could be useful. It could be posted on-line for ease of access.

Obviously Dr. Rentzhog establishes lofty goals for open air museums, but given his positive interpretation of them, he believes the institutions are generally capable of accomplishing the goals they pursue. But he understands the gravity of currents trends in declining visitation and inadequate operating finances. Open air museums must stabilize themselves so they can take full advantage of their unique resources. They must make the most of intellectual engagement with the public. They must move beyond the role of collective memory maker and embrace the responsibility of history scrutinizer. Recently forensics have captivated the television viewing public, and open air museums are already staging "who done it" events. This affords another opportunity in the world of opportunities that Rentzhog describes, to engage the public in history scene investigation. *Open Air Museums* can leave readers exhausted at the task before them, but inspired to undertake it.

1. This article is based on comments that I prepared on Sten Rentzhog's book for the 26-28 April 2007 international conference on "The Future of Open-Air Museums" at Skansen in Sweden.

**Debra Reid, Associate Professor, Department of History, Eastern Illinois University*

*Address: Department of History, Eastern Illinois University
600 Lincoln Ave., Charleston, IL 61920 USA
Phone: +1 217-581-7272
Fax: +1 217-581-7233
E-mail: dareid@eiu.edu*

Museum Studies. An Anthology of Contexts. Edited by Bettina Messias Carbonell. Blackwell Publishing 2004. ISBN 0-631-22825-X. 640 sider.

Med mastodontværket *Museum Studies – an anthology of contexts* fra 2004 blev endnu en udgivelse føjet til rækken af de museologiske antologier, som udkom fra 1980'erne og løbende frem imod årtusindskiftet, blandt disse Lumley 1988, Karp & Lavine 1991, Karp, Kreamer & Lavine 1992, Greenberg, Ferguson & Nairne 1996, og senest, i skandinavisk regi, Ingemann/Hejlskov Larsens (red.) *Ny dansk Museologi* fra 2006, anmeldt i Nordisk Museologi 2006/1. Denne anmelder bekendt er der ikke kommet noget andet værk siden Blackwell-udgivelsen, som præsterer en tilsvarende tekstmængde og faglig spændvidde, og der er god grund til at tro, at det vil vare et stykke tid, inden værket bliver overgået af endnu en museologisk antologi.

Som udgangspunkt giver strømmen af antologier imidlertid grund til at spørge, hvorfor museologisk litteratur så ofte præsenteres i denne genres sammenstykkede form? Ud over de pragmatiske fordele, som byder sig til, hvilke faglige begrundelser kunne ligge bag dette genremæssige valg i relation til den museologiske disciplin? Betegnelsen 'antologi' kommer af det græske *anthología*, som egentlig betyder 'blomstersamling', læren om noget, samling af udvalgte digte eller litteraturprøver.¹ Forestillingen om antologien som en samling eller et museum bliver da også en bærende idé i Carbonells fremstilling og et oplagt parameter for at vurdere bogens indhold. Ikke mindst fordi der i herværende tilfælde er tale om en samling af allerede publicerede tekster til forskel fra den type antologier, hvor en række forfat-

146 tere indbydes til at skrive nye artikler om et givet emne.

Nu kan genrebestemmelsen i sig selv næppe anvendes til at give en udtømmende karakteristik af en publikation, men ikke desto mindre indikerer og præger den elementære træk ved indholdet. Her er det karakteristisk, at antologier potentielt skaber stort spillerum både for de enkelte tekster, der indgår i 'samlingen' og for den eller de redaktører, der komponerer den. Tilsvarende bekræfter *Museum Studies*, at der er mulighed for at fremstille et emne bredt og varieret og erklærer i forlængelse heraf, at formålet er at give 'et tværsnit' af feltets 'rige, hybride terræn'. Faren ved antologiformen er til gengæld, at dens potentielt ubegrænsede mulighedsskala tenderer mod det uoverskuelige eller efterlader mindre tydelige kategorier. I relation hertil er det da også oplagt, at de bedste antologier er dem, der underlægges en klar tematisk styring eller genkendelig idé, som giver åbenheden modspil. Forholdet er afgørende i præsentationen af et i forvejen fagligt komplekst og tværfagligt felt som museologien. Som moderne videnskabelig disciplin løber en del af rødderne tilbage til 1960'ernes midteuropæiske 'traditionelle' sociologisk og lingvistisk inspirerede museologi, centreret omkring universitetet i Brno i det nuværende Tjekkiet. Fra begyndelsen var det tværfaglige præg fremherskende, hvor stadig flere bidrag fra forskellige fagdiscipliner føjede definitioner, teorier, metoder og genstandsområder til museologien.

Hybriditeten samt det forhold, at museologien som formel videnskabelig metode er af nyere dato, kan være plausible årsager til, at museologisk faglige værker ofte har fået en udpræget kakofonisk karakter. I indledningen til *Museum Studies* hedder det, at museologiens tværfaglige præg i nyere tid især har været inspireret af litterære tilgange og af de britiske cultural studies-

traditioner, hvor sidstnævnte i sig selv kombinerer historiske, sociologiske og idéhistoriske input. Desuden søges museologiens tværfaglige art også understreget i bogen ved hjælp af en tematisk disponering af bogens 51 tekster (artikler, conferenceoplæg, digte, katalogtekster mv.), som inddeler disse i fem hovedafsnit. Det første afsnit reflekterer museumsbegrebet generelt og på det mest overordnede teoretiske niveau. Andet afsnit omhandler museet og naturvidenskaberne; det tredje museet og nationen; det fjerde vedrører de kulturhistoriske museer, mens det afsluttende kapitel fortrinsvist beskæftiger sig med kunstmuseet og kunstindustrimuseet samt præsenterer artikler med en publikumstematisk dimension.

Udgivelsens tværfaglige, tematiske opdeling afspejler imidlertid også det forhold, at museologien gennemgående manifesterer sig parastært: Selv om der siden 1960'erne har været stærke tendenser til at ville selvstændiggøre museologi som videnskabsfelt, giver det i højere grad mening, i overensstemmelse med bogens inddeling, at anskue den som en varieret metodedannelse eller fintmasket historisk og teoretisk filter, hvorigennem forskellige videnskabsgrene (naturvidenskaben, kulturhistorien, kunsten) og et væld af problemfelter lader sig betragte. Museologien bliver m.a.o. først til, når den knytter an til en specifik videnskabelig disciplin og fremstår heller ikke på baggrund af tekstmaterialet i *Museum Studies* som et afgrænset område.

Der lægges ikke eksplicit op til en diskussion af spørgsmålet, og selv om museet ifølge Carbonell er museologiens centrale genstandsfelt og kan henholdes til en formel institution som ICOM og til organisationens regler og bestemmelser, er det vanskeligt at finde en rationel begrundelse for, at museologiske metoder ikke også rettes imod fokusområder uden for muse-

et. En sådan udvidet betragtning giver f.eks. mening, når 'museum' også forstås begrebsligt, som en idé, der på et symbolsk niveau rækker ud over de institutioner, som omfattes af et formaliseret netværk som ICOM. Brugen af det engelske 'museum studies' som titel understreger fokuseringen på museet som centralt undersøgelsesfelt, men det er påfaldende, at begreber som 'museologi' og 'museografi' i bogens artikler anvendes i lige så vidt omfang, uden at ankermanden Carbonell redegør for relationen mellem (det institutionsfikserede) 'museum studies' over for (det mere abstrakte og teoretisk repræsentative) 'museologi'.

Spørgsmålet om, hvorvidt museologien/museum studies er et selvstændigt felt eller ej, og hvad der er dens undersøgelsesområde, tegner sig derfor som et af bogens prægnante spor. I forhold til flere tidligere udgivelser omkring feltet er det egentlig nye og mest interessante i denne sammenhæng, at antologien synliggør, at der siden 1980'erne har føjet sig et ekstra lag til den museologiske forskning og til det projekt, som går ud på at selvstændiggøre museologien. Det er sket, og sker fortsat, i form af en reflekterende proces over museologiens komplekse egenart og faglige berettigelse, hvor det imidlertid fortsat er en pointe, at museologien kommer til sin ret som metodisk optik i relation til forskellige fagdiscipliner. Blackwell-projektet er derfor først og fremmest at se som et udtryk for det, man kunne kalde for museologiens 'refleksive vending', og i synliggørelsen af denne tendens ligger måske bogens mest prisværdige indsats.

Overordnet gives en bredt vinklet fremstilling af nyere museologisk litteratur fortrinsvist fra midtfriserne og frem til udgivelsesåret. De nyere artikler er kombineret med et udvalg af ældre tekster om museet og museologi fra det 18. og 19. århundrede,² den tidlige moderne

periode og dermed fra før den tid, som bestræbte sig på at gøre først museografi, senere museologi og senest den anglo-amerikanske terminologi 'museum studies' til et selvstændigt, etableret fagområde. Men hvor eksempelvis Greenberg, Ferguson & Nairnes antologi *Thinking about Exhibitions* (1996) specifikt var centreret omkring udstillingsmediet, er det som udgangspunkt vanskeligere at udpege et centrum eller ledemotiv i Museum Studies. Indledningsvist hedder det ganske vist, at formålet er at 'sætte museets identitet i forgrunden som et område for kulturelle praksisser og som en magnet for den almindelige ('average visitor's') besøgende og den professionelle kritikers respons på disse praksisser', og at den vil undersøge 'museets geologi' som faktisk sted og som idé.

Museet eller museets identitet er således udpeget som primær studiegenstand for museologien, men hermed siges der på én gang for meget og for lidt. Eftersom museumsbegrebet rummer så mange facetter, som tilfældet er, kunne et mere specifikt fokus have været en hjælp og have skærpet begrundelsen for antologiens tekstudvalg. I forhold til oplægget, museologiens generelle kompleksitet og en definition af museumsbegrebet, der både udlægger det konkret og abstrakt, som institution og idé, er de nævnte bærende hensigter med antologien lidt vel åbne. De kriterier, som ligger til grund for udvalget af tekster, er ikke nøjere ekspliciteret, hvilket er overraskende, eftersom de findes. Frem for at eksistere som en klart udpeget tematik eller problemstilling, der søges belyst, kommer de snarere til udtryk efterhånden som læsningen skrider frem, i form af et fælles sæt af holdninger til, hvad museet og dermed området 'museum studies' kan defineres som. At museologien er tværfaglig, er som nævnt generisk, ligesom museet selv er tværdisciplinært,

148 og pointeringen af, at 'museum studies' og fagområderne cultural studies og litteraturteori-en/litteraturvidenskaben interesse-mæssigt set overlapper, er vel også en mindre opsigtsvækkende position. Det er næppe heller den eneste; den brede formålssætning taget i betragtning undrer det en del, at hverken en nyere kunst-historie eller semiotikkens indflydelse på museologien er fremhævet som tilsvarende inspirationer for metodefeltets udvikling i de seneste to årtier.

For de museologistuderende, *Museum Studies* (ikke mindst qua sin titel) oplagt vil appellere til, ville det også have været en fordel, hvis der var givet korte begrundelser for valget af de enkelte artikler frem for de korte artikelopsamlinger, man i den foreliggende udgave præsenteres for i et forord til hvert af bogens fem afsnit. Det kunne have tydeliggjort ideen, hvis man havde redegjort for, hvorfor en given tekst var vurderet enten repræsentativ for feltet eller på anden vis væsentlig. Til gengæld bindes teksterne (for den særligt opmærksomme læser) sammen i et net af 'short-cuts', idet artiklerne i flere tilfælde henviser til andre af bogens tekster, så eksempelvis Fischer (pp. 447) refererer til Bazin (pp. 18), Bouquet (pp. 195) refererer til Duncan (pp. 51), Looby (pp. 143) refererer til Peale (pp. 129) etc. Desuden vil det måske kunne glæde visse læsere at finde skandinaviske museumspraksisser omtalt, omend undtagelsesvist, in Gaby Porter pp. 104. Bogen repræsenterer således en overvejende anglo-amerikansk tekstdiskurs, som gør det klart, at forestillingen om museologiens 'mange stemmer' må tages med et stort forbehold.

I stedet for at anlægge mere traditionelle didaktiske greb bevæger *Museum Studies* sig over i en anden bane, præget af det, man bedst kan kalde for en 'poetisk' eller tekstlig diskurs. Tendensen kommer til udtryk på flere måder. Til

en begyndelse trækkes der direkte linier op mellem museologien og dele af litteraturteori-en, f.eks. narratologen Gérard Genettes synspunkt, at stemmen (voice) er større end 'personen', og at undersøgelsen af (tekstens) stemme må interessere sig for, hvordan 'fortællemåden i sig selv er impliceret i fortælleforløbet'.³ Ifølge Carbonell er netop 'udstillingens poetik' og forestillingen om 'stemme' begreber, som dukker op i megen nyere forskning inden for museumsområdet. Der refereres endvidere til Stephen Banns brug af begrebet 'poetics' til at beskrive forskellige strategier i museet, og det fremgår, at flere af artiklerne repræsenterer tendensen til at betragte museumsfunderede elementer i et tekstligt, litterært eller poetisk lys. Dette kunne med fordel have været ekspliciteret som konkret oplæg til de enkelte tekster, men i stedet får den poetiske diskurs selv lov at tegne antologiens struktur. Eksempelvis afsluttes hvert af de fem afsnit med en 'meditation', uden at det fremgår, hvorfor disse tekster skulle besidde egenskaber, som gør dem mere 'meditative' end andre af antologiens bidrag, og hvor begrebet meditation i den erklærede videnskabelige sammenhæng virker fejlplaceret.

I denne poesiens og narrationens 'ånd' optræder museet metaforisk for tekstsamlingen: Antologiens form fremstiller også de udvalgte tekster selv som genstande i samlingen eller udstillingen ('the group exhibition'). Men hvor det, der beskrives som en poetisk tendens op igennem 1980'erne og 1990'erne, tilførte udstillingsmediet nye erkendelsesformer, hvor museums-genstande i højere grad blev udstillet på øjets og kroppens præmisser, synes det at være en langt vanskeligere øvelse at overføre en tilsvarende diskurs til den videnskabeligt formidlende teksts niveau. Eftersom 'museologi' kan bestemmes som det reflekterede lag, der på teoretiske og analytiske betingelser og med et

uddannelsesmæssigt, oplysende sigte for øje problematiserer og undersøger aspekter ved museet, betjener museologien sig af et andet medium end den rumlige iscenesættelse, nemlig teksten eller litteraturen. Den ejer som bekendt andre koder og meddelelsesmuligheder end udstillingsmediet, og her ligger i grunden et problem for såvel museologiens 'poetiske' tendens som for *Museum Studies* som belærende projekt. Idet der gøres status over for en særlig tendens, undlader projektet at stille sig kritisk an. Derved overses, tilsigtet eller ej, de forskelle, der kendetegner disse forskellige medier og egenartede karakteristika, som knytter sig til henholdsvis samlingens og tekstens univers, det materielle vs. det immaterielle, det rumlige vs. det lineære, det samtidige vs det fortløbende.

Forestillingen om museets tekstlige art kommer også direkte til udtryk i valget af artikler. Bl.a. i en af antologiens første artikler, Paula Findlens 'The Museum. Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy', som omhandler forholdet mellem tekst og museum fortrinsvist i renæssancens tidlige samlinger: Museet var fra antikken og jf. den græske klassiske udlægning 'musernes sted', og som Findlen beskriver det, refererer 'muse' også etymologisk set til et græsk ord, som betyder 'at forklare mysterier' samt til biblioteket i Alexandria - forskningscentret og mødestedet for verdens lærde, forskere og studerende.⁴ Ud over det faktiske 'sted' gør Findlen rede for museet som mental kategori og for samlingen som en kognitiv aktivitet, som kunne approprieres med sociale og kulturelle formål. Og endelig for museet som tekstlig struktur: For renæssancens samlere fungerede de som referencesteder for den læsning og læring, datidens humanistiske uddannelses- og dannelsesideal gjorde krav på hos en intellektuel elite. Tekstsamlingen, 'kompendiet' var i sig selv et 'museum', kopier af andre

originale tekster, som for længst var forsvundet. Samlingen og teksten mødtes i museumsbegrebet og i en besættelse af samlingens størrelse, antallet af 'facts' og deres orden i det encyklopædiske system.

Det kan virke oplagt, at Findlens tekst bruges som et greb til at underbygge *Museum Studies*' 'encyklopædiske' form og synspunktet om museologiens narrative tendens. Den idé, der ligger til grund for 2004-antologien relateret til nutidige tekstlige, litterære tendenser i museologien repræsenterer dog et senmoderne tanke-sæt, som af komplekse historiske grunde adskiller den markant fra de ting- og tekstophobninger, der ligger til grund for Findlens undersøgelser. Det er m.a.o., om nutidige tendenser overhovedet kan relateres til og underbygges ved udviklinger, der fandt deres egne karakteristiske udtryk i det 16. og 17. århundredes tidlige samlinger, et greb, Findlen selv undlader at tage.

Antologien imiterer ligeledes den poetisk, litterære tendens i museologien, idet den opstiller en 'alternativ taksonomi' af artiklerne, en anden orden end den først angivne, som rubricerer dem under andre overskrifter. Spørgsmålet om klassifikation og orden, der jo er fundamentalt for museumsbegrebet, fremstilles således som arbitrært: Tekster kan (i lighed med genstande) klassificeres enten som henhørende til den ene kategori eller til den anden. Måske er det knapt så overraskende, at der ville kunne findes andre rubriceringsmåder, uden at dette i øvrigt ville ændre grundlæggende ved indholdet i de enkelte tekster. Det synes mere interessant, at *Museum Studies* i kraft af den alternative taksonomi i sit formelle udgangspunkt signalerer, at klassifikationssystemer er af ustabil, foranderlig karakter, konstruerede og relativt bestemte. Opstillingen af den alternative taksonomi er ikke tilfældig. Også i en lang række af

150 de valgte artikler er forskellige former for relativistiske synsmåder styrende for fremstillingen af museet.

Det gælder f.eks. Gaby Porters artikel 'Seeing Through Solidity. A Feminist Perspective on Museums'. Heri har Porter som udgangspunkt det meget påskønnelsesværdige sigte at diskutere og målrettet forsøge at overføre teoretiske perspektiver til museernes praksisarbejde. Til hjælp, vil hun 'undgå at appellere til biologien og essensen, men dog kæmpe for at bevare en idé om det feminine, som altid og kun er abstrakt og positionelt' og vil til det formål tage 'poststrukturalistiske og dekonstruktivistiske metoder' i brug. Desuden retter Porter en skarp kritik af 'mange museumsmedarbejdere' som 'tror, at *the real thing*, som de arbejder med, bærer indre, essentielle og universelle sandheder, 'materielle facts'; ydermere kritiseres empirismen for at være en retning, der udelukkende positionerer sig som åbenlys, selvfølgelig og neutral og regner enhver form for teori for forvrængende og unødvendig.⁵

Mens tilsidesættelsen af enhver form for materiel 'nødvendighed', empirismekritik og kritik af essentielle værdier efterhånden synes en anelse fortidige og dekonstruktive i en grad, der grænser til det betonagtige, er Porters skildringer af, hvordan teori kan appliceres på museal praksis, mere interessante og givende.

Aflysningen af materielle facts, empirisme og alt, hvad der overhovedet måtte nærme sig en form for erklæret stabilitet og substans, kommer også til udtryk i flere andre af bogens artikler i en grad, der giver belæg for at udpege en anden ledetråd gennem teksterne og belysningen af museets identitet foruden den tidligere nævnte 'poetiske' tendens eller måske som et videre aspekt heraf.⁶ Således er selve spørgsmålet om repræsentation fremherskende, måske fordi den ustabilitet mange af forfatterne kredser

omkring, kommer særligt tydeligt til udtryk i udstillingsmediets evne til at betone skiftende sider af genstandes betydning, men paradoksalt nok også fordi genstande besidder den fysikalitet og stabilitet, de nyere teoretiske tendenser i museologien underminerer. Lidt mere overordnet kommer tendensen til syne i opfattelsen af, at museet i perioden frem imod årtusindskiftet er kendetegnet ved at være i 'forandring'.

Udsagnet belyses bl.a. i artiklen 'The Museum Refuses to Stand Still' af den britiske museumsmand og industrihistoriker Kenneth Hudson, som i sit livslange virke fremhævede publikumspositionen som særlig relevant for museumsfeltet. I midten af 1990'erne deltog Hudson i en museumskonference i USA, hvor han bed mærke i følgende udtalelse: 'Da jeg var dreng kunne jeg altid kende et museum, når jeg så et. Nu er jeg ikke altid sikker'. Gennem de sidste halvtreds år har museet, ifølge Hudson, forvandlet sig til ukendelighed i forhold til det museum, der var engang, og hvis form og indhold, der i højere grad eksisterede en konsensus omkring. Museet har altid undergået forandring og 'nægtet at stå stille', men som institution har det tidligere været genkendeligt på en måde, som ikke længere var gældende fra 1980'erne. I det nye museum blev museums-gæster til 'brugere', besøgende, som kræver service og 'brugervenlighed'.

At museerne medtænker modtageren i museumssammenhæng er for perioden, jf. Hudson, et afgørende nyt træk, der adskiller vor tids museer fra den tid, hvor besøgende (sjældent i så stort et antal) kom for at se, undre sig og beundre det, der var stillet frem for dem. I dag er udstillinger rettet mod særlige målgrupper, der på demokratisk vis, gennem interaktivitet og moderne tekniske faciliteter eller ved reel deltagelse i forudgående planlægning ofte har medindflydelse på udstillingen. Dertil kommer, at

musets interessefelter er ekspanderet (alt kan potentielt komme på museum), der skelnes i mindre grad mellem museum og udstilling, og grænserne for hvilke emner og discipliner, der kan sammenstilles under museets stadig mere bredskyggede hat nedbrydes fortsat. At museet ændrer sig, er ifølge ovenstående et elementært kendetegn ved institutionen, men de forandringer, museet har undergået i nyere tid, nødvendiggør en stadig tilbagevenden til definitionen af museumsbegrebet.

Er den litterære diskurs et spor gennem *Museum Studies*, kunne forestillingen om museets paradigmatiske skift ind i en ny fase med fordel have været udråbt til et andet. Hudsons iagttagelser vinder genklang i 'Fracturing the Imperial Mind', en artikel af Eleanor Heartney om den tyske kunstner Hans Haackes subjektive og kritisk kuraterede iscenesættelse af genstande og kunstværker på Victoria & Albert Museum skabt i et samarbejde med Serpentine Gallery i London og kurator Lisa Corrin. Med det formål at belyse, hvordan en national institution har været medskaber af en særlig 'æstetisk historie og national identitet',⁷ kommer også Heartney frem til, om end på et museologisk refleksivt niveau, at såvel historien som museet selv, kontinuerligt må udsætte sig selv for 'genforhandling'.

Genforhandlingen og den selvrefleksion det indebærer i relation til at udforske og udvikle museets art og position som kulturel praksis, viser sig dermed som et gennemgående træk i bogen. Ud over at melde sig som et karakteristikum ved museologien i den periode, hvoraf teksterne er vokset frem, er det måske væsentligere, at tendensen ansporer til, at læseren selv iværksætter 'museums-studier' eller andre teoretiske betragtninger over, hvordan de her optrukne spor kommer til syne og problematiseres: det litterære/poetiske, museets paradigma-

tiske skift fra 1980'erne og frem, samt forestillingen om at museet og museologien er til stående genforhandling. På den måde gives der ud fra det foreliggende materiale rig mulighed for, at man som læser påbegynder en selvstændig – eller i samråd med andre – kritisk 'genforhandling' af museet og museumsbegrebet, og endelig giver mange af teksterne også anledning til at tænke ud over bogens erklærede problemfelt. Det er i sig selv et godt udgangspunkt for at tage nye greb med museologien eller museum studies, sådan som feltet fortsat gør krav på.

NOTER

1. Salmonsens konversationsleksikon.
2. Eksempelvis Peale 1792, Agasiz 1863, Hinsley 1846, Robinson 1857, Boas 1887.
3. Oversat fra citat in Findlen pp. 5, 'the way narrating itself is implicated in the narrative'.
4. Findlen refererer her til opslaget 'Musée' i *Encyclopédie X* (1765) pp. 893-94, af Chevalier de Jaucourt.
5. Porter pp. 106.
6. Se f.eks. Duncan and Wallach pp. 51; Preziosi pp. 71; Bouquet pp. 193; Greenblatt pp. 541.
7. Heartney pp. 247.

Line Hjorth Christensen. Cand. mag. i Moderne kultur og kulturformidling. Ph.d., Afdeling for kunsthistorie, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, DK.

*Adresse: Århus Plads 2,2. tv.,
2100 København Ø.
E-mail: kunlhc@hum.au.dk*