og frarøver dem deres uskyldighet. Det museer må gjøre for å nå dette idealet, er å gjøre utstillingens usynlige mekanikk synlig på en annen måte enn før, ifølge Bal. «If only that act of storytelling were foregrounded more, the museum would satisfy the expectations of a post-modern critique.»³⁵ Realisme og nøytrale representasjoner forkastes av Bal, men like fullt tar hun i bruk et mål for å vurdere hvorvidt representasjonen er adekvat, transparent og ansvarlig nok til å oppfylle et postmoderne mål om hvordan verden bør representeres. Her legges det selvrefleksive, ideologikritiske laget over kolonitidens verdensforståelse. Ved å påpeke skjevheter og fravær i museenes utstillinger, befestes imidlertid museets meningskapende aktivitet som utgangspunkt og endepunkt for den museologiske representasjonskritikken. Museologen Arndís Bergsdóttir har argumentert for at det poststrukturalistiske og sosialkonstruktivistiske fokuset på representasjon forsterker motsetningsparet virkelighet/mening og gjør det vanskelig å forstå museet som kroppslig erfaring og materiell virkelighet der man selv er en del av den verdenen man ønsker å forklare.³⁶ Ved å i stedet studere komplekse materielle sammenfiltringer blir museumsgjenstander del av en prosess, og ikke bare mer eller mindre gode avspeilinger av en utenforstående virkelighet. Bergsdóttir ønsker å formulere et relasjonelt alternativ til fokuset på mening – «representing mirrors upon mirrors that [...] reflect images of a world standing outside [the] museum».³⁷

Speilmetaforen knytter uopphørlig museet til motsetningspar som bilde/virkelighet og nærvær/fravær. Et spill er som Michel Foucault skriver, et stedløst sted, et uvirkelig, virtuelt rom som gir en anledning til å se sin egen person på et sted hvor man *ikke* er.³⁸ Denne særegne mekanismen tar opp i seg både muligheten for å leve seg inn i en annens situasjon, et annet sted, eller å se seg selv som del av den representasjonen som skapes gjennom fremmedgjøring. Speilmetaforen står selvsagt ikke lenger uimotsagt som en streben etter økt realisme i museumsutstillinger. Forestillingene om uskyldige og nøytrale projeksjoner av verden og historien, blir nå i seg selv en del av det speilbildet som retter søkelyset mot tidlige tiders institusjonelle praksiser og vitenskapssyn. Det handler i større grad om at museale representasjoner skal bli – ikke sanne eller objektive – men mer gjennomsluktige og ade-

34. Ames sitert i Diana E. Marsh, «Imagine Africa with the Penn Museum. Exhibit at the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Philadelphia. September 18, 2011–present», *Museum Anthropology* 37, nr. 2 (2014). DOI: <http://doi.org/10.1111/muan.12067>. [Lesedato 04.10.2017.]

35. Mieke Bal, «Telling», 589.

36. Arndís Bergsdóttir, «Museums and Feminist Matters: Considerations of a Feminist Museology», *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 24, nr. 2 (2016). DOI: <http://doi.org/10.1080/08038740.2016.1182945>. [Lesedato 04.10.2017.]

37. Bergsdóttir, «Museums and Feminist Matters», 132.

38. Foucault, «Of Other Spaces», 4.

kvate i sine fremstillinger av verden.³⁹ Problemet med speilmetaforen er at der den åpner for kritisk refleksjon, så handler det nærmest utelukkende om museets meningssskapende rolle og om motsetningen mellom virkelighet og representasjon. Dette har medført at den følelsesstyrte, relasjonelle og «deliriske» museumserfaringen har blitt viet langt mindre oppmerksomhet.⁴⁰ Enda viktigere er det at tingene som er museets kjerne, blir betraktet nesten utelukkende som tingliggjorte ideer. Vi ser tvers gjennom tingene for å avdekke hva de sier om historien, samfunnet, naturen, og fremfor alt om oss selv, men vi ser knapt tingene selv, hevder Bill Brown.⁴¹ Speilmetaforen har gjort sitt for at tingene kun er der for å reflektere oss og samfunnet; det er også begrenset hvor mye mer speilet faktisk *kan* gjøre. Den relasjonelle og performative museologien har meislet ut et alternativ til dette monomane fokuset på museumsgjenstander som meningsbærere og ting som tegn, og våger også å si noe om hva ting kan gjøre ved bare å være.⁴²

MUSEET SOM GRAVSTED

Forestillingen om det livløse og dekontekstualiserte museumsobjektet er et tilbakevendende tema i kunstteori, filosofi og museologi, og er ifølge arkitekturhistoriker Mari Lending, roten til den tvetydigheten som har fulgt det moderne museet frem til vår tid.⁴³ Allerede på slutten av 1700-tallet beskriver Quatremère de Quincy byen Roma som et stor slått museum hvor gjenstander bevares i sin opprinnelige kontekst, hvor de hørte hjemme. Dette var en måte å motvirke kunstverkets rotløse tilværelse i utstillingsrommene, hvor det var fjernet fra sin kulturelle kontekst. Oppfatningen var at museet «drepte kunsten for å skape historie».⁴⁴ Museet som en motsetning til livet, er en gjennomgangsfigur i den moderne, vestlige filosofien.⁴⁵ Forestillingen er basert på museenes tragiske opprinnelsesmyte, som handler om at den moderne historieforståelsen skaper et resolutt brudd med fortiden. Den distanserte kontemplasjonen over historiens gang, erstatter det levende og organiske minnet. Kontrasten mellom det spontane, lev(en)de minnet, *milieux de mémoire*, og det moderne, institusjonaliserte minnet, *lieux de mémoire*, hos historikeren Pierre Nora, har fått stor innflytelse på museums- og kulturminnestudier. Vekslingen mellom det levende og statiske erindringsformer er helt sentrale i Noras melankolske innsikt om en mellomtilstand mellom det levende og det døde: «Moments of history torn away from the movement of history; then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded».⁴⁶ For Nora kommer det spontane på avstand, når den moderne bevaringstrangen og den moderne historieforståelsen

39. Amiria J. M. Henare, Martin Holbraad og Sari Wastell, *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically* (London: Routledge, 2007).

40. Janice Baker, *Affect and Desire: Museums and the Cinematic* (Ph.D. thesis, Curtin University of Technology: Department of Communication and Cultural Studies, 2010).

41. Bill Brown, «Thing Theory», *Critical Inquiry* 28, nr. 1 (2001), 4.

42. Damsholt, Mordhorst og Simonsen, *Materialiseringer*.

43. Mari Lending, «Landscape versus Museum: J.C. Dahl and the Preservation of Norwegian Burial Mounds», *Future Anterior* 6, nr. 1 (2009). DOI: <https://doi.org/10.1353/fta.0.0029>. [Lesedato 04.10.2017.]

44. de Quincy i Starn, «A Historian's Brief Guide», 81.

45. Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 20.

46. Pierre Nora, «General Introduction: Between Memory and History», i *Realms of Memory: The construction of the French past vol. I*, red. Pierre Nora (New York: Columbia University Press, 1997), 12.

tar over. Tradisjon er navnet på et minne som har blitt bevisst seg selv, ifølge Nora.⁴⁷ Denne erkjennelsen baner vei for en standhaftig motsetning mellom det umiddelbare livet og det selvbevisste museet med utvalgte minner.

I denne sammenhengen er også Theodor Adornos museumsforståelse interessant. Han hevdet at mausoleet og museet hadde flere viktige fellestrekk. Adorno stilte forfatterne Marcel Proust og Paul Valéry mot hverandre for å illustrere to forskjellige posisjoner vedrørende kunstens vilkår i museet. Proust mente at kunstverket oppnår større spontanitet når det blir løsrevet fra sin kontekst.⁴⁸ Valéry på sin side hevdet at kunsten er fortapt, når den mister sin forbindelse til det umiddelbare livet. Uten å konkludere entydig i den ene eller andre retningen, så forstår heller Adorno motsetningen mellom de to posisjonene som et symptom på hvor dyptgripende og uunngåelig dette spørsmålet har blitt for museet.

Motsetningen mellom det spontane livet og museet som noe mer livløst, aktiveres med jevne mellomrom. Museums- og kulturminneforskeren Barbara Kirshenblatt-Gimblett forstår på lignende vis kulturminnesteder som formidlingsplattformer som gir døende næringsveier og døde steder et nytt liv som utstillinger av seg selv.⁴⁹ Kjernen i gravstedsmetaforen er kanskje nettopp knyttet til det at en gjenstand, en tradisjon, eller et kunstverk gjenoppstår som representasjon og forstås som representasjon, men heller ikke mer enn det. Idéhistorikeren Didier Maleuvre, sporer fremveksten av den museale tankegangen helt tilbake til Platon som forviser kunsten til en separat sfære, uten direkte kontakt med det levende, politiske nivået i samfunnet.⁵⁰ Kunsten ble betraktet som farlig fordi den konkurrerte med politikken, og senere vitenskapen, som en form for sannhetsproduksjon. Ved å bryte forbindelsen mellom kunsten og livet, mellom kunstneren og bystaten, ble kunsten estetisert. Den ble avsondret fra tilværelsen og fikk status som illusjon, innbilning, avbildning og kopi. Utenfor den greske polis kommer kunsten på trygg avstand og slik hevder Maleuvre at kunstmuseet som idé, ble rotfestet lenge før etableringen av museumsinstitusjonen. Når kunsten er bannlyst fra det umiddelbare livet, kan den kun hente næring fra det virkelige som representasjon eller bilde, som et tegn på noe annet. Dette er et premiss med stor tiltrekningskraft innenfor museologi og kulturminnestudier.

Kulturarv er ikke et resultat av kontinuitet, men snarere av brudd, hevder historikeren Francois Hartog.⁵¹ Dette innebærer ikke bare et resolutt brudd mellom fortid og nåtid, men også et brudd mellom virkeligheten og beskrivelsen av denne. Metaforene gravsted og speil utstyrer museet med oppgaver som handler om å bygge bro over skillet mellom tingene/naturen/verden og tanken/forestillingen/språket. Filosofen Beth Lord betrakter derfor museet som en fremstilling, ikke av ting, men av gapet mellom tingene og språket som brukes for å beskrive disse.⁵² For henne er museet først og fremst et representasjonsunivers og et fortolkningsrom. Museet er et gravsted og et speil fordi tingen der kan gjenoppstå som representasjon.

47. Pierre Nora, *Realms of Memory – The Construction of the French Past vol. II* (New York: Columbia University Press, 1997), ix.

48. Theodor Adorno, «Valéry Proust Museum», i *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1996).

49. Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture*, 151.

50. Maleuvre, *Museum Memories*, 40–43.

51. François Hartog, «Time and Heritage», *Museum International* 57, nr. 3 (2005), 15.

52. Beth Lord, «Foucault's museum: difference, representation, and genealogy», *Museum and society* 4, nr. 1 (2006).

«COMMUNION WITH THE DEAD» – OFFERET OG GJENOPPSTANDELSEN

Kunstviteren Carol Duncan hevder at det i museet finnes praksiser som gjenspeiler kulturers ambisjoner om å stå imot tidens uopphørlige bevegelse mot forfall og død.⁵³ Hun setter spørsmålsteget ved opplysningstidens strenge avgrensning mellom religiøse og sekulære sfærer, og hevder at moderne kunstmuseum har mye til felles med religiøse ritualer hvor de besøkende innlemmes i et større, åndelig fellesskap. Hun peker på at det i kunstmuseene etableres en forbindelse med fortidens udødelige ånd. Ifølge Duncan forsterker både klassisk og moderne kunst behovet for en åndelig forbindelse med fortiden, og et symbolsk oppgjør med dødens endelighet.

Vitenskapsteoretikeren Donna Haraway fremhever også gjenoppstandelse i sin etter hvert klassiske tekst, «Teddy Bear Patriarchy», hvor hun hevder at American Museum of Natural History fikk en åndelig og rensende virkning på den moderne storbyborgeren.⁵⁴ De utstoppede dyrene i naturdioramaene er, ifølge Haraway, et resultat av en kolonial verdensforståelse og en spesifikk historisk kontekst på begynnelsen av 1900-tallet. Trusselen fra en klassesdelt og dekadent storbykultur ble søkt nøytralisert, om enn bare midlertidig, innenfor museets vegger. I vår sammenheng er teksten interessant fordi Haraway viser hvordan dyrene er ofret på utstillingens alter for å få evig liv. Utstillingen sammenlignes med et gravkammer for taksidermisten Carl Akeley's dyr. I en poetisk og tettpakket passasje berører hun mange av de sentrale problemene som har vært viktige for den vestlige filosofiens forståelse av museet som tingenes gravsted:

The animals in the dioramas have transcended mortal life, and hold their pose forever, with muscles tensed, noses aquiver, veins in the face and delicate ankles and folds in the supple skin all prominent. No visitor to a merely physical Africa could see these animals. This is a spiritual vision made possible only by their death and literal re-presentation.⁵⁵

Sammenligningen mellom det sekulære, naturhistoriske museet og det religiøse offeret er interessant og tankevekkende. Vi kan nærmest fornemme følelsen av å være i museet, legge trafikkaoset og storbyen bak oss og gå inn i mørket mot de storslåtte dioramaene og de vakre dyrene. Følelsen av innlevelse kan vi imidlertid ikke bevilge oss, for det uskyldige blikket er det troskyldige blikket som ikke ser bak det ideologiske blendverket. For hos Haraway er museet en monolittisk størrelse hvor den besøkende viljeløst blir kastet inn i et ritual som den ikke er seg bevisst. Haraway bruker synekdoke-figurer hvor enkeltdelel kjennetegner helheten, og slik preges «Teddy Bear Patriarchy», ifølge museolog Brita Brenna, av at «alt» er budskap.⁵⁶ De storslåtte og naturtro dioramaene ønsker å fremstå som naturlige og unnlater å påkalle sin egen status som representasjon. Dermed blir målet til Haraway å fremmedgjøre det som fremstår som naturlig, historisere det som tilsynela-

53. Carol Duncan, «The Art Museum as Ritual», i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

54. Donna Haraway, «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936», *Social Text*, nr. 11 (1984).

55. Haraway, «Teddy Bear Patriarchy», 25.

56. Brenna, «Historiefortelleren – en refleksjon over «Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936»», i *Betatt av viten: Bruksanvisninger til Donna Haraway*, red. Kristin Asdal et al. (Oslo: Spartacus forlag), 200.

tende er tidløst, og uttale det usagte. Den store fortellingen om Moder Natur rives ned for å erstattes med den store fortellingen om Fader Patriarkatet. Innlevelsen, nærheten, uskyldigheten blir tabubelagt og forvist til de evige jaktmarker. Det er riktignok flere ulike synsvinkler som kommer til orde i Haraways biografiske beskrivelse av Carl Akeley, men når institusjonen American Museum of Natural History skal beskrives, er det ikke en polyfonisk og selvrefleksiv fortellerstil som er det mest fremtredende. Det ideologikritiske prosjektet ender her opp med å tvinge museet inn i en forhåndsbestemt posisjon, som er like urokkelig som Carl Akeleys utstoppede gorillaer. Teddybjørnpatriarkatet er forklaringsnøkkelen som får alle de enkelte bestanddelene til å gå opp i en høyere og mer samstemt enhet. Det er en type prosa som tilbyr en løsning på mysteriet museum, og det er den opplyste akademikeren som sitter på svaret. Ideologi er den magiske forklaringsnøkkelen som for eksempel Sharon Macdonald ønsket å unngå. Spørsmålet som gjenstår, er hvordan museumsteorien kan ta sjanser, og samtidig åpne for de mindre spørsmålene. Med dette mener jeg at det finnes gjenstander, praksiser og møter som ikke kan forklares uttømmende med henvisning til ideologi eller institusjonell suverenitet. Et alternativ er å åpne for relasjoner mellom aktører som vanligvis blir viet lite oppmerksomhet, for eksempel det Randolph Starn omtaler som «such mundane matters as budgets, security, staffing, storage, or plumbing». En slik museologi må være involvert, kroppsliggjort og tilstede, og ikke distansert fra, eller utenfor det mylderet av gjøremål som er selve museumspraksisen.

«EMBODIED AND EMBEDDED». KROPPSLIGGJORT MUSEOLOGI OG DEN INVOLVERTE KRITIKER

Omplasserte ting kan også forstås uten å gripe til den uforsonlige motsetningen mellom det spontant organiske, og det statiske og ikke-autentiske. Gravstedsmetaforen legger *vel* mye vekt på det statiske aspektet ved museumstilværelsen hvor tingene er fortapt, eller er redusert til spor og fragmenter av levd liv. Selv om mye endres når gjenstander entrer en museumssamling, er det ikke nødvendigvis slik at de blir livløse, hule eller fastfrosset. Museet er en verden som preges av dynamiske relasjoner og det er en vesentlig forskjell mellom omplassert (*displacement*) og malplassert (*out of place*), hevder sosialantropolog og museolog Sandra Dudley, og viser til hvordan museumsgjenstander aktivt deltar i å skape et nytt sted for seg selv gjennom relasjoner som etableres til rommet og til de besøkende i denne nye tilværelsen.⁵⁷

Videre kan enkeltgjenstander i museet virke på en måte som kan forstås som nærvær.⁵⁸ Selv om ting blir kunnskapsobjekter i et museum, er de også materielle gjenstander som noen ganger unndrar seg de spesifikke rollene de har blitt tildelt, og virker på et mer direkte, kroppslig plan. Gjenstandene lar seg ikke alltid underordne et sammenhengende narrativ.⁵⁹ Flere studier viser hvordan nærvær av kropper, gjenstander og fortider i muse-

57. Sandra Dudley, «The buzz of displacement: Liminality among Burmese court objects in Oxford, London and Yangon», i *The Inbetweenness of things: materializing mediation and movement between worlds*, red. Paul Basu (London: Bloomsbury, 2017).

58. Eelco Runia, «PRESENCE», *History and Theory* 45, nr. 1 (2006).

59. Michelle Henning, *Museums, media and cultural theory*, Issues in cultural and media studies (Maidenhead: Open University Press, 2006).

ene, virker på et nivå som ikke lar seg uttømmende forklares ved hjelp av vanlig semiotisk representasjonelt vokabular som kretser rundt mening og narrativ.⁶⁰ Den danske kuratoren og materialitetsteoretikeren Adam Bencard skriver for eksempel om hvordan menneskebein på utstilling i Københavns medisinske museum skaper en følbar, kroppslig resonans.⁶¹ Den tinglige vendingen innenfor humaniora har på mange måter gjort museologien utstyrt med verktøy for å behandle ting som virksomme aktører, heller enn som en passiv masse som venter på å bli formet av menneskelig praksis og meningsskapende virksomhet.⁶² Det sentrale er å stille seg spørsmålet om hva ting gjør, like så gjerne som å spørre seg hva ting betyr, og samtidig studere hva deres tilstedeværelse medfører fremfor å alltid avkreve svar på hvor godt de gjenspeiler sitt fraværende opprinnelsesmiljø.

Tingene får betydning i kraft av det de utsier om sosiale relasjoner andre steder og til andre tider, ikke som aktører som også muliggjør og omformer sosiale relasjoner her og nå. Den performative museologiens fokus på gjøren bøter til en viss grad på dette. I innledningen til *Museologi på Norsk* heter det for eksempel at selv en historie som formidles på en museumsplansje, gjør noe i verden.⁶³ Dette poenget følges opp i bidraget kalt «Kultiverte gjenstander og nærværende ting», og kan tjene som et godt eksempel på en kroppsliggjort og involvert museumsanalyse.⁶⁴ Ved å studere utstoppede dyr på utstilling, rettes oppmerksomheten mot hva tingene gjør gjennom sitt blotte nærvær. Her er ikke hovedfokuset på den rollen dyrene har som representasjoner av en historisk epoke eller et landskap. I stedet dreies oppmerksomheten mot deres egenverdi som museumsgjenstander som berører oss, og gir opphav til kroppslige reaksjoner. Som en kontrast til Donna Haraways «Teddy Bear Patriarchy», er det ikke her den bakenforliggende institusjonelle ideologien som skal avdekkes og kaste lys over dyrenes status i utstillingen, det er snarere slik at de utstoppede dyrene trer frem og er med på å sette betingelser også for vår væren i verden: «Gjenstandenes nærvær er foran oss, innenfor rekkevidde og håndgripelig i relasjon til kroppene våre.»⁶⁵ Et viktig moment i denne sammenhengen er at det er museologens kropp som involveres, og ikke en distansert kritiker som står på utsiden og bedømmer. Teksten tar også i bruk jeg-formen, og forsterker på denne måten både tingenes nærvær og museologens fysiske involvering i museumsrommet.

Her kan vi med fordel trekke en parallell til kunstkritikken. Som en motsetning til kritikken som distansert utside, hevder kunstviteren Irit Rogoff at en involvert (*embedded*) kritiker ikke står utenfor og ser inn. Fra å avdekke underliggende forestillinger trår den involverte kritikeren ut på usikker grunn hvor hun er tilstede i kulturen gjennom en praksis som ikke primært handler om å avdekke feil og påpeke mangler.⁶⁶ Hos Rogoff er det

60. Damsholt, Mordhorst og Simonsen, *Materialiseringer*; Grewcock, *Doing Museology*; Baker, *Affect and Desire*.

61. Adam Bencard, «Presence in the Museum: On metonymies, discontinuity and history without stories», *Museum and Society* 12, nr. 1 (2014), 30.

62. Damsholt, Mordhorst og Simonsen, *Materialiseringer*.

63. Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, «Universitetsmuseenes gjøren: om redskaper og relasjoner i museenes kunnskapsproduksjon», i *Museologi på norsk: universitetsmuseenes gjøren*, red. Anita Maurstad og Marit Anne Hauan (Trondheim: Akademika forlag, 2012), 21.

64. Hanne Hammer Stien og Kristine Orestad Sørgaard, «Kultiverte gjenstander og nærværende ting», i *Museologi på norsk: Universitetsmuseenes gjøren*, 193–207.

65. Stien og Sørgaard, «Kultiverte gjenstander», 199.

66. Irit Rogoff, «From Criticism to Critique to Criticality», European Institute for Progressive Cultural Policies. URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>. [Lastet ned 05.04.2017.]

fremfor alt kritikerens tilnærming som endres. Den akademiske prosaen blir også preget av at institusjonene er ustabile og i bevegelse. En teori som tar den usikre grunnen med i beskrivelsen, innebærer økt risiko også for kritikeren. Det viktige for Rogoff er at forskeren betrakter seg selv som involvert i situasjonen som beskrives: «Criticality is then a recognition that we may be fully armed with theoretical knowledge, we may be capable of the most sophisticated modes of analysis but we nevertheless are also living out the very conditions we are trying to analyse and come to terms with.»⁶⁷

Det er ifølge Rogoff et spørsmål om å anerkjenne at mening ikke er et lag som venter på å avdekkes av en frakoblet, altseende kritiker. Kritikeren er omsluttet av den situasjonen som kritikeren beskriver, og det er heller ingen vei utenom. Dette er etter denne forfatterens mening ikke en erkjennelse av nederlag, men derimot en åpning mot noe nytt. Hvis vi overfører dette til museologien, er det vi betrakter samtidig det fundamentet vi står på. Det viktigste bidraget i så måte er at den binære kodingen av museets organiske utside og en statisk, institusjonell innside ikke lenger må gjentas ved hver korsvei. Irit Rogoff har ivret for å se bort fra, eller se på siden av innside/utside-motsetningen som har blitt så naturlig for oss. I Norge finnes det i nyere tid mange eksempler på praksis som bryter med denne klare oppdelingen mellom institusjonen og dens utside; og heller viser en tettere interaksjon mellom museologien i UH-sektoren og de ansatte ved museene. Dette kan for eksempel innebære at museumsforskere fra UH-sektoren involveres i kuratering av utstillinger, eller ved at museumsansatte deltar på kurs i regi av museologer ved universitetet. Det viser også en økt forståelse av hverdagen i museet enten det handler om gjenstandskonservatorens stødige håndlag eller de vanskelige avveiningene som må gjøres for å nå frem til en ferdig utstilling. Da kan det også være et poeng å bruke museologien til å «studere hvordan alle aktørene beveges og forandres i de ulike prosessene», heller enn som kritikken å analysere «ferdige produkter, sett utenfra og i ettertid».⁶⁸ Det er mange måter dette kan gjøres på. Jeg har argumentert for at en mer performativ og relasjonell museologi kan være et alternativ til det sterke fokuset på museet som et sted hvor livløse gjenstander speiler den livaktige verdenen på utsiden.

AVSLUTNING

Metaforer er konstituerende for kunnskap, for å revidere teorier og for å bringe oss nye verdener, skriver filosofen Nelson Goodman.⁶⁹ Jeg har bevisst latt være å foreslå nye metaforer som sammenstiller museet med noe annet. Det er fordi jeg ikke er overbevist om at nye metaforer er veien å gå for å skape økt forståelse av museene som kulturelle fenomener. Jeg har imidlertid tro på at å følge prosessene og aktørene selv i deres arbeid med å skape nye og forandre allerede eksisterende relasjoner, kan være mer hensiktsmessig enn å sammenligne museet med det som ikke er museet. Dette innebærer, som jeg har vært inne på, at forskeren selv er å betrakte som en aktør, og at museer formes av mangslungne prosesser

67. Irit Rogoff, «Smuggling? – An Embodied Criticality», European Institute for Progressive Cultural Policies, 2. URL: <http://eipcp.net/dlfiles/rogoff-smuggling>. [Lastet ned 05.04.2017], 2.

68. Brita Brenna, «Gjort er gjort», i *Museologi på norsk: universitetsmuseenes gjøren*, red. Anita Maurstad og Marit Anne Hauan (Trondheim: Akademika forlag, 2012), 233.

69. Nelson Goodman, «Metaphor as Moonlighting», *Critical Inquiry* 6, nr. 1 (1979).

som kan analyseres uten at man kommer frem til en suveren forklaringsnøkkel som får mysteriet museum til å gå opp. Museologen er ikke en som kommer fra utsiden for å avdekke det som foregår på innsiden, men er i stedet med på å påvirke innsiden og bli formet av den i samme vending. Dette handler også om museologiens evne til å la tingen forme perspektivene som brukes, heller enn å begynne med en overordnet forestilling om hva museet egentlig er. Kan tingene eller aktørene selv fungere som kilde til sine egne konsepter og slik påvirke hvilke begreper vi bruker for å forstå dem?⁷⁰ I så fall må teorien ikke bare gi opphav til måter å representere et materiale på, men også sørge for at materialet får anledning til å virke på konseptene som brukes innenfor et felt.

I det ideologikritiske prosjektet fremstår ofte museene som mer konsekvente og konsistente enn de kanskje virkelig er. For det første blir modellene noen ganger så renskårne, at kritikken av museene i seg selv fremstår som dogmatisk. For det andre er den distanserte kritikken ofte med på å nedvurdere den sanselige og kroppslige museumsopplevelsen. I denne artikkelen har jeg pekt på flere eksempler på en dreining mot en performativ, involvert og gjenstandsorientert museologi som er med på å utfordre todelingen mellom museumsinstitusjonen og den distanserte kritikerens. Jeg har også vist at to sentrale metaforer i den museologiske litteraturen har vært med på å låse fast forståelsen av museet som et sted for representasjon, mening og tolkning. Jeg har hevdet at gravstedsmetaforen i museologien ofte brukes for å antyde at museet er en lukket og statisk verden, som står i kontrast til den skiftende historiske virkeligheten på utsiden. Det sentrale poenget innenfor den relasjonelle museologien er at museet, mer enn å være forutbestemt av en institusjonell identitet eller en kolonial, historisk arv, preges av pågående, omskiftelige, tilfeldige relasjoner mellom mennesker, gjenstander, minner og praksis som ikke alltid lar seg forene med overordnede, teoretiske forståelser av hva museet er. Et fokus på gjøren i nyere museologisk forskning bringer oss nærmere en forståelse av hvordan ting virker ved å være, i tillegg til hva de betyr og representerer som meningsbærende objekter.

70. Martin Paleček og Mark Risjord, «Relativism and the Ontological Turn within Anthropology», *Philosophy of the Social Sciences* 43, nr. 1 (2013). DOI: <https://doi.org/10.1177/0048393112463335>. [Lesedato 04.10.2017.]