

Abstract

The two Jewish museums, the one in Copenhagen and the one in Berlin, are both built by the architect Daniel Libeskind.

Both museums have an architecture, which has a significant influence on the visitor through a *bodily experience* of being in the room and of the communicated material and meaning - understood as architectural means and exhibited objects - of the two museums.

In this thesis I make a comparative analysis of the *Jüdisches Museum Berlin* and the *Dansk Jødisk Museum*. I consider the museum as being an institution of dissemination or communication with a narrative structure, which leads to the possibility of a dramaturgical analysis as a method in analysing and understanding the museum.

I focus on two parts from each museum. In Berlin it is the piece of art *Fallen leaves* and *The Holocaust tower* and in Copenhagen it is *the sign* and *the floor*.

Through a dramaturgical analysis in a performative perspective I define the cultural history museum and how it in this case has an artistic touch in the communicated form and how this influence the visitor.

As theory I use George Lakoff and Mark Johnson's book *Filosofy in the flesh* with the experience of *bodily experience* and the connection to the *cognitive unconscious* to explain how the body affects the experience at a museum through a performative communicated dramaturgical architecture and exhibition room through the performative interaction between the visitor and the room. Used for the definitions of performativity in the thesis I use Camilla Jalvings book *Værk som handling*.

Finally I describe how a museum can change perspective and way of understanding an exhibition even before the visitor enters the rooms of the exhibitions.

The connection between the open dramaturgical structure and art museums and between the closed dramaturgical structure and the cultural historical museum is contributing to an understanding of the room as a *bodily experienced* performative form, which I can conclude makes it possible to understand and experience the themes of the museums with the body and feelings and not only with reason and meaning as it through the body communicates with the *cognitive unconscious*.

Indholdsfortegnelse

- Abstract.....	2
- Indledning og problemformulering.....	3
- Det kulturhistoriske museum.....	4
- Performativiteten som redskab.....	6
- Det kognitivt ubevidste og dramaturgien.....	8
- Berlin - Ansigtshavet og rummet med det lille vindue.....	12
- København - Tegnet, skibet og danskerne.....	16
- Begivenheden, beskueren, kunsten og museet.....	21
- Perspektivering - Deres frakke tak!.....	23
- Konklusion.....	25
- Litteratur	27
- Pensum.....	28
- Bilag 1.....	29
- Bilag 2.....	29
- Bilag 3.....	30
- Bilag 4.....	30
- Bilag 5.....	31

Indledning og problemformulering

Da arkitekten Daniel Libeskind tegnede Jüdisches Museum Berlin og Dansk Jødisk Museum skabte han arkitektoniske oplevelsesrum, der på hver sin vis åbnede op for en erfaring og fortolkning af et materiale, der opleves, når man lettere søsyt bevæger sig rundt på de skæve gulve på museet i København eller træder hen over de utallige og tavst påmindende metalansigter, som dækker et gulv på museet i Berlin.

Jeg vil i min opgave skabe en komparativ analyse af det jødiske museum i København og i Berlin med fokus på brugen og skabelsen af rummenes dramaturgi i et performativt perspektiv og dennes betydning for forståelsen af museerne som kulturhistoriske formidlingsmuseer og kunstnerisk oplevede begivenheder i fast form.

Jeg vil i min analyse af de dramaturgiske virkemidler og performative metoder i den arkitektoniske og udstillingsmæssige udformning tage udgangspunkt i George Lakoffs og Mark Johnsons beskrivelse af den kropsligt erfarede forståelse i forbindelse med *det kognitivt ubevidste* for at undersøge, hvorledes formidlingen af emnet er forarbejdet på de respektive museer, og hvilken betydning det får for den besøgenes oplevelse af materialet set ud fra et udstillingsteoretisk perspektiv overfor Camilla Jalvings arbejde med performativitet og *Værk som handling* i hendes afhandling af samme navn.

Perspektiverende vil jeg komme ind på, hvordan et museum med anderledes virkemidler kan ændre den besøgendes blik på udstillingen, endnu før den første genstand betragtes.

Det kulturhistoriske- og kunstmuseet

For at forstå de to museer, som danner rammen for mine analysenedslag, vil jeg beskrive, hvordan det kulturhistoriske- og kunstmuseet defineres med udgangspunkt i Camilla Mordhorsts og Kitte Wagner Nielsens bog *Formens semantik En teori om den kulturhistoriske udstilling*, som er et resultat af et samarbejde, der opstod på Roskilde Universitetcenters kommunikationsuddannelse, der i dette tilfælde bevægede sig i og omkring dramaturgien og museologien¹.

For senere i opgaven at kunne diskutere Dansk Jødisk Museum og Jüdisches Museum Berlin, fremover omtalt som det jødiske museum i København og det jødiske museum i Berlin, vil jeg definere, hvorledes *det kulturhistoriske museum* i denne opgave vil blive opfattet, og ud fra hvilke kriterier det defineres.

I følge museumsloven deles museer op i tre typer: *Det kulturhistoriske, kunstmuseet og det naturhistoriske*². Alle museumstyper har *indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling* som formål³.

Jeg vil i min opgave fokusere på det kulturhistoriske museum, men komme ind på kunstmuseet, som grundlag for en senere analyse af de valgte museer som fokusområde.

*De kulturhistoriske museer belyser forandring, variation og kontinuitet i menneskers livsvilkår fra de ældste tider til nu*⁴.

Definitionen beskriver overordnet, hvorledes museumstypens rolle opfattes som en historisk gengivelse af den menneskelige kulturs udvikling, hvorimod *kunstmuseerne belyser billedkunstens historie og aktuelle udtryk samt dens æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner*⁵.

I begge beskrivelser af museumstyperne kan der genkendes et element af *formidling* af det materiale, som *belyses*.

Den overordnede definition af det kulturhistoriske museum rummer en historisk forståelse og formidling af *mennesker* og en videnskabelig tilgang, som bygger på kronologi i beskrivelsen af det valgte objekt fra *de ældste tider til nu*, hvilket stemmer overens med Mordhorst og Nielsens

¹ Mordhorst s. 1

² Museumsloven kap. 2-4

³ Museumsloven

⁴ ibid

⁵ ibid

beskrivelse af og arbejde med det kulturhistoriske museum, der tager udgangspunkt i kravet om kronologi, antropocentrisme, objektivitet, national afgrænsning og at det er belærende⁶.

I definitionen går den kronologiske historieforståelse igen, og stemmer i sit antropocentriske billede overens med museumslovens krav om samme i en kronologisk videnskabelig historieforståelse med det formål at belære beskueren om den menneskelige kulturs udvikling, i kontrast til beskrivelsen af kunstmuseet, som fokuserer på *æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner*, hvilket vidner om et område, der arbejder med andre videnskabelige felter, som ikke nødvendigvis udspringer af en kronologisk historieforståelse som grundlag for læring og formidling af emnet, men bevæger sig i et æstetisk oplevelsesfelt.

Jeg har i mit arbejde med analysen af det jødiske museum i København og i Berlin begyndt med at placere museerne i den kulturhistoriske gruppe med det udgangspunkt, at museerne omhandler en periode af menneskets historie.

Begge museer lever ikke op til kravet om en længere kronologisk beskrivelse fra de ældste tider og frem, og faktisk slet ikke til kravet om kronologi. Når jeg alligevel omtaler de to museer som kulturhistoriske, er det med det udgangspunkt, at de på trods af visse fokusændringer i forhold til definition og lovgivning stadig er antropocentriske museer, som fortæller om en del af menneskets udviklingshistorie med det mål at formidle og lære fra sig.

Jeg betragter i opgaven det kulturhistoriske museum som institution som en kronologisk opbygget, antropocentriske sammenhæng med fokus på den menneskelige kulturs udvikling overfor kunstmuseet, som har et erkendelsesmæssigt fokus, som skal åbne op for forståelsen af kunst og kultur med en mindre fastlagt formidlingsstrategi og fokus, velvidende at mine valgte museumsnedslag trods udgangspunktet i opfattelsen af museerne som kulturhistoriske muligvis ikke lever op til den definition, som jeg selv følger, hvilket jeg vil komme ind på i de følgende analytiske afsnit.

Formidlingen er på trods af indfaldsvinkler medregnet i museers funktion. Om end fokus er en historisk lineær beskrivelse af menneskets udvikling eller en æstetisk erkendelsesproces, så vil forløbet, fortællingen eller historien blive formidlet.

⁶ Mordhorst s. 30-32

Forskellen på det kulturhistoriske og det kunstneriske ligger ikke kun i *hvad* der formidles i form af genstande, men også i *hvorledes* emnet formidles, hvilket kommer til udtryk i museets tematiske funktion.

Jeg vælger at vægte forskellen på museumstyper og deres fokus, for senere i min analyse at være i stand til at forklare museumsnedslagernes formidlingsstrategier og resultatet af samme.

Det kulturhistoriske museums kronologiske historieforståelse, der viser en årsagssammenhæng i menneskelig udvikling fra tidligste tider til nu får gerne betydning for den konkrete opstilling af genstande i alder og tider, hvor en kunstudstilling opstilles efter æstetiske principper, der ikke nødvendigvis hænger sammen med samme historieforståelse.

Jeg tager med afsæt i beskrivelsen af de to museumstyper udgangspunkt i, at der i en formidling er en *fortælling* eller et *fortællende forløb*, som er kuratorisk besluttet med et givent formål i forhold til formidlingen af emnet.

Forståelsen af museets formidling som et fortællende forløb giver mulighed for at opfatte museet som en institution, hvor der gøres brug af *dramaturgiske* virkemidler.

Hvorledes dramaturgien opfattes og benyttes i denne analytiske sammenhæng, vil jeg uddybe i afsnittet om *det kognitivt ubevidste og dramaturgien*.

Performativiteten som redskab

Slår man op under *performativitet* i *Gyldendals Teaterleksikon* redigeret af Alette Scavenius, præsenteres begrebet som et fænomen, der optræder i forskellige discipliner *bl.a. lingvistik, antropologi, sociologi, kønsstudier og æstetisk teori*⁷. *Performativitet* bliver således indledningsvist beskrevet som et fagligt bredt diskuteret analytisk greb, der ikke begrænses til det kunstneriske felt, men er et beskrivende redskab i såvel kunstneriske som samfundsvidenskabelige felter, der efter 1990'erne har betydet et fokus på *de processuelle og interaktive aspekter ved kulturelle fænomener*⁸ som *fortløbende konstitueres og manifesteres i kraft af performative handlinger*⁹.

Jeg vil i dette afsnit komme ind på, hvordan performativitet defineres og kan benyttes i min analyse af valgte nedslag i forlængelse af forståelsen af museet som formidlingsinstitution med fokus på en kuratorisk besluttet formidling, hvor der kan genkendes et dramaturgisk forløb gennem en fortællende struktur.

⁷ Teaterleksikon s. 682

⁸ *ibid*

⁹ *ibid*

Jeg tager udgangspunkt i Phd. i kunsthistorie Camilla Jalvings *Værk som handling*, der definerer og arbejder med performance- og performativitetetsbegrebet, for i min senere analyse af de fire nedslag fordelt på det jødiske museum i København og i Berlin at kunne benytte mig af det teoretiske grundlag i forståelsen og oplevelsen af museumsrummenes udformning og virkning på beskueren gennem rummets dramaturgi.

I *Gyldendals Teaterleksikon* vægtes *det processuelle og interaktive* i performativiteten, hvilket definerer fænomenet som et begreb *i bevægelse*. Et begreb der dækker over en interaktion mellem værk og beskuer, handling og beskuer eller en anden given aktør og situation.

I *Værk som handling* skelnes der teoretisk mellem *performance*, *performativ* og *performativitet*. Hvor *performancen* i høj grad beskrives som en kunstart der kræver *nærvær*, *subversion*, *relationalitet* og *præsentation*¹⁰ beskrives begrebet ligeledes i en kulturvidenskabelig sammenhæng, der tager begrebsbeskrivelsen ud af en genrekategorisk kontekst og bringer det ind i det sociologiske og antropologiske felt¹¹.

Begrebet *performativ* beskrives som sprogligt afledt af *performancelignende* der som *performancen*, der både kunne beskrive en genredefineret kunstform og et kulturvidenskabeligt begreb, er ordet *performativ* en sprogteoretisk forekomst, som beskrives gennem forskellige teoretikers definitioner med fokus på det tekstlige¹², hvor *performativitet*, beskrevet som en retning der opstod i løbet af 1990'erne med den *performative drejning*¹³, har været et fænomen under udvikling, der kan beskrives som *det begreb, eller mere funktionelt, det værktøj, som man kan nærme sig et objekts 'gøren' og indskrive denne gøre i en social kontekst med* som Camilla Jalving beskriver det med udgangspunkt i den tyske kunstkritiker Dorothea von Hantelmann¹⁴.

På trods af at der kan ses overlap og sammenhænge i definitionerne af de tre begreber, som defineres, er der en mening i at adskille de relativt nyopståede begreber, da der kan ses forskellige fokusområder inden for de tre kategorier, der skønt overlap, peger i forskellige retninger således, at det kan skabe en klarhed omkring, hvorvidt der tales om en genrebestemmelse af en kunstart, et sociologisk fænomen, et sprogteoretisk fænomen eller et antropologisk analytisk redskab.

¹⁰ Jalving s. 33

¹¹ Jalving s. 42

¹² Jalving s. 46

¹³ Teaterleksikon s. 682

¹⁴ Jalving s. 54

Jeg vil i denne opgave hovedsageligt beskæftige mig med det sidst nævnte begreb *performativitet* ud fra gengivelsen af Hantelmanns definition, da jeg ikke vil arbejde med performancen som kunstart eller kultur- eller samfundsvidenskabeligt fænomen eller det sprogteoretiske aspekt i det *performative*, men benytte begrebet *performativitet* som et *analytisk redskab i det visuelle felt*¹⁵ i tråd med Camilla Jalvings begrebsbeskrivelse.

Det vil sige, at jeg tager udgangspunkt i definitionen af performativitet som et redskab i oplevelsen og definitionen af *et objekts 'gøren'* i interaktionen mellem genstand og beskuer som *den sociale kontekst* i min senere analyse af museerne som kunstnerisk oplevede begivenheder i fast form. Jeg betragter således dramaturgien som fortællingens *forløb* og performativiten som en måde at *forstå* og *formidle* forløbet som er dramaturgisk bestemt gennem en nærværdefinert kropslig erfaring.

Det kognitivt ubevidste og dramaturgien

Jeg vil i dette afsnit beskrive *det kognitivt ubevidste*, som grundlag for forståelsen af en fortællende dramaturgi med en performativ formidlingseffekt på beskueren og oplevelsen af det formidlede, med udgangspunkt i Lakoffs og Johnsons beskrivelse af *the cognitive unconscious*, herefter kaldt *det kognitivt ubevidste*, på baggrund af deres arbejde med forholdet mellem *bodily experience* og *reason*, herefter kaldt *kropslig erfaring* og *mening*, for derefter at beskrive forholdet mellem den åbne og den lukkede dramaturgi og det ubevidstes betydning for disse som teoretisk grundlag for en senere analyse af valgte nedslag på de to museer og i beskrivelsen af arbejdet med et kulturhistorisk museum og opfattelsen af samme.

*But it is shocking to discover that we are very different from what our philosophical tradition has told us we are. Let us start with the the changes in our understanding of reason: Reason is not disembodied, as the tradition has largely held, but arises from nature of our brains, bodies, and bodily experience...*¹⁶

Således skriver Professor of Linguistics på University of California og George Lakoff Professor og overhoved for The Philosophy Department på University of Oregon Mark Johnson i deres introduktion til bogen *Philosophy in the flesh*.

¹⁵ Jalving s. 66

¹⁶ Lakoff s. 4

I introduktionen beskrives, hvorledes *den kropslige erfaring* har betydning for vores opfattelse af og forståelse for *mening*, altså hvordan vores kropslige erfaringer på engang har betydning for forståelsen og dannelsen af mening og betydning.

Betydning og mening betragtes dermed ikke som en objektiv forstået definition af virkeligt og uvirkeligt eller sandt og falsk, men som en viden der er uadskilleligt forbundet med vores kropsbevidsthed.

Forholdet mellem krop og sind diskuteres, da værket arbejder med den tese, at størstedelen af vores tanker er ubevidste og dannes på et ubevidst grundlag, hvilket medfører, at sindet ikke kan udforskes alene ved selvrefleksion over samme.¹⁷

Jeg vil begynde med at beskrive, hvordan begrebet *det kognitivt ubevidste* defineres i *Philosophy in the flesh*.

Når Lakoff og Johnson arbejder med *det kognitivt ubevidste*, er det på baggrund af *the cognitive science* fremover kaldt *den kognitive forskning*, som grundlages i 1970'erne, og som blandt andet resulterede i en viden omkring mængden af ubevidste tanker, som præger mennesket¹⁸. Kognitive forskere antager, at 95% af alle tanker er ubevidste.¹⁹

Lakoff og Johnson beskriver, hvorledes der kan opstå forvirring, når der tales om *det kognitive*, da der både kan menes en videnskabelig og en filosofisk retning, hvor sidstnævnte dækker over en indstilling til *det kognitive* som *only conceptual or propositional structure*²⁰, hvilket ikke er en direkte oversættelse af den videnskabelige indstilling til *det kognitive* som *any kind of mental operation or structure that can be studied in precise terms*.²¹

Således beskrives alle aspekter af og former for sprog og tanke som kognitivt²².

Lakoff og Johnson skriver ud fra den videnskabelige forståelse af *det kognitive* i sin bredeste betydning, som beskriver enhver *mental operation* eller struktur, som behandler sprog, mening, opfattelse, konceptsystemer, og mening²³. Da store dele af enhver tankestrøm er ubevidst, begrebsliggøres arbejdet med betegnelsen *det kognitivt ubevidste*.

¹⁷ Lakoff s. 5

¹⁸ Lakoff s. 10

¹⁹ Lakoff s. 13

²⁰ Lakoff s. 12

²¹ Lakoff s. 11

²² ibid

²³ Lakoff s. 12

Hvor man tidligere har vægtet den empiriske undersøgelse og den objektive viden i den empiriske undersøgelsesproces, stiller den kognitive forskning spørgsmålstegn ved denne vidensindstilling og erfaring, da en stor ubevidst tankestrøm og mulighed for realisering og erfaring, som bygger på ubevidst viden og erfaring, skaber en ny vinkel på viden og mening og oplevelse i forhold til hvordan vi tænker som mennesker,²⁴ hvilket ikke betyder, at den kognitive forskning eller metode giver adgang til det kognitivt ubevidste²⁵, men til en forståelse af det menneskelige system og til den viden og forståelse af viden, som ikke er løsrevet fra kroppen²⁶.

Jeg vil på baggrund af beskrivelsen af forholdet mellem kropslig erfaring og mening beskrevet ovenfor komme ind på forholdet mellem den åbne og den lukkede dramaturgi for senere at kunne benytte begreberne i en analyse af og forståelse for, hvordan viden opleves og opfattes, og på hvilket bevidst niveau en information kan formidles og opfattes.

Dramaturgi er betegnelsen for teori om drama og i særdeleshed om dramaets opbygning²⁷.

Det tidligste vestlige skrift om emnet er *Poetikken* fra år ca. 325 f.Kr, og er skrevet af Aristoteles, som beskriver den lineære fortællerteknik, som man idag udleder derfra²⁸. Det lineære handlingsforløb er *årsags-virkningsbestemt og arbejder sig uden unødvendige sidehandlinger frem mod et endemål, som er den grundlæggende konflikts opløsning med deraf følgende emotionel forløsning*²⁹.

Det lukkede drama kan siges at være en udvikling af denne indstilling til teater, og bygger på 1800'allets konstruerede og logiske kausale form, hvor handlingerne ligeledes medfører den næste i en logisk sammenhæng, der i sin bestræbelse på at efterligne virkeligheden forsøger at opnå indlevelse³⁰.

Således er den lukkede dramaturgi baseres på et enkelt lineært plot, som bevæger sig fra en begyndelse til en midte og til en slutning³¹.

²⁴ Lakoff s. 15

²⁵ Lakoff s. 13

²⁶ Lakoff s. 22

²⁷ Teaterleksikon s. 221

²⁸ ibid

²⁹ ibid

³⁰ Teaterleksikon s. 222

³¹ Pfister s. 239

Det åbne drama eller den åbne dramaturgi er en fragmenteret fortælleform³², som omhandler et givent tema, som i modsætning til den lukkede dramaturgi ikke følger en lineær kronologisk opbygning, men bevæger sig i et forløb, som kan have op til flere forskellige plot eller handlingsstrukturer³³, uden at der er et hovedplot, som må følges fra begyndelsen til enden, således, at et handlingsmønster kan bestå af forskellige vinkler på eller omhandle et givent emne, som beskrives i enkeltscener, som umiddelbart kan fremstå som hver sin afsluttede fortælling eller enhed.³⁴

Beskrivelsen af forskellen på den åbne og den lukkede dramaturgi, skal i denne forbindelse ses i forhold til beskrivelsen af det kognitivt ubevidste, med udgangspunkt i den kognitive forsknings beskrivelse af mængden af ubevidste tanker.

Der kan ses en parallel mellem forventningen om meningsdannelse og viden gennem logisk rationel tanke og en lineær dramaturgi, som kræver et logisk kronologisk handlingsforløb, hvor den næste handling fremstår som et naturligt følge af den tidligere.

Ligeledes kan det påstås, at der er en sammenhæng mellem erkendelsen af det kognitivt ubevidste og mængden af erfaringer, som ikke skabes på baggrund af en rationel og logisk tanke frigjort fra kropslige erfaringer og en mere fragmenteret fortællerform, som behandler emner med en mere flydende handlingsstruktur, da det er antageligt, at en åben dramaturgi opfordrer til en anderledes forståelse af et givent emne, som ikke kræver et logisk fremskridende og kronologisk handlingsforløb.

Der kan ses en forbindelse mellem fortællestrukturen på det kulturhistoriske museum og den lukkede dramaturgi i form af den kronologiske historieforståelse og det ene plot, som har en begyndelse, en midte og en slutning, og hvor den ene handling naturligt fører til den næste således, at man til sidst når slutningen i den samlede forståelse af historien som en lineær fremadskridende struktur.

Som baggrund for min senere analyse af nedslag kan man sige, at der i opfattelsen af museet som en formidlingsinstitution med et fortællende forløb, opstår muligheden for at opfatte formidlingen som en dramaturgi og performativitetens interaktion som en formidlingsstrategi, hvor den kropslige erfaring får en plads i formidlingsrummet skabt af et dramaturgisk forløb, der kan opleves som en *erfaring* frem for en skriftligt formidlet *fortælling*, som gennem kroppen kan påvirke det *kognitivt*

³² Teaterleksikon s. 222

³³ Pfister s. 243

³⁴ Pfister s. 245

ubevidste og gennem performative virkemidler i formidlingen af dramaturgien erfares gennem kropsligt nærvær.

Forståelsen af det traditionelle kulturhistoriske museums forbindelse med den lukkede dramaturgis kronologiske fortællestruktur fører til en kuratorisk valgt opsætning, med et historisk kronologisk forløb, som kommer til udtryk rent fysisk, overfor en åben dramaturgisk forbindelse til det fragmenterede fortælleforløb, der kan ses som en æstetisk fokuseret formidlingsform, som lægger sig op af kunstmuseets formidlingsforløb og *æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner* således, at forbindelsen mellem de to dramaturgier og de to museumstyper kan sættes direkte i forbindelse med den fysiske opsætning på et museum set ud fra, om vidensbegrebet opfattes som historisk kronologi eller en kropslig erfaring med forbindelse til det kognitivt ubevidste.

Berlin - Ansigthavet og rummet med det lille vindue

Det jødiske museum i Berlin er fordelt på fire etager, som fokuserer på forskellige aspekter af jødisk kultur. Museet som helhed, kan i sine tematiske valg og opbygning genkendes i beskrivelsen af det kulturhistoriske museum, da udstillingsafdelinger dækker informationer og formidling om tidlig jødisk kultur til sammes rolle i den moderne verden. Jeg vil i denne opgave ikke lægge vægt på beskrivelsen af museets klassiske kulturhistoriske aspekter, men med fokus på arkitekturen gennem to analysenedslag beskæftige mig med den formidlingsstrategi, som placerer museet i en formidlingsgråzone og gennem disse nedslag komme ind på, hvorledes en ændring i formidlingsmetoden gennem rummenes dramaturgi får betydning for oplevelsen af museet.

De to nedslag, som jeg vælger at arbejde med i dette afsnit, er *The Memory Void* med den israelske kunstner Menashe Kadishmans installation *Fallen Leaves* som første nedslag og *Holocaust Tower* som andet nedslag.

Jeg har valgt disse nedslag, da de er et eksempel på museets brug af performative virkemidler i en dramaturgisk form, som minder om strategier, der læner sig op af beskrivelsen af kunstmuseets formidling og funktion og således kan belyse, hvordan museerne som formidlingsinstitutioner kan benytte sig af andre virkemidler end forventet af deres museumstype.

1. Nedslag *Fallen Leaves*

Installationen *Fallen Leaves* (se bilag 1) er skabt af 10.000 metalansigter, der som primitive masker med åbne munde og opspilede tomme øjne ligger spredt ud over gulvet mellem hinanden. Store som små er de lagt i bunker heget ind af grove betonmure, som går meter efter meter opad, så lyset

kommer langt ovenfra og ikke når ind i det mørke hul eller rum, som ansigterne på gulvet forsvinder ind i, i den fjerneste ende af installationen.

Der er tre iøjnefaldende indtryk, når man bevæger sig ind i *Fallen Leaves*: Lyset, lyden og brugen af rummet, som tilsammen skaber det fortællende udtryk, der kan læses som en scene i museets dramaturgi.

Lyset er naturligt, hvilket vil sige, at belysningen kommer fra de vinduer, som er for oven og en smule fra de etager, som befinder sig ovenfor installationen. Lyset skifter med skyerne udenfor, og grundet det ikkeeksisterende elektriske lys, er det mørke, grottelignende hul, som ansigtshavet munder ud i, ikke belyst.

Lydbilledet domineres af lyden af metalansigterne, som støder sammen, når folk træder hen over dem på det ujævne underlag, og giver genlyd og kastes rundt mellem væggene i det højloftede rum. Både lyset og lyden er således naturligt fremkomne i rummet, og der tilføres hverken lydoptagelser eller kunstig eller iscenesat belysning fra lamper.

I forståelsen af opfattelsen og oplevelsen af rummets dramaturgi i forbindelse med en udstillingsteknisk metode, som gør brug af performative virkemidler, i formidlingsprocessen er *brugen* af rummet iøjnefaldende.

Først og fremmest er rummet skabt uden en historisk kronologisk sammenhæng i forhold til museets overordnede tema og fremvisning af genstande, hvilket blandt andet kommer til udtryk gennem en *mangel* af genstande i rummet og læner sig op af en åben dramaturgisk indstilling til et fragmenteret fortælleforløb, da rummet fremstår som en løsrevet del af museet, som kunne stå alene i sit udtryk, og som behandler museets emner, men uden kronologisk sammenhæng med resten af museet.

Der er ingen montre, ingen historiske oplysninger og ingen objekter af historisk betydning. Der er et rum og 10.000 metalstykker formet som ansigter. Metalstykkerne kan overordnet betragtes som *genstande*, men det er i konflikt med opfattelsen af det kulturhistoriske museums genstandsfremvisning med fokus på indsamling og formidling af en del af menneskelig udviklingshistorie.

Rummet er et stemningsskabende rum, hvor de besøgende *træder* på det nærmeste, man kan komme museumsgenstande.

Således nedbrydes forholdet mellem genstand og beskuer, da der i selve rummet opstår en *interaktion* mellem genstanden og beskueren således, at *objektets 'gøren'* skaber en *social kontekst*

gennem interaktionen, som muliggøres i de dramaturgiske valg, som er taget i forhold til indretningen af rummet som en installationslignende situation eller begivenhed, som man kan argumentere for opstår i mødet med beskueren.

Selve genstandens kommunikation opstår i interaktionen, da lyden af fødder der træder, lyset der ændrer sig og fornemmelsen af det ujævne underlag, er det eneste formidlende i rummet, som er uden montre, historiske genstande og skriftlig oplysning om et givent emne. Dette betyder, at den åbnedramaturgiske indstilling til rummet formidles med en performativ interaktion, som opstår, når beskueren *træder ind* i rummet og den sociale kontekst skabes.

Det er i denne performative form, der i tråd med Jalvings gengivelse af Hantelmanns definition af begrebet, at museumsformidlingen er lagt med fokus på *interaktionen*, hvilket leder tankerne væk fra definitionen af et kulturhistorisk museum med et antropocentrisk fokuseret kronologisk historisk formidlet mål og over på et kunstmuseums *æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner*. Man kan argumentere for, at selve udstillingsrummet er afhængigt af, at der er en beskuer, som interagerer og dermed forvandler lokalet til en sanseligt oplevet begivenhed frem for et historisk oplysende vidensrum.

Betragter man denne formidlingsstrategi, som nærmere beskriver en følelsesmæssig forståelse af massegravens mareridt, da der ikke indgår eksakte historiske oplysninger, opfattes formidlingen nærmere som et *æstetisk og erkendelsesmæssigt* rum, der lægger sig op ad en forståelse af et kunstmuseum end af et kulturhistorisk museum.

Set ud fra beskrivelsen af *det kognitivt ubevidste* og tankestømmen, hvoraf 95% betragtes som ubevidst, kan man argumentere for, at denne kunstnerisk klingende formidling er et bidrag til et traditionelt antropocentrisk formidlingsmuseum, der tager højde for en viden, der forstås på et ubevidst plan.

Det performativt formidlede interaktionsbidrag til den besøgende åbner op for en forståelsesramme, der formidler museets tema, i dette tilfælde henledes tankerne på udryddelsen af jøderne under anden verdenskrig, på et følelsesmæssigt og sanseligt niveau, hvor den kropslige oplevelse påvirker erkendelsen af et tema, således at krop og erkendelse ikke adskilles, men går op i en højere enhed i modtagelsen af en ikke kronologisk historisk fortælling.

Benytter man dramaturgibegrebet i den henseende at forstå en historie, som er fortalt med rum i stedet for fremførte ord på en scene, kan denne udstillingsmetode på et kulturhistorisk museum opfattes som et led i en åben dramaturgisk forståelse, der som en enkeltstående scene er et tematisk

fragment, som bidrager til en sanselig forståelse af museets tema i en performativ interaktion med beskueren.

2. Nedslag *Holocaust Tower*

Går man ned i kælderen på det jødiske museum i Berlin og hen ad en lang gang med indbyggede glasmontere med enkeltstående genstande muret ind i væggene, når man en tung metaldør uden vindue.

Jeg vil i dette nedslag, som i det forrige, fokusere på *lyset*, *lyden* og *brugen* af rummet for at beskrive det sanseligt samlede dramaturgiske valg, som er taget i den æstetiske fremstilling af museumsrummet.

Lyset er som i forrige nedslag afgjort af lyset og vejret udenfor museet, da der heller ikke i dette rum findes elektrisk lys, hvilket i dette tilfælde fremgår tydeligere, da der ikke er åbent ind til de øvre etager i det højloftede rum (se bilag 2), og da der ikke er glastag, men åbent gennem en tynd sprække hen over loftet i et asymmetrisk hjørne mange metre over beskuerens hoved.

Hvis man bliver stående i det asymmetriske betonrum uden lys, vil man således opleve, hvordan der bliver så mørkt, at man ikke kan se den fjerneste ende af rummets spids foran sig, og hvordan rummet oplyses af solen udefra, så man kan se stigen og lufthullerne i væggen så højt placeret, at man ikke har mulighed for at nå dem.

Lyden i rummet er domineret af lyden af metaldøren, når den bliver åbnet og lukket. Det er her realistisk at antage, at den høje lyd af en tung metaldør, der smækker, er et bevidst greb, som har til formål at udtrykke dramaturgien gennem et performativt udtryk, der i et arkitektonisk gennemtænkt og konstrueret projekt nemt kunne være løst, om man havde ønsket det.

Da dette valg alligevel er taget, er det bemærkelsesværdigt, at alle i rummet, når døren smækker, ser hen mod døren, og flere går hen, for at se, om den er låst.

Effekten af lyset og lyden smelter sammen med *brugen* i dette tilfælde, da brugen af et museumsrum, der *ingen* genstande har, men er en genstand i sig selv således, at det bevæger sig endnu længere ud af den samme linie som det forrige nedslag, der havde de 10.000 metalansigter, der kunne opfatte om ikke som traditionelt kulturhistoriske objekter så som kunstobjekter, er dette rum tømt for genstande, der potentielt kunne fjernes fra rummet og lade rummet tilbage i sin rå form.

I dette rum er den performative dramaturgiske iscenesættelse af interaktionen med beskueren endnu tydeligere end i det forrige tilfælde, da man kan argumentere for, at rummets objekt *er* beskueren. Med dette menes, at beskueren, når denne bevæger sig ind i et museumsrum med titlen *Holocaust Tower*, får skabt en tematisk forventning, der om ikke andet som en del af det kognitivt ubevidste, påvirker den oplevelse, som beskueren får.

Uden den ubevidste eller bevidste reference til holocaust som historisk begivenhed, ville den objektive beskrivelse af rummet være et højloftet, dårligt belyst betonrum med tre huller i væggen et godt stykket over hovedhøjde, en metaldør og en stige sat på væggen ved siden af døren et par meter over hovedhøjde.

Rummet ville således ikke være en naturlig del af en objektiv formidlende antropocentrisk kulturhistorisk museumudstilling i traditionel forstand, da det er forladt for kronologisk sammenhæng og genstande til at underbygge samme.

Når beskueren betragtes som genstand i sammenhængen, er det fordi der fokuseres på *formidling* af et materiale, som en del af den museale praksis.

I *Holocaust Tower* er formidlingen ikke frembragt gennem genstande og skriftlig information, men gennem den ubevidste påvirkning af vores krop, som foregår, når vi på baggrund af en historisk viden, der aktiveres gennem rummets navn og de følgende associationer, således at *genstanden* som museal formidlingsstrategi bliver selve reaktionen på døren, der smækker, og det skiftende lys, kulden i rummet og den konstuerede følelse af at være fanget, som alle mennesker antageligt vil kunne genkalde sig i den ene eller den anden sammenhæng.

Genstanden formidles til et følelsesmæssigt ubevidst plan, så den opstår i den dramaturgisk fremstillede performative rumforståelse i et fragmenteret billede af en historisk periodes begivenhed, der i en åben dramaturgisk forståelse af formidlingen af en historie indgår på museet som et sanseligt performativt fortællende fragment.

København - Tegnet, skibet og danskerne

Når man bevæger sig rundt på det jødiske museum i København, ser man forskellige genstande i montrer, som forbindes med og fortæller om jødisk kultur og historie i Danmark. Når man træder ind på museet, opfordres man af personalet til begynde sit besøg i den lille biograf på venstre hånd, hvor der vises to korte film.

Den ene film handler om jødernes invandring i Danmark gennem tiden og den anden handler om museets arkitekt Daniel Libeskind og hans arbejder.

Derudover oplyses man om, at der ikke er nogen kronologi i museet, da udstillingen er bygget op om fem temaer således, at man kan gå rundt i udstillingen, som man lyster, uden at en eventuel udviklingshistorie går tabt.

I den korte præsentationen af museet og opfordring til brug af samme fremgår det, at dette museum tematisk handler om jødernes historie i *Danmark*, at museet er bygget op uden en kronologi, og at arkitekturen er en vigtig del af museets formidling, da det er valgt som et af to temaer i filmpræsentationen.

Jeg har valgt to nedslag som analytisk fokus i min analyse af det jødiske museum i København. Typen af nedslag afviger fra de to, som jeg valgte på museet i Berlin, da museet i København er mindre end museet i Berlin, hvilket har en naturlig betydning for indretningsmulighederne og skaber andre arkitektoniske valg.

Det jødiske museum i København består af en lille biograf og en udstilling, der er samlet i et stort rum således, at udstillingen er samlet på en enkelt etage, som er delt op i gange fremfor rum. Jeg har derfor valgt to tematiske nedslag, som begge er karakteriseret ved, at komme fysisk til udtryk i arkitekturen.

Jeg fravælger dermed en gennemgang af de fem temaer, som museets konkrete udstilling vægter gennem fremvisning af genstande, til fordel for et fokus på rummets betydning for en umiddelbart klassisk kulturhistorisk museumsudstilling, der trods sin manglende kronologi lever op til et antropocentrisk musealt rum, som beskriver et stykke kulturhistorie i Danmark. Jeg gennemgår derfor ikke de fem temaers *indhold*, men medtager det faktum at man fra museets side har fravalgt kronologien og valgt temaerne som *opdelende princip*.

1. Nedslag - Tegnet

Museet i København, der trods æstetiske træk, som kan genkendes fra museet i Berlin, afslører, at det er den samme arkitekt, der står bag udformningen af de to museer, er bygget markant anderledes.

Museet i København fortæller jødernes historie i *Danmark* og er ikke defineret som et holocaustmuseum³⁵.

Som mit første nedslag fra museet i København har jeg valgt det jødiske begreb *Mitzvah*, som oversættes med en god gerning og medmenneskelighed³⁶ (se bilag 3).

³⁵ Libeskind s. 14

³⁶ ibid

Tegnet er, udover at være museets logo, grundplanen for de gange, som man bevæger sig rundt i i udstillingsrummet blandt de indbyggede glasmonter.

Det hebraiske ord tegner således de gange, som man *fysisk* bevæger sig rundt i, hvilket har til hensigt at minde om den redningsaktion, som bragte danske jøder til Sverige i oktober 1943³⁷, hvilket ikke er museets fokus, når man betragter de udstillede genstande, men er fortællingen der er iboende i form af det arkitektoniske rum³⁸. Jeg vil i opgaven ikke beskæftige mig med de historiske begivenheders sammenhæng eller historiske nuancer, men med den fortælling, som formidles gennem museets brug af rum og genstandsplacering.

Set i forhold til rummets dramaturgi, betragtet som den fortællende struktur, som kommer til udtryk i rummets arkitektoniske udformning og formidlende forløb, og som således kan benyttes i en analyse af museumsrummet, ses der en forskel i den mere diskerete inkludering af fysisk påvirkende virkemidler, end de, som fandtes, i de to valgte nedslag fra museet i Berlin, da disse var afgrænsede rum, som beskueren trådte *ind* i, hvorimod museet i københavn har en underliggende symbolik, da bevægelsen i de symbolsk frembragte gange bogstaveligt talt ligger *under* den faste udstilling med monter og genstande, som har en historisk betydning, i forhold til alder og tidligere tilhørsforhold.

Dramaturgien som den fortællende struktur på museet kan i dette tilfælde betragtes som en åben dramaturgi, da denne bevæger sig i tematiske fragmenter, som ikke er bygget op om et enkelt plot eller i den museale sammenhæng om et kronologisk historisk forløb, men om den jødiske kultur som tema, hvilket beskrives fra forskellige vinkler i et ikke kronologisk opbygget museum. Museet er både bygget op om de fem ikke kronologisk temaer og med gangenes Mitzvahsymbolik som en del af den fortællende struktur og iscenesættelse af historiske begivenheder, som belyser museets overordnede emner i form af jødisk kultur og historie i Danmark fra forskellige vinkler, der ikke er kronologisk, men tematisk opbygget.

Der er således ikke tale om en rumforståelse, som lægger sig op af en kunstinstitution eller kunstmuseets æstetiske formidlingsstrategier, som det fremhævedes i forbindelse med nedslagene fra Berlin, men om en tematisk symbolik, som i stedet for at blive formuleret skrifteligt fremstår som en del af en fysisk symbolik, som det ville være muligt at besøge museet uden at opdage, men

³⁷ Libeskind s. 13

³⁸ Libeskind s. 14

som giver museet et fysisk tema i form af de symbolformede gange. Det er en tilføjelse til et mere velkendt kulturhistorisk eller historisk museumsrum.

Det mildere brug af den fysiske påvirkning har en betydning for dramaturgiens fortællende forløb, da denne i forbindelsen består af to lag: Udstillingsgenstandene og rummets udformning.

Denne opdeling, skal ikke forstås som en klar *tematisk* opdeling, men som en dramaturgisk opdeling af en fortælling.

Udstillingen og udstillingsgenstandene består af dele af den materielle jødiske kulturarv, som er at finde i Danmark³⁹, og fortæller således historien om den jødiske kultur fra de fem tematisk opdelt vinkler.

Rummets udforming i form af *Mitzvah* fortæller derimod historien om *det danske folk*. Det er *danskerne* som sørger for aktionen i oktober 1943, det er *danskerne*, som begår den gode gerning. Museets form som den fortællende struktur, der giver mening i en dramaturgisk sammenhæng med et fysisk udtryk, fokuserer således på det danske folk og ikke på de danske jøder.

Man kan argumentere for, at dramaturgien bliver performativt formidlet, da beskueren eller den besøgende bevæger sig i den symbolske gode gerning i form af gangene, mens den jødiske kulturs historie i Danmark formidles gennem genstandene og de skiftlige oplysninger om samme, således at en del af fortællingen formidles kropsligt frem for skriftligt.

Det bør dog påpeges, at informeres den besøgende ikke om gangenes sammenhæng, går Mitzvahsymbolets pointe tabt, da gangenes form ikke umiddelbart påvirker den besøgenes kropslige erfaringer i oplevelsen af museet.

Det performative udtryk bliver således vakt til live i informationen om symbolet som grundplan, når den besøgende bevæger sig rundt på museet og således tegner symbolet med sin egen krop, på trods af, at det performative element kan diskuteres, når en forklaring kræves, før der opstår en interaktion.

2. Nedslag - Skibet

Jeg har som mit andet nedslag på det jødiske museum i København valgt *gulvet* (se bilag 4), da dette har en vigtig arkitektonisk pointe i forhold til formidlingen af museets tematiske fokus og arkitektoniske inspiration, som tager udgangspunkt i hændelserne i oktober 1943, og således i de dramaturgiske beslutninger, som jeg betragter som museets fortællende struktur.

³⁹ Libeskind s. 14-15

Museets gulv er ikke i vater, således at man indimellem går enten lidt opad eller nedad, og hele tiden skal være opmærksom på, hvor og hvordan man går.

Tanken er, at det skal give den besøgende fornemmelsen af, at være på et skib, som sejler⁴⁰.

Valget af et så markant arkitektonisk virkemiddel underbygger den dramaturgi, som på engang fortæller jødernes historie i Danmark og danskernes historie som folket, der frelste.

Det performative element fremgår tydeligere i dette nedslag end i det forrige, da det *nærvær*, som er til stede i interaktionen mellem rummet og den besøgende eller beskueren, er mere markant, da det ikke er tale om Mitzvahs symbolske tematik, men om en konkret fysisk påvirkning af kroppen, som kommer til udtryk, når den besøgendes gang påvirkes af det usikre underlag.

Skibsreferencen tvinger den besøgende til at tage stilling til rummets form eller dramaturgiske udformning og formidling, som fortæller om danskernes indsats i 1943.

Den kropslige påvirkning medfører en opmærksomhed på rummet, som ikke er afhængig af informationer om *tanken bag* rummet, da påvirkningen sker fysisk.

Det er således muligt, at en manglende information om tanken bag det arkitektoniske valg i forhold til den dramaturgiske udformning og performative formidling af rummet, vil medføre, at en besøgende ikke tænker på skibet eller hændelserne i oktober 1943, men den performative interaktion med rummet som genstand og den besøgende opstår i påvirkningen af kroppen, som indgår i oplevelsen af museet på et bevidst eller ubevidst plan gennem den kropslige erfaring, som påvirker det kognitivt ubevidste i forståelses- og oplevelsesprocessen af museumsrummet og den samlede fortælling, som gennem den performative interaktion formidles på et bevidst og et ubevidst niveau i en samlet formidling gennem rum og genstande.

Påvirkningen af den besøgendes oplevelse gennem en dramaturgisk konstrueret fortælling, som kommer til udtryk gennem en performativ interaktion, der medfører en kropslig erfaring, som har til formål at påvirke forståelsen gennem eller i det kognitivt ubevidste, er, som det fremgår, mindre udtalt på museet i København end på museet i Berlin.

Rent praktisk kan dette som nævnt skyldes pladsforholdene og derfor museets mulighed for at udtrykke sig med de kunstnerisk klingende tilføjelser, som museet i Berlin benytter sig af, men man kan også betragte dette ud fra de to museers grundlæggende fortælling og dramaturgiske formidling.

⁴⁰ Libeskind s. 34

Museet i København fortæller den positive historie om *frelsen* af jøderne, og det danske folks evne til at stå sammen og til at redde de udsatte i 1943, hvor museet i Berlin, ikke udelukkende, men med fokus på valgte nedslag, fortæller om drabet, fangeskabet og angsten i form af *Fallen Leaves* og *Holocaust Tower*.

Der er således mulighed for at grundet den tragiske fortælling, som gennem rummets dramaturgi og performative formidling skaber en kropslig erfaring hos og påvirkning af beskueren eller den besøgende og påvirker den ubevidste forståelse af angst og fangskab virker stærkere, da det er stærkere følelser, som aktiveres i det ubevidste gennem rummets fysiske udformning og virkemidler.

Begivenheden, beskueren, kunsten og museet

På baggrund af mine analytiske nedslag i de forrige afsnit, vil jeg i dette afsnit gøre rede for, hvorledes denne måde at skabe et performativt museumsrum på et kulturhistorisk formidlingsmuseum kan have betydning for museet som institution, således at sammenhængen mellem begivenheden, beskueren, kunsten og museet kan forstås og udnyttes.

Jeg valgte de fire nedslag, da de *fferner* sig fra det traditionelle kulturhistoriske museum, som jeg beskrev i første afsnit under redegørelsen for museumstyperne, således at nedslagene kunne belyse en eventuel effekt af at indrage anderledes formidlingsstrategier.

Jeg har i analysen af de fire nedslag erfaret, af de to museer gør brug af strategier, som læner sig op ad kunstmuseets æstetiske og erkendelsesmæssige fokus, hvilket særligt kommer til udtryk på museet i Berlin.

Den fragmenterede tematiske fortælling, som jeg i analysen har sat i forbindelse med den åbne dramaturgis fortællende struktur og behandling af et givent tema, fremgår på begge museer som en fortællende form, der sættes i forbindelse med det kognitivt ubevidste og den kropslige erfaring som en del af vidensoptaget og oplevelsen af museumsrum, som er tænkt ind i den performativt skabte interaktion mellem udstillingen eller rummet og den besøgende.

Spørgsmålet er således, *hvorfor* museerne har valgt at indrage kunstnerisk klingende æstetiske formidlingsstrategier i deres formidling af jødisk kultur og historie med hver sit valgte fokus, og *hvorledes* disse strategier påvirker den besøgendes oplevelse af et kulturhistorisk museum, som kunne have holdt sig til en genstandsfremvisning med et kronologisk historisk forløb med fokus på jødisk kultur og historie, da denne museumsform indgår i begge museers grundudstilling.

I beskrivelsen af *hvorfor* museerne har valgt en rumforståelse, der kan opfattes som en fysisk manifesteret version af en åben dramaturgi, vil jeg vende tilbage til Lakoff og Johnsons beskrivelse af *mening og kropslig erfaring*.

Med det udgangspunkt at 95% af alle tænkte tanker er ubevidste, og at mening ikke er en videnskabelig disciplin, som gennem selvransagelse og objektivt tænkte undersøgelser med sandheden eller det korrekte svar som resultat, men i stedet et fænomen, som er uadskilleligt forbundet med kroppen og den kropslige erfaring, giver det med opfattelsen af museet som en formidlingsinstitution mening at medregne både kroppen og det ubevidste i den museale formidling af et givent emne.

Den kropslige erfaring, som på museerne har en æstetisk dimension, der bringer museets udtryk ud i en teoretisk gråzone i forståelsen af museumstypernes udtryksformer, tillader de æstetiske formidlingsprincipper i deres formidling, og medregner dermed den kropslige erfaring i deres formidlingsstrategi.

Forholdet mellem beskueren eller den besøgende og rummene baseret på en kropslig erfaring som del af en vidensformidling som kommunikerer gennem en ubevidst forståelse af almene menneskelige erfaringer såsom frygt eller følelsen af fangeskab, er en del af den åben dramaturgiske ide, som kan læses ind i det tematiske handlingsforløb, som nedslagene kan siges at være en del af, og som i sin fysiske udformning kommer performativt til udtryk gennem interaktionen mellem rum og beskuer.

Således kan opfattelsen af rummene opfattes som en *begivenhed*, da vidensformidlingen i rummet er afhængig af, at der er en beskuer, som *oplever* rummet og interagerer med den åbendramaturgiske tanke om et fragment med fokus på et givent tema. Rummenes nærværskrav til beskueren skaber den performativitet, der på et ubevidst plan påvirker det vidensoptag, som sker, når beskueren påvirkes af det skrånende gulv, lyden af metalansigterne, der rammer hinanden eller det manglende lys og den smækkende dør i det indelukkede *holocaust tower*, således at det performatives krav om nærvær peger hen mod oplevelsen som en igangværende begivenhed fremfor en stillestående udstilling gennem interaktionen med beskueren.

Brugen af de performative virkemidler i en fragmenteret åbendramaturgisk formidlingsstrategi tilføjer en ubevidst følelseskommunikation til det kulturhistoriske museum, som påvirker

vidensoptaget kropsligt frem for gennem skriftlig information om en given genstand og afgør *hvorledes* beskueren oplever museet.

De to museer har således valgt to formidlingsstrategier, som benytter sig af en traditionelt kulturhistorisk museumsopbygning og æstetiske erkendelsesmæssige principper, der forbindes med kunstmuseets formidlingsstrategi, som taler til det ubevidste og gennem performative virkemidler påvirker kroppen således, at museet som oplevet begivenhed lader krop, bevidsthed, mening og kropslig erfaring flyde sammen i en og samme erkendelsesproces, som formidles tematisk gennem en opbygning, som minder om den åbne dramaturgisk fragmenterede fortælling.

Museet opnår en kommunikation af materialet, som på en gang sker på et ubevidst følelsesmæssigt niveau gennem æstetiske og erkendelsesmæssige strategier og på et traditionel historisk formidlingsniveau med fokus på konkrete oplysninger.

Perspektivering - Deres frakke tak!

På Ethnologisches Museum - Stataatliche Museen zu Berlin er den etnografiske samling samlet. Rum efter rum fordelt på flere etager kan man bevæge sig rundt mellem forskellige nationaliteters tidligere kultur. Jagtudstyr, beklædningsgenstande, skulpturer og sågar både og hytter står samlet i de store hallignende rum.

De fleste genstande er placeret i glasmontere eller på piedestaler. Jeg vil i dette perspektiverende afsnit dog undlade at komme ind på museets opbygning, men i stedet beskrive museets garderobe.

Når man træder gennem museet store forhal, forbi museumsbutikken og efter at man har købt sin billet, kan man enten vælge at placere sin frakke hos damen bag den lille disk, som tager ens jakke og giver et papirnummer i stedet, eller man kan fortsætte ind i den næste store hal, hvor der er skabt en *garderobeinstallation* (se bilag 5).

Garderobeinstallationen består af lange rækker af glasmontrer, som til forveksling ligner dem, der er at finde på de øvre etager på selv samme museum, men er udstyret med nøgler, så de besøgende kan hænge deres tasker og jakker og nyde udstillingen uden andet end en lille nøgle i lommen. Det etnografiske museum indeholder genstande, som beskriver ikke-vestlige kulturers tidligere udvikling, som, da samlingerne blev skabt, har været samtidige.

Som nutidig besøgende på museet møder man tidligere tiders kultur, redskaber og levn fra en svunden hverdag i andre verdensdele.

Det er dog alt sammen *menneskets* kultur. Det er *menneskets* redskaber og *mennesket* hverdag, hvilket beskriver et kulturhistorisk antropocentrisk museum, som med sine landsinddelte samlinger beskriver forskellige kultures tidligere historie.

Det er grundet det antropocentriske tema, at gardarobeinstallationen er interessant. Når beskueren bevæger sig ind på museet er placeringen af jakker og tasker en handling, der forgår *inden* museumsoplevelsen, forstået som oplevelsen af de udstillede genstande, reelt begynder.

Det er en del af det museumsformalia, som en gæst gennemgår som besøgende. Gardaroben er typisk et anonymt rum med skabe og knager, der bærer præg af at have en praktisk funktion.

På det etnografiske museum i Berlin, har de ladet garderoben fylde en hel hal, med luft mellem glasmontrerne, som på rad og række er en stramt konstrueret opsætning, men som skaber plads til bevægelse, da rummet trods sit markante ydre er et brugsrum, som fyldes og benyttes af de gæster, som kommer på museet.

Museumsgæsten begynder således sin museumsoplevelsen før mødet med samlingen, ved at placere en del af sin egen hverdag, fra et nutidigt menneskeligt liv i en glasmontre, som stilles til skue og kan betragtes af museets andre gæster.

Antager man, at gardarobeinstallationen, som kan betragtes som en installation grundet sin æstetisk tænkte rumforståelse, som umiddelbart fremstår som et kunstnerisk æstetisk projekt, gør den besøgende opmærksom på sin egen rolle som museumsgæst og samtidig som menneske skabes der en forbindelse mellem den besøgende og de mennesker, hvis ejendele man om et øjeblik vil betragte.

Rummet skaber en enkel forbindelse - både den besøgende og menneskene, som har ejet de udstillede genstande, er mennesker og dele af deres hverdag er stillet til skue.

Det er er en forskel i tid og historisk sammenhæng grundet afstand i tid fra genstandenes oprindelse og til nu og den kulturelle afstand mellem beskuerens ståsted og de udstillede genstande, men der skabes alligevel en interaktion med museumsrummet, som man kan påstå skaber en grundlæggende sammenhørighed menneske til menneske, som krydser en afstand i tid og kultur.

Denne sammenhørighed er givetvis ikke en bevidst oplevet fornemmelse hos hver museumsgæst, som placerer sin frakke i en glasmontre, men det er muligt, at det performative interaktionselement, som skabes når gæsten benytter museet og bliver *en del* af museet gennem en kortvarig udstilling af egne genstande, kan blive påvirket på et ubevidst plan gennem en kropslig interaktion med et performativt grundlag.

Man kan således argumentere for, at museet i dette tilfælde har benyttet sig af traditionelle udstillingsmetoder, som stemmer overens med museumstypens klassiske udformning, men har benyttet sig af performative strategier i indgangspartiet således, at den besøgende *blik* påvirkes på et bevidst eller ubevidst plan, hvilken kan medføre en anderledes oplevelse af det etnografiske museum.

Konklusion

Med udgangspunkt i museet som en formidlende institution kan der genkendes et fortællingsforløb, som danner grundlag for, at man kan benytte en dramaturgisk indfaldsvinkel i analysen og forståelsen af et museumsrum. På baggrund af en definition af det kulturhistoriske museum som et antropocentrisk museum med en kronologisk historieforståelse som baggrund for formidlingen af et givent materiale og derfor en forståelse af kunstmuseet, som vægter æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner, kan der ses en forbindelse mellem den lukkede dramaturgi og den åbne dramaturgi. Den lukkede dramaturgi sættes i forbindelse med den det kulturhistoriske museums kronologi grundet dramaturgiens lineære enkle plot med en begyndelse, en midte og en slutning.

Den åbne dramaturgis fragmenterede enkeltstående scener, som formidler et givent tema fra forskellige vinkler, sættes i forbindelse med kunstmuseets æstetiske fokus, som ikke forholder sig til de samme historiske retningslinjer som det kulturhistoriske museum.

I forståelsen af *det kognitivt ubevidste* som en erkendelse af, at store dele af menneskets tanker er ubevidste og som derfor gør op med opdelingen af krop og sind og lader kropslige erfaringer og mening i vidensdannelsen smelte sammen, dannes der baggrund for det performative som virkemiddel gennem *interaktionen*.

Dette kommer i museumsnedslagene til udtryk ved, at brugen af fragmenterede fortællinger, som forstås som en åben dramaturgisk indfaldsvinkel, som ellers i denne opgave er sat i forbindelse med det kunstneriske, kommer performativt til udtryk gennem en interaktion mellem besøger og museumsrum i en kropslig påvirkning gennem performative elementer, som påvirker den besøgendes ubevidste.

Skønt nedslagene fra museet i Belin virker stærkere, da det er en mere tragisk historie, som fortælles, end nedslagene i København, der fortæller om et positivt sammenhold, er den fysiske påvirkning i en performativ interaktion gennem en åbendramaturgisk fragmenteret form en del af begge museers formidling.

Man kan således konkludere, at begge museer er kulturhistoriske formidlingsmuseer, som gør brug af formidlingsstrategier, som lægger sig op af kunstmuseets, og derfor opnår en formidling, som både er tekstlig vidensbaseret og en som taler til det ubevidste gennem en fysisk påvirkning. Ved at benytte den fragmenterede fortælling og de performtive virkemidler som en tilføjelse til det kulturhistoriske, formidles materialet på flere niveauer, som udvider oplevelsen og forståelsen for emnet.

Perspektiverende kan man konkludere, at et museum kan ændre den besøgendes blik på udstillingen, gennem performativt at gøre beskueren opmærksom på sin egen rolle som menneske og museumsgæst, hvilket ses på Ethnologisches Museum - Stataatliche Museen zu Berlin, hvor gæsterne placerer deres jakker og tasker i udstillingsmontrer i museets forhal, før de skal ind og betragte dele af fremmede mennesker hverdag, som for længst er blevet til historier om et eksotisk udland, som ikke længere findes.

Litteratur

- Jalving* Jalving, Camilla. *Værk som handling*.
Copyright: 2011 Museum Tusulanums Forlag og Camilla Jalving
Museum Tusulanums Forlag, København.
- Lakoff* Lakoff, George og Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh*.
Copyright: 1999 by George Lakoff and Mark Johnson.
Basic books, New York.
- Mordhort* Mordhorst, Camilla og Kitte Wagner Nielsen. *Formens semantik*
Copyright: 2000 Odense Bys Museer og forfattere
Skrifter fra Odense Bys Museer, Odense.
- Museumsloven* <https://www.retsinformation.dk/Forms/r0710.aspx?id=12017>
Kulturministeriet 2006 (11. dec. 13)
- Libeskind* Møller, Henrik Sten (Red.). *Dansk Jødisk Museum og Daniel Libeskind*. Copyright: 2004 Dansk Jødisk Museum, København.
- Pfister* Pfister, Manfred. *The theory and analysis of drama*.
Cambridge University Press 2000
Fra kompendium *Den åbne dramaturgi* ved Mette Risgård
Tranholm. Københavns Universitet 2012
- Teaterleksikon* Scavenius, Alette (red.), *Gyldendals Teaterleksikon*.
København: Gyldendals forlag 2007
- Bilag 3: <http://www.arcspace.com/features/daniel-libeskind/danish-jewish-museum/> (11. dec. 13)
Bilag 4: http://en.wikipedia.org/wiki/Danish_Jewish_Museum (11. dec. 13)
- Bilag 1,2 og 5: Eget fotografi

Pensum

Lakoff, George og Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh*.

Copyright: 1999 by George Lakoff and Mark Johnson.

Basic books, New York.

s. 3-337

= 370 ns.

Jalving, Camilla. *Værk som handling*.

Copyright: 2011 Museum Tusulanums Forlag og Camilla Jalving

Museum Tusculanums Forlag, København.

s. 9-167

= 103 ns.

Mordhorst, Camilla og Kitte Wagner Nielsen. *Formens semantik*

Copyright: 2000 Odense Bys Museer og forfattere

Skrifter fra Odense Bys Museer, Odense.

s. 3-100

= 99 ns.

Møller, Henrik Sten (Red.). *Dansk Jødisk Museum og Daniel Libeskind*.

Copyright: 2004 Dansk Jødisk Museum, København.

s. 5-95

= 44 ns.

I alt: 616 ns.

Bilag:

1:



2:



3:



4:



5:

