

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for historiske studier

Christina Næss

Publikumstilgjengelige magasiner i museer

Masteroppgave i kulturminneforvaltning

Veileder: Ola Svein Stugu

Trondheim, mai 2016



Kijkdepot, Museum aan de Stroom, Antwerpen.

Christina Næss

Publikumstilgjengelige magasiner i museer

Masteroppgave i kulturminneforvaltning
Veileder: Ola Svein Stugu
Trondheim, mai 2016

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for historiske studier

Innhold

Forord.....	III
1. Innledning.....	1
1.1. Problemstilling	1
1.2. Avgrensninger	1
1.3. Kilder og metode.....	2
1.4. Struktur.....	3
2. Teori og historie.....	4
2.1. Tingen på museum	4
2.2. Tradisjonelle museumsmagasiner	5
2.2.1. Historikk	5
2.2.2. Praksis.....	8
2.2.3. Det parallelle museet.....	10
2.2.4. Hva betyr det at vi plasserer gjenstander i magasin?.....	14
3. Publikumstilgjengelige magasiner.....	18
3.1. Hva er de?.....	18
3.2. Historikk.....	20
3.3. Utviklingen av en ny type magasin	23
3.4. Eksempler.....	26
3.4.1. Larco Museum (Lima, Peru).	27
3.4.2. Glasgow Museums Resource Center (Glasgow, Skottland).....	27
3.4.3. Historisches Museum Luzern (Luzern, Sveits).	31
3.4.4. Museene i Sør-Trøndelag, Samlingscenter (Trondheim, Norge).	32

3.4.5. Oppsummert; likheter og forskjeller?	32
4. Hvorfor?.....	37
4.1. Fordi offentlige dokumenter krever det?	37
4.2. Fordi samlingene er en offentlig ressurs	39
4.3. Fordi tilgjengeliggjøring er demokratisering	43
4.4. Fordi samlingene trenger gode magasiner	48
4.5. Fordi de er gode læringsarenaer.	50
5. Hvorfor ikke?.....	55
5.1. Møtet mellom ting og publikum; forvirring?	55
5.2. Møtet mellom ting og publikum; museumstretthet til nye høyder?	61
5.3. Dekkoperasjon for å muliggjøre fortsatt samlemani?	63
5.4. Fordi samlingenes sikkerhet svekkes.	65
6. Konklusjon.....	68
7. Referanser	71
Trykket litteratur	71
Offentlige dokumenter	73
Ikke publisert litteratur	73
Nettsteder	74

Forord

I min praksisperiode i Utviklingsenheten i Museene i Sør-Trøndelag høsten 2015 ble jeg introdusert for begrepet «publikumstilgjengelig magasin» for første gang, og jeg fikk følge en del av MiSTs planprosess på vei mot et nytt publikumstilgjengelig fellesmagasin for sine 9 enheter. Interessen for museumsmagasiner hadde jeg hatt siden et hospiteringsopphold i magasinene ved Vitenskapsmuseet i Trondheim i februar 2012, så å få praksisopphold i tilknytning til et publikumstilgjengelig-magasin-prosjekt var en spennende fortsettelse – særlig siden alt jeg hadde lært og lest om emnet fram til da, tilsa at de to delene i begrepet «publikumstilgjengelig magasin» var gjensidig utelukkende. Nysgjerrigheten omkring hvorfor og hvordan å slippe publikum inn bak museets sceneteppes, ble vekket.

Det er på sin plass å rette en stor takk til veileder Ola Svein Stugu. Uten deg hadde denne oppgaven aldri blitt til. Takk for praktisk hjelp, for motiverende samtaler, for enestående grundig og inspirerende veiledning i skriveprosessen. Takk til Anne Siri H. Garberg, Petter I. Sørholt, Lisa Monner, Peter Juga, Mette Maske og Åse Fredrikson – blant mange, mange flere – i MiST. Takk for at jeg fikk snoke i både magasiner og prosesser, og for mange nyttige samtaler om både magasin og mangt slags annet, under min praksisperiode. Takk til Gareth James og John Yates ved GMRC for omvisningen der.

Takk til gjengen på hjemmebane; Halvard og Olava for at jeg hver dag har fått andre ting å tenke på enn magasin, og Thomas for at jeg har fått lov å tenke på magasin iblant selv etter klokken 4. Jeg er glad for at en av dere kom inn i livet mitt i starten av studietiden og to av dere ble til underveis; dere er fabelaktige.

Takk til Kri(stoffer) for at jeg fikk følge og dra lærdom av innspurten i din masteroppgaveskriving, og takk for at du har fulgt og hjulpet meg i min.

Takk også til et utall venner, kjente og mindre kjente som har spurt meg hvorfor i alle dager jeg skriver masteroppgave om den kulørte ukepressen. Dere har tvunget meg til å forklare igjen og igjen hva «magasin» er, og fått meg til å forstå at det kanskje er på tide med økt bevissthet om denne museumsfunksjonen også utenfor museet.

1. Innledning

«Magasinet» er rommet som er det mest usynlige og mest utilgjengelige både fysisk og erkjennelsesmessig, for den som besøker et museum. Magasinet er et lukket *rom* – museumsgjengeren slipper ikke inn – og det er et lukket og hemmelighetsfullt *begrep* – han tenker ikke nødvendigvis over at det finnes, og han forstår ikke nødvendigvis hva det rommer og hva som foregår der. Det «publikumstilgjengelige» magasinet er museenes forsøk på å åpne både det fysiske magasinet og begrepet, på vidt gap. Publikum slippes inn i magasinet og får se både gjenstandene og arbeidsprosessene der; gjenstander og arbeidsprosesser som lenge har vært utilgjengelige fordi de ikke har vært utstilt og praktisert i utstillingsrommene.

1.1. Problemstilling

Jeg vil undersøke fenomenet publikumstilgjengelige magasiner i museer, og se på følgende:

-Hva *er* publikumstilgjengelige magasiner? Herunder; hvordan skiller de seg fra de tradisjonelle museumsmagasinerne, hvorfor og på hvilket teoretisk bakteppe velger stadig flere museer å bygge slike magasiner, og hvordan er magasinene konkret tilpasset et publikum?

-Hvilke fordeler og utfordringer er det ved disse magasinene; først og fremst for publikum? Og har det publikumstilgjengelige magasinet andre virkninger på møtet mellom publikum og museumsgjenstand enn de rent praktiske?

1.2. Avgrensninger

Oppgaven min vil dreie seg om publikumstilgjengelige magasiner ved *kulturhistoriske* museer. Avgrensningen er gjort fordi alle de eksemplene jeg bruker, både på eksisterende publikumstilgjengelige magasiner og det som er under planlegging, er fra museer med hovedsaklig kulturhistoriske og til dels kunsthistoriske samlinger.

Jeg vil se på fenomenet først og fremst fra publikums synsvinkel. Publikum er tyngst vektlagt både fordi museumslitteraturen jeg har måttet trekke veksler på oftest har et publikumperspektiv, og fordi det jo er «publikum» som framheves i adjektivet «publikumstilgjengelig» - det er denne gruppen som er den nye faktoren i likningen.

MiSTs magasin planlegges som et fellesmagasin der alle 9 enheter samt lokalmuseer som har behov, skal magasinere sine samlinger sammen – for å spare ressurser og muliggjøre et sterkt, velutstyrt, sentralisert fagmiljø innen konservering. Jeg vil likevel helt utelukke temaet fellesmagasin fra oppgaven, selv om dette er en type magasin som brer om seg i det norske museumslandskapet, særlig etter de omfattende konsolideringene fra 2001 og utover.

1.3. Kilder og metode

Jeg har bygget mye av oppgaven på analyse av eksisterende faglitteratur om museer, samling og samlinger, magasinering og magasiner, møtet mellom menneske og museumsgjenstand i en utstillingskontekst, læring i museer, og til slutt konkret om publikumstilgjengelige magasiner. Litteraturen har vært en inngangsport til trender og strømninger i museumsdiskursen som peker fram mot, og gir mening i lys av, publikumstilgjengelighet, og gitt meg ideer om hvordan og hvorfor fenomenet «publikumstilgjengelig magasin» har blitt til. Også ikke-publisert tekst under utvikling har vært en kilde; da først og fremst de tre rapportene jeg fikk bidra på i min praksisperiode i Museene i Sør-Trøndelag. Den mest omfattende av disse, som ble lagt fram for MiST i november 2015 under navnet «Samlingscenter. Forarbeid til funksjonsprogram for publikumstilgjengelig magasin for Museene i Sør-Trøndelag», tok for seg både hvilket utbytte samling og publikum var ment å kunne ha av et åpent magasin, og hvordan et slikt magasin kunne utformes i praksis. Dette dokumentet ble et utgangspunkt for mine funderinger.

I tillegg har de erfaringene fra «hands-on» museumsarbeid jeg fikk i MiST, vært av stor viktighet. Utover rapportarbeidet fikk jeg her besøke, og være med på praktisk magasinarbeid, på Trøndelag Folkemuseum Sverresborg og Trondheim Kunstmuseum. Det jeg tok del i og observerte da jeg var med på magasin- og konserveringsarbeid har vært et uvurderlig empirisk bakteppe – likeså for så vidt hospiteringsperioden min i 2012 i magasinet ved NTNU Vitenskapsmuseet. Uvurderlig, men naturligvis både smalt og tynt. Likevel; å skrive en oppgave om magasin uten å ha noen timer bak seg i magasin, ville vært vanskelig. Jeg har vært med på veiing, måling, merking og katalogisering av gjenstander, pakking og magasinering, enkel konservering og flytting av gjenstander fra nær- til fjernmagasin, og henting av gjenstander i magasin til forskningsformål. Jeg har også sett utfordringene knyttet til plassmangel og de store restansene i registrerings-/katalogiseringsarbeidet. Disse erfaringene har jeg forsøkt å ta med i min analyse av særlig de praktiske aspektene ved et publikumstilgjengelig magasin.

Uformelle samtaler med ansatte særlig innen samlingsforvaltning i MiST har også vært oppklarende – eller kanskje snarere stilt spørsmål som jeg har måttet prøve å besvare. Dette har vært svært uformelle samtaler, oftest over en kaffekopp eller i lunsjpauser, med til sammen et titalls ansatte fra ulike enheter. At de jeg pratet med følte at de ytret seg uformelt kom tydelig fram av at de ofte presenterte ganske andre synspunkter på det åpne magasinet i våre samtaler, enn det de gjorde i samtale med administrativ ansatte eller i høringen etter at planskissen for MiSTs publikumstilgjengelige fellesmagasin var presentert. Disse samtalene ble derfor særlig nyttige som sporer til kritisk tenkning rundt slike magasiner; perspektiver som oftest har vært fraværende i faglitteraturen. Andre kritiske røster har jeg støtt på i blogger og internettfora om museer og magasin.

Sist men ikke minst foretok jeg i mars 2016 et besøk til Glasgow Museums Resource Center, hvor jeg fikk en grundig omvisning av museumsbestyrer Gareth James og assisterende museumsbestyrer John Yates, og muligheten til å se et publikumstilgjengelig magasin i drift. Besøket ble et punktum i min informasjonsinnhenting; det viste meg i fysisk form det jeg hadde lest om og grublet over i månedsvis og lot meg oppleve et publikumstilgjengelig magasin som (om enn en over snittet ivrig?) besøkende.

1.4. Struktur

I andre kapittel vil jeg presentere teori omkring hva som gjør en gjenstand til en museumsgjenstand og en museumsgjenstand til en *magasinert* museumsgjenstand, og om det tradisjonelle museumsmagasinet historikk og praksis. Tredje kapittel dreier seg om det publikumstilgjengelige magasinet og beskriver utviklingen av denne typen magasin, før det følger noen eksempler. I fjerde kapittel diskuterer jeg hvilke ideer som ligger til grunn for etableringen av publikumstilgjengelige magasiner i museene og hvilke fordeler slike magasiner er ment å gi. Femte kapittel ser deretter på *motforestillinger* mot denne typen magasiner, og diskuterer utfordringer og problemer med publikumstilgjengeligheten. I sjette og siste kapittel kommer en oppsummerende diskusjon.

2. Teori og historie

2.1. Tingen på museum

«The act of incorporating the archaeological fragment into the museums meant metonymically making it part of a heritage called “history”, in contrast to the prevailing sense of disconnectedness from the past that is the concern of memory/storage. Thus the museum object is irreducibly caught between information (archaeology) and document (history), a rupture that is doubled by the separation of the modern museum into a didactic display space and a hidden storage and data-processing space.»¹

En museumsgjenstand er en gjenstand litt ulik alle gjenstander uten museums-prefikset. Den er underlagt ulike betingelser enn alle andre gjenstander vi omgir oss med og bruker; dens tilhørighet i museets samling gir den en slags rett på materiell eksistens, prinsipielt sett inn i evigheten, og en hel profesjon er dedikert til å ivareta den. Den har ofte mistet sin primære bruksverdi, om den hadde en, og fått en ny verdi i stedet; som del av en «materiell kultur» som på en eller annen måte skal fortelle oss og ettertiden noe om hva vi har vært. Gjenstander kommer til museer gjennom donasjon eller akvisisjon. Donasjoner vurderes ofte av en inntakskomiteé eller en annen faginstans og vil så eventuelt bli tatt inn i samlingen.

Musealiseringen, som denne innlemmelsen i en museumssamling gjerne kalles, skjer formelt ved en katalogisering der gjenstanden merkes med et nummer og føres inn i museets database. Anne Eriksen skriver at en «forvandlingsprosess» starter i og med denne registreringen, mens Geoffrey N. Swinney bruker begrepet «rite of passage»; begge vektlegger at gjenstanden ikke bare fysisk men også erkjennelsesmessig løftes ut av sin forrige kontekst og *blir* museumsgjenstand.² Dette betyr også at den ved hjelp av et metonymisk grep blir gjort til del av og representasjon for det vi kaller «historie», som Wolfgang Ernst beskrev det over. For de fleste gjenstander medfører også musealiseringen en todeling i materiell og intellektuell størrelse; den blir «ting» på den ene siden og «tekst» på den annen, og mens den tekstlige delen av den forvaltes i utstillingsrommet, bevares den tinglige delen i magasinet.

¹ Ernst, W. (2000). Archi(ve)textures of Museology. I Crane, S. A. (red.) *Museums and Memory*, s. 23-24.

² Eriksen, A. (2009). *Museum. En kulturhistorie*, s. 136. /

Swinney, G. (2012). What do We Know about what We Know? The Museum «Register» as a Museum Object. I Dudley, S. H. et. al. (red.) *The Thing about Museums. Objects and Experience. Representation and Contestation*, s. 132.

2.2. Tradisjonelle museumsmagasiner

«(...) that vague awareness of a hidden world, an inaccessible space behind the door marked “private”, (...)»³

På veien mot de publikumstilgjengelige magasinene må jeg så innom de tradisjonelle museumsmagasinerne, som for de fleste museumsgjengere – i den grad de i det hele tatt har reflektert over at de finnes – nok beskrives godt med Chris Dorsetts ord som en «hidden world». De færreste museumsgjenstander «lever» hele «liv» i stråleglansen i et utstillingsmonter. De aller fleste oppbevares i magasin i perioder, og mange ser aldri igjen utsiden av den brungrå pappesken.

2.2.1. Historikk

Museene har ikke alltid hatt «magasiner» forstått som en egen funksjon med egne lokaler, ansatte og budsjetter, selv om man alltid - helt siden det første offentlige museet - har hatt behov for å lagre enkelte gjenstander utenfor utstillingsmontrene. I starten behøvde man likevel ingen designerte magasiner, simpelthen fordi «overskuddssamlingen» - det som ikke fikk plass i montre og reoler i utstillingsarealene eller som var ødelagt og ikke skulle vises fram - var så liten at den kunne stues bort der man hadde plass til overs. De første utstillingene på norske offentlige museer kom faktisk i stand mens man ennå næret en mistanke om at samlingene ikke var riktig store *nok*; Håkon Shetelig bemerket om Norsk Folkemuseums første utstillinger på Bygdøy i 1902 at «(...) her og der skulle det adskillig rutine til for å få oppstillingen til å se noenlunde fyldig ut.»⁴ Museet ble forstått som identisk med sin samling, som Anne Eriksen forklarer det, og man behøvde ennå ikke lagre gjenstander utenfor utstillingen.⁵ Men dette endret seg raskt ettersom samlingsgjerningen ved museene ble profesjonalisert samtidig som rask byvekst satte i gang flere arkeologiske utgravninger - og tilveksten skjøt fart utover 1900-tallet. Museene ble så

³ Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 242.

⁴ Eriksen, A. (2009). *Museum. En kulturhistorie*, s. 148.

⁵ Op. cit. s. 148.

dyktige på å samle, og publikum så ivrige i å bidra med donasjoner av alt fra enkeltgjenstander til store samlinger i ulike gjenstandskategorier, at det skapte plassmangel - et fenomen man har sloss med siden. Samlingene ble større enn det utstillingsrommene kunne huse, selv med datidens svært «gjenstandstunge» utstillingspraksis. Deler av samlingene måtte nå lagres i egne lokaler, og skillet mellom utstilt samling og magasinert samling oppstod. Den fylde i gjenstandsmaterialet som Shetelig hadde etterlyst ble en praktisk utfordring for museumsbygninger som ikke var dimensjonert for å huse magasiner. Hans Aall bemerket i 1925 at magasinene likevel betød en besparelse for museene, ettersom «(...) de muliggjør en betydelig innskrenkning av bygningens areal. (...) Der er kun to hensyn å ta: at enhver ting kan ses ordentlig, og at ordningen er praktisk.»⁶

Mens magasinets fødsel betød en plassbesparelse fordi magasinerte gjenstander kunne pakkes relativt tett sammen uten å ta hensyn til at gjenstander av samme type eller fra samme periode måtte stå i samme reol, betød det også at deler av samlingene ble plassert bak sceneteppet og ute av syne for de vanlige besøkende. Samlingene ble delt i to; én del for det allmenne publikum og én for studenter og forskere. Man begrenset dermed de «vanlige» besøkendes tilgang på stadig større deler av samlingene, mens forskerne og studentene opplevde det motsatte; de fikk *bedre* tilgang til gjenstandene som havnet bak sceneteppet. Aall kalte magasinene nettopp for «studiemagasiner», og vektla behovet for arbeidsplasser for vitenskapsfolk «(...) og andre, som av en eller annen grunn har bruk for et mer inngående studium av sakene enn det er anledning til ute i samlingene.»⁷ De første magasinene var dermed på sett og vis publikumstilgjengelige, selv om «publikum» var forskere og studerende heller enn allmuen. At det var et poeng å stille gjenstandene slik at de kunne «ses ordentlig», understreker forskjellen mellom disse studiemagasiner og nåtidens museumsmagasiner som ikke er innrettet for besøkende og hvor man heller tar gjenstander *ut* av magasinet for forskning enn å slippe forskeren *inn*. Magasinene gjorde også at museene måtte innta en mer veloverveid holdning til hva som skulle vises fram og ikke. Hvilke gjenstandstyper som var sentrale for det enkelte museums fagområde fikk betydning, selv om de fleste kulturhistoriske museene i Norge i starten hadde et bredt tematisk/periodisk nedslagsfelt og samlet på «det meste».

⁶ Aall, H. (1925). *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: kort veiledning*, s. 53.

⁷ Op. cit. s. 53.

Det å drive offentlige museer og slik gjøre samlingene tilgjengelige for et bredt publikum medførte også å gjøre gjenstandene – også de som fortsatt var utstilt - mindre sanselig tilgjengelige for dette publikummet; tingene måtte beskyttes gjennom å skille dem fysisk fra betrakteren. Glassmontre, plassering av kunstverk høyt oppe på veggen eller gjerdet inn med rekkverk eller rep, lapper med «ikke rør»; utviklingen gikk lenge i retning av en dypere kløft mellom den besøkende og gjenstanden. Formålet var naturligvis å beskytte gjenstanden fra mer og mindre forsiktige, «inkvisitive» fingre for å bevare den materielt intakt også for neste dags interesserte. Den begrensede tilgangen dette medførte gjorde at man kunne fortsette å tilby *visuell* tilgang til samlingene. Og for gjenstandene som av ulike årsaker ikke ble levnet plass i utstillingen, betød magasinene *enda* sikrere oppbevaringsforhold fordi publikum helt var ute av bildet - og fordi lukkede magasinrom etter hvert betød bedre og mer tilpassede klimatiske forhold. Samtidig fulgte ofte infrastruktur for teknisk (eller aktiv) konservering med når nye magasiner ble bygget, slik at konservatorene fikk bedre muligheter for å ta vare på samlingene «inn i evigheten», eller «for framtidige generasjoner», som det gjerne heter. Museene ble mer profesjonaliserte; formidlere og konservatorer ble etter hvert to ulike profesjoner, med en tilsvarende kløft seg imellom som den mellom utstilt og magasinert gjenstand - eller mellom «utstilling» og «magasin». Ideen om at det å bevare samlingene var uforenelig med å tillate publikum nærkontakt, ble en del av de museumsansattes forståelse av sitt kall.



Figur 1 Magasinreol ved NTNU Vitenskapsmuseet, Trondheim. Foto: Christina Ness

2.2.2. Praksis

Magasinene og konservatorene kan i dag, dersom midlene og infrastrukturen tillater dem det, tilby materialspesifikk oppbevaring i magasiner med ulik temperatur og luftfuktighet, og avansert teknisk konservering, slik at de nedbrytende faktorene både i og utenfor den enkelte gjenstand kan bremses. Hvordan kan denne bevaringen i et tradisjonelt museumsmagasin foregå i praksis? Svaret må bli voldsomt forenklet, fordi den passive (også kalt preventive eller forebyggende) konserveringen må tilpasses hvilke materialer gjenstandene består av, og museumssamlinger

verden over rommer gjenstander av praktisk talt ethvert materiale og enhver størrelse. Denne korte skildringen er altså bare en skisse til generell praksis i det bevaringsarbeidet som foregår i magasin – og er utfyllende hverken i dybden eller bredden.



Figur 2 Passiv konservering i Vitenskapsmuseets tørrmagasin; gjenstander pakket i stratocell.. Foto: Christina Næss

Passiv konservering betyr

alt av tiltak som tar sikte på å forhindre at gjenstandene blir skadet av ytre eller indre prosesser eller hendelser. Passiv konservering er ikke et nytt fenomen; allerede på 1800-tallet bygget man museer bevisst utenfor bykjernene fordi den rene luften på landet var bedre for maleriene.⁸ Og luften er fortsatt viktig. En luftfuktighet som er mest mulig konstant døgnet og året gjennom, og som er tilpasset de ulike materialene en samling består av, er noe av det viktigste for å forhindre nedbrytning. Den relative luftfuktigheten (RH) bør generelt ikke svinge med mer enn 10%; organisk materiale som tre og bein behøver for eksempel høy luftfuktighet for ikke å tørke og krympe, mens metall og stein må ha noe lavere RH for ikke å ruste eller oksidere.⁹ Luften, særlig

⁸ Getty Conservation Institute (1994). Preventive Conservation. I Knell, S. (red.) *Care of Collections*, s. 83.

⁹ Bordass, B. (1998). *Museumsmagasiner – en praktisk og strategisk håndbok*, s. 10. / Hilberry, J. D., Weinberg, S. K. (1994). *Museum Collection Storage*. I Knell, S. J. (red.) *Care of Collections*, s. 164.

i bysentra der museer - selv de som i sin tid ble bygget på landet - nå ofte befinner seg, inneholder både svoveldioksid, støv og syredamp. I tillegg kan gjenstandene selv, samt eldre pakkemateriale som syreholdig kartong og plast, avgi skadestoffer som virker korroderende på metall og glass - dette motvirkes gjennom luftrenseshystemer og bruk av pakkemateriale som ikke avgir gasser.¹⁰ Videre bør temperaturen i magasinet være så konstant som mulig, og tilpasset materialtype. Lav temperatur er generelt sett heldig for bevaringen fordi det forsinker kjemiske og biologiske prosesser i gjenstanden, mens høy temperatur i kombinasjon med fuktig luft gir gode vekstforhold for både sopp, mugg og en rekke skadedyr. Gjenstander bør skjermes for lys fordi UV-stråling utløser og akselererer kjemiske reaksjoner i materialet, og infrarød stråling fra sollys kan varme opp særlig organisk materiale fra innsiden. Andre bevaringstiltak i magasinet dreier seg om adgangskontroll, brann-, tyveri- og oversvømmelsesvarsling samt beredskapsplaner for slike katastrofer, og tilpasset renhold med uskadelige rengjøringsmidler og uten bruk av unødvendig mye vann som påvirker luftfuktigheten. De fleste plutselige skader på museumsgjenstander forekommer under håndtering og flytting; derfor er minst mulig og mest mulig varsom håndtering kanskje det viktigste grepet i den passive konserveringen. Oppsummert; den passive konserveringen streber etter stabilitet både med tanke på temperatur og luftfuktighet i magasinet, og på gjenstandens fysiske plassering i en eske, en skuff eller en reol.

Den *aktive* konserveringen er å ta grep for å stanse nedbrytingen av allerede skadde gjenstander. Dette er også i stor grad material- og gjenstandstypespesifikke prosesser; alt fra å fryse ned et tekstil for å ta knekken på møll, via å lime en løsnet dekorlist på en trestol, til å smøre voks på inntørkede bokomslag i skinn. Aktiv restaurering foregår fortrinnsvis utenfor magasinrommet, i egne konservatorverksteder der disse finnes, mens den passive konserveringen altså ofte hører hjemme i magasinet.

¹⁰ Gasteiger, S. (2007). Empfehlungen zum Umgang mit archäologischen Funden. I Flügel, C. et. al. (red.) *Archäologische Funde im Museum*, s. 80.

2.2.3. Det parallelle museet.

«The binary between 'display' and 'backstage' of museums has previously evoked the assumption that the exhibition area functions as a kind of theatre where objects 'perform' on stage, while in the back they are processed from their existence as a mere 'thing' to a proper artefact.»¹¹

I noen hundre år fikk museumsmagasinet på denne måten operere upåaktet og uforstyrret, som et «parallelt museum». Det har nok foregått mer bak sceneteppet enn at gjenstandene har blitt «prosessert», videreforedlet, fra «ting» til «museumsting» der, for så eventuelt å sendes ut på «scenen» i utstillingen, men dette bildet er nok utbredt. Museumsmagasinerne blir i den museologiske litteraturen ofte omtalt som «storage», eller hele samlingsforvaltningsapparatet som «back of house», og samlingene i magasinet som «study collections», «reserve collections», «the invisible collection», eller sågar «stored stuff»; begreper som antyder at samlingsforvaltningen vurderes som sekundært til formidlingen og magasinene som sekundært til utstillingene og «primærsamlingene» der. Magasiner verden over rommer i dag opp mot 99% av museenes gjenstandsmateriale, men lenge har de likevel vært kolossalt underrepresentert i museologisk litteratur- i hvert fall i publikasjoner som ikke har rettet seg direkte mot konservatorer. Kanskje virksomheten bak museets sceneteppe fortonet seg som så praktisk, teknisk og banal at teoretikerne valgte å kaste seg over emner som var mer i vinden - eksempelvis hvordan formidle problematisk kulturarv, hvordan representere minoriteter og marginale gruppers kultur, hvordan gjøre museet til en dialoginstitusjon, hvordan ta i bruk digitale verktøy og hvordan måle og øke læringsutbyttet i en utstilling, for å nevne et knippe fra de siste tiårene. Steven Conn introduserte begrepet «det parallelle museet» og mente det var en ubenyttet ressurs ikke bare på grunn av samlingene som ligger skjult der, men også på et mer teoretisk plan som kilde for å forstå hvordan museet opererer;

«What can these «museums» tell us about changing tastes, about notions of value and authenticity? What ethical questions do they raise about acquisition, preservation, de-

¹¹ Brusius, M., Singh, K. (2014). «Tales from the Crypt: Museum Storage and Meaning.»

accessioning and public trust? These museum basements may represent for museum scholars a vast undiscovered country.»¹²

Også Mirjam Brusius og Kavita Singh mener magasinet har vært under- og feilrepresentert i litteraturen. Fokuset har vært på formidling og på utstillingene, påstår de, og museet har dermed blitt framstilt som et finpolert resultat heller enn en prosess;

«This kind of discourse (...) has distorted the museum in many ways: it ignores the fact that museums do not just consist of exhibition halls but of vast hidden spaces; it has left millions of objects out of our museum histories; and lastly, it presented the museum as an organized and stable space, in which only museological ‘results’ are visible not the intermediate stages of their coming into being. As a result, not only a vast physical but also important epistemological and semantic aspect of museums and their collections were eliminated from discussions in museum history.»¹³

I dag anerkjennes magasinet som en viktig museumsfunksjon, men det utsettes altså i liten grad for teoretisk refleksjon og debatt - og for den saks skyld for ressurser. Noe av årsaken til at magasinpraksisen tilsynelatende har vært langt mer stabil enn formidlingspraksisen ved museene (sett bort fra store framskritt i teknisk konservering), kan være nettopp denne dens skjulte og innadvendte karakter, som har unndratt den oppmerksomhet fra både publikum og skribenter – og dermed for kritiske kommentarer som kunne bevirket endring av praksis. I den grad magasinene kom på dagsorden var det i forbindelse med tingenes svekkede status som kilde til objektiv kunnskap, og etter hvert spørsmål som «Do museums still need objects?», som Conn stilte seg i boken med samme navn i 2010.¹⁴ Museenes publikumsrettede aktiviteter vokste i omfang og i ressursbruk, samtidig som gjenstandenes posisjon også i utstillingene ble mindre dominant. De var ikke lenger de mest pålitelige kildene til kunnskap og de selvfølgelige sentra i ethvert monter. Og det var ikke lenger nødvendigvis den materielle kulturens typologiske utvikling som var utstillingens budskap; andre og mer komplekse fortellinger skulle fortelles som krevde et annerledes og snevrere utvalg av samlingen. Mens de fortsatt ble og blir sett på som *nødvendige* i de fleste utstillinger, ble holdningen den at en samling av museumsobjekter *i seg*

¹² Conn, S. (2010). *Do Museums still need Objects?* s. 23.

¹³ Brusius, M., Singh, K. (2014). «Tales from the Crypt: Museum Storage and Meaning.»

¹⁴ Conn, S. (2010). *Do Museums still need Objects?*

selv ikke lenger utgjorde en god utstilling. I dette lå en nedvurdering av gjenstanden som selvstendig meningsskapende; stadig flere lag av tekst og andre visuelle og auditive pedagogiske grep (plansjer, foto, tablåer, lyssetting, film, musikk og interaktive dataløsninger) måtte legges til for at et gitt budskap skulle nå publikum. Med Gurians ord: «Not meaning to denigrate the immense importance of museum objects and their care, I am postulating that they, like props in a brilliant play, are necessary but not sufficient.»¹⁵ «Rekvisittene» i et skuespill er nødvendige for at historien skal spilles ut – de er en støttefunksjon til historien – men historien springer ut av ideene til en dramatiker og ikke av rekvisittene selv. Fra å være sentrum i utstillingsrommet med forklarende plansjer og andre virkemidler som rekvisitter, ble gjenstandene selv rekvisitter og illustrasjoner til den fortellingen museet ville formidle med en utstilling: «Objects were seen to illustrate themes, ideas or stories, rather than as functioning as the primary carriers of information or creators of meaning within displays.», som Kirsten Wehner og Martha Sear beskrev forholdene i sitt hjemlige National Museum of Australia på 2000-tallet.¹⁶

Færre gjenstander per utstilling - en eller to representative i stedet for en serie på 20 likeartede - sendte enda flere gjenstander på «ferie» i magasinene. Og når gjenstandenes status som museets viktigste ressurs ble svekket, fulgte mer press på magasinet i kjølvannet; «It seems entirely justifiable to question why, if these collections are important, are they stored at considerable cost, undisplayed and unvisited?», som Suzanne Keene kommenterte.¹⁷ Ja, ikke bare får de ikke besøk; magasinets samlingens kår beskrives sågar av Jori Finkel som at de «(...) languish, unappreciated and untouched by curators, for years.»¹⁸ Magasinerte samlinger blir ikke vist fram, ikke besøkt og ikke verdsatt, og dermed svekkes og falmer de bort, skal vi tro Finkel. At museet ivaretok samlingene «for framtidige generasjoner», som lenge var et tungtveiende argument, ble etter hvert møtt med motforestillinger; hvis dagens generasjon ikke finner samlingene verdt å bruke tid på, hvorfor skulle «framtidige» generasjoner gjøre det?

¹⁵ Hapgood, S. E., Paris, S. G. (2002). Children Learning with Objects in Informal Learning Environments. I Paris, S. G. (red.) *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*. s. 44

¹⁶ Wehner, K., Sear, M. (2010). «Engaging the Material World. Object knowledge and Australian Journeys.» I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 144.

¹⁷ Keene, S. (2005). *Fragments of the World. Uses of Museum Collections*, s. 2.

¹⁸ Finkel, J./Los Angeles Times (20.07.2013). LACMA, Broad, other art museums work to put storage on display.

Med denne typen diskusjoner har magasin igjen kommet på dagsorden; først i forbindelse med at også bevilgende organer begynte å stille spørsmål ved ressursbruken knyttet til bevaringen av så mye «ubrukt» materiale, og så når museene svarte på denne bekymringen ved å se på ulike metoder for å «aktivisere» de «sovende» samlingene. Ideene om at magasinerte gjenstander er på «ferie» eller «ikke i bruk», vitner vel om en slik manglende forståelse av hva som egentlig foregår bak museets lukkede dører, som Brusius og Singh beskrev innledningsvis. Utstillingene og andre publikumsrettede aktiviteter sees som museenes primære oppgave – kanskje i dag mer enn noen gang før; museet på 2010-tallet driver med både quizkvelder, treff for demente, legofestivaler, foredrag, konserter, og ølservering etter ordinær stengetid. Magasinerte samlinger brukes som kilde for forskning og for undervisning, men disse aktivitetene er stillferdige og for de få og er ikke lenger nødvendigvis et godt svar på «why (...) are they stored at considerable cost (...)»?». Det vanskelig kvantifiserbare utbyttet av magasinerte samlinger og de ufattelige og stadig økende kvantaene i slike samlinger har sammen skapt en økende uro både i museumsprofesjonen og utenfor; begrense innsamlingen, avhende, eller «aktivisere»?

«Museums always need to be able to justify the costs associated with managing and maintaining reserve collections. Increasing their public use in such ways can strengthen their case and clearly demonstrate the value of collecting and the importance of managing collections actively.»

skrev Timothy Ambrose og Crispin Paine, og skildret hvordan museene har fått bevisbyrden knyttet til hvorvidt magasinetsamlingene er verdt å ta vare på.¹⁹ At det «er kulturarv» er ikke lenger nødvendigvis et viktig nok argument i seg selv. Det er nok en utbredt oppfatning at samlingene i magasin på en eller annen måte er annenrangs og at det er denne andresorteringsstatusen som gjør at de er «forvist» til magasinet. Men er det sånn?

¹⁹ Ambrose, T., Paine, C. (1993/2012). *Museum Basics*, s. 255.

2.2.4. Hva betyr det at vi plasserer gjenstander i magasin?

«(...) the patient perseverance of this unselected mass, a body of storage stuff that, from the perspective of a museum visitor standing amidst the hand-picked public displays, formed a hidden, almost unfathomable, “reservoir” of things.»²⁰

Jeg har sagt noe om hva som skjer med måten vi oppfatter gjenstander når de havner på museum, og når de havner i en museumsutstilling. Gjenstandenes materielle egenskaper kan være identiske før og etter en akquisisjonsprosess (selv om de ofte fysisk merkes med et nummer som markerer deres plass i samlingen og deres nye identitet), men når den «havner på museum» gjennomgår den likevel en ganske brutal forandring. Men hva skjer med de gjenstandene som etter sin innlemmelse i en museumssamling, henvises til en tilværelse i en magasinreal? Eller med gjenstander som flyttes fra en plass øverst i et opplyst monter i utstillingsrommet, til bunnen av en brun pappeske i magasinet? Hvilken endring skjer samtidig med hvordan en museumsansatt eller –gjenger, oppfatter en slik gjenstand? Hva gjør det at den er «unselected» og «reserve» med måten vi erfarer en ting på?

Først; hvorfor havner noen (de fleste) gjenstander i magasin? Jeg har nevnt at den praktiske foranledningen er plassmangel, men hvordan foregår vurderingen av hvilke gjenstander som skal stilles ut og hvilke som skal stues bort? En utbredt oppfatning blant folk utenfor museumsprofesjonen (og kanskje stedvis blant folk *i*), er at de «bedre» gjenstandene vises fram, mens de «dårligere» henvises til lager. Med «bedre» menes for eksempel mer dekorativ, mer spesiell eller sjelden, eventuelt mer *typisk* for en gitt periode eller stilretning, knyttet til en mer interessant eller viktig person eller hendelse, mer illustrerende for budskapet i en utstilling, og så videre. Denne typen subjektive vurderinger har vært praktisert av museumsansatte til alle tider, og med skiftende estetisk smak, skiftende fokus for det publikumsrettede arbeidet og skiftende grad av gjenstandsbruk i utstillinger, har noen gjenstander flyttet inn og ut av utstilling, mens andre har «levd» nesten hele «liv» enten i magasinet eller monteret. Men også praktiske og moralske hensyn kan holde gjenstander ute av utstillingene;

²⁰ Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 246.

«(...) an object that was judged to be worth collecting might also be one that was always destined to remain in storage. This might be because it was unwieldy - perhaps because it was too large or too small to display; or perhaps because it was aesthetically unremarkable or incomprehensible or too fragmentary; or perhaps it was judged to be morally sensitive, (...)»,

skrev Brusius og Singh, og la fysisk størrelse, tilstand og moralske hensyn til på listen.²¹ Noen gjenstander kan være for store til å rommes i en museumsutstilling, for eksempel kjøretøy eller landbruksmaskiner, eller for små til å komme til sin rett, for eksempel flintavslag eller nagler og tannhjul fra et urmakerverksted. Andre kan være «uframviselige» fordi de er støtende - for eksempel menneskelevninger eller pornografisk kunst - fordi de har religiøs eller rituell betydning for en gruppe som ikke ønsker at de vises fram, eller fordi de representerer perspektiver eller grupperinger som museet ikke ønsker å sette lys på. Og atter andre gjenstander samles inn uten å være ment for framvisning; biologiske eksemplarer som knust eggeskall, jord fra arkeologiske utgravninger, og annet som kommer til museumssamlingen som forskningsmateriale. I tillegg kommer store mengder med duplikater; helt eller delvis identiske objekter hvorav bare ett eksempel behøves i utstillingen, samt gjenstander som er materielt ustabile og ømfintlige og ikke tåler lys- og klimaforholdene i utstillingsrommet. Det er mange hensyn som kan gjøre at en enkeltgjenstand aldri, eller bare sporadisk, får tre inn i utstillingen. Disse utgjør hoveddelen av museumssamlingene verden over – men altså ikke alltid fordi de er «dårligere» enn den brøkdelen som blir utstilt.

Flyttingen fra et belyst monter til en mørk pappeske har konsekvenser for gjenstanden utover den fysiske relokasjonen; det skjer også noe med hvordan den framtrer for oss. «For an object that lost its displayability at one point or never possessed it in the first place, this may have had consequences: it might have lost its value, both economic and epistemic. Perhaps it was ‘decanonized’.» som Brusius og Singh forklarte det.²² Det tapet av verdi som er økonomisk målbart, gjelder oftest ikke museumsgjenstander (bortsett fra bildende kunst og annet som omsettes på det åpne markedet), fordi de alt har mistet sin økonomiske verdi da de ble tatt ut av praktisk bruk og ble musealisert. Men vi kan likevel snakke om et verditap i det at en magasinert

²¹ Brusius, M., Singh, K. (2014). «Tales from the Crypt: Museum Storage and Meaning.»

²² Op. cit.

gjenstand gjerne blir *erfart* som mindre verdifull – dette kan være både en årsak til og en virkning av at den blir fratatt eller ikke får en plass i utstillingen. Men hva kommer først; devalueringen av gjenstanden eller flyttingen av den? Michael Thompson mener måten vi behandler en gjenstand, bestemmer dens kategori, altså «(...) action prior to world-view».²³ Han skildrer to vaser som begge kan ha estetiske kvaliteter, men som har fått ulike merkelapper;

«The label “Secondhand” leads us to see the vase on the left as a worthless piece of tat, a grotesque present from a grotesque relative. The label “Antique” leads us to see its mate as the real thing; a beautiful, delicate, valuable, old, Chinese ceramic objet d’art.»²⁴

Thompson deler gjenstander inn i to kategorier; «transient» (flyktig), «durable» (varig), i tillegg til «rubbish» (søppel), og sier at vi ut fra måten vi handler mot et gitt objekt, gir den medlemskap i en av disse kategoriene. Gjenstander i «transient»-kategorien mister gradvis sin verdi fram til de blir «rubbish» og forsvinner; gjenstander i «durable»-kategorien *øker* i verdi og varer (ideelt sett) evig. Det som skjer når en gjenstand havner på museum, er at den tildeles en identitet som «durable»; den får påskrevet verdier som vakker, sjelden, verneverdig og så videre, og vil eie disse pro-ordene så lenge den hører til i denne kategorien. «Flyktige» gjenstander i Thompsons teori er slike som havner i bruktbutikken eller på loppemarkedet i stedet for i museumsmonteret; de blir gradvis mer slitt og mister mer og mer av sin verdi, før de til sist havner på søppelhaugen. Og både som mennesker i dagligdagse situasjoner, som museumsgjengere og som museumsansatte vil vi behandle tingene etter hvilken kategori de tilhører; «(...) we treasure, display, insure and perhaps even mortgage the antique vase, but we detest and probably destroy its secondhand mate.»²⁵ Og i en museumskontekst; vi bruker ressurser på å konservere, fortolke, utstille og formidle en «durable», men pakker ned og gjemmer bort en «transient». Handlingene våre bestemmer hvordan vi selv erfarer en gjenstand, og i denne sammenhengen; handlingene til en faginstans som museet, bestemmer hvordan museets brukere erfarer en gjenstand. Det at museet flytter ting – og så store kvanta som det er snakk om i moderne museer – til lager, har virkninger for hvilken verdi folk flest ser i disse tingene. Mens konservatoren ser på

²³ Thompson, M. (1994). The Filth in the Way. I Pearce, S. M. (red.) *Interpreting Objects and Collections*, s. 270.

²⁴ Op. cit. s. 270.

²⁵ Op. cit. s. 271.

magasineringen som et forsøk på å bevare verdien i en «durable», kan menigmann se på magasineringen som en gest som gir gjenstandene der status som «transient»; mindre spesielle, mindre viktige, mindre verdifulle.

Aleida Assmann skildret også hvordan vårt «kulturelle minne», eller «kulturminne», fungerer; hvordan vi må «glemme» noe for å kunne «huske» noe annet, og hvordan vi kan «huske» på en aktiv og en passiv måte.²⁶ Den «aktive» delen av vårt kulturelle minne er de tekster, fortellinger og gjenstander som har gjennomgått en kanoniseringsprosess som har gitt dem en særegen, opphøyet status som mer menings- og verdifull enn andre. Disse, som Assmann benevnet «kanon», blir stadig lest, repetert og stilt ut, og holdes derfor i vårt aktive «arbeidsminne». Den «passive» delen av minnet rommer det som ikke er kanon men heller ikke glemt; det er et arkiv for det som ikke er i aktiv bruk men som like fullt erindres og ivaretas. Disse to modi i det kulturelle minnet kan illustreres ved motsetningen mellom utstillingsrommet og magasinet i museet, skrev Assmann;

«The museum presents its prestigious objects to the viewers in representative shows which are arranged to catch attention and make a lasting impression. The same museum also houses storerooms stuffed with other paintings and objects in peripheral spaces such as cellars or attics which are not publicly presented.»²⁷

Gjenstandene i magasinet representerer for Assmann et «referansemminne»; det er potensielt tilgjengelig men er foreløpig uten adressat og fortolkning. Arkivet befinner seg på grensen mellom glemsel og erindring; «its materials are preserved in a state of latency, in a space of intermediary storage (...)».²⁸

Magasinet fylles opp av mengden av «ikke-valgte» gjenstander; ting som ikke er i bruk men som i kraft av sin status som museumsgjenstand likevel ikke blir definert som «rubbish» og kastet. Hvordan fikk samlingene i magasinet i sin helhet en ny adressat; hvordan ble det perifere og hemmelighetsfulle «magasinet» til en arena for publikum?

²⁶ Assmann, A. (2010). Canon and Archive. I Erll, A., Nünning, A. (red.) *A Companion to Cultural Memory Studies*, s. 97.

²⁷ Op. cit. s. 99.

²⁸ Op. cit. s. 103.

3. Publikumstilgjengelige magasiner

«(...) to allow (heaven forbid!) the public to be aware of what we have in the stores!»²⁹

Forskjellen mellom det tradisjonelle museumsmagasinet og et publikumstilgjengelig magasin, er - som man vel aner av adjektivet - at sistnevnte er tilrettelagt for at publikum skal ha tilgang til magasinarealene. I slike magasiner får publikum på en eller annen måte mulighet til å se samlinger som ikke er utstilt i museets gallerier. Enten det er nye, spesialbygde magasiner eller tilpasninger gjort i eksisterende magasiner, er formålet å tilgjengeliggjøre de store prosentdelene av museets samlinger som til enhver tid ikke er utstilt, for de besøkende. Tradisjonelt har forskere og studenter hatt mulighet til å tre inn bak museets sceneteppe og se på enkeltgjenstander i eller hentet ut fra magasinet, men publikumstilgjengelige magasiner er mer «ekstroverte» enn de tradisjonelle magasinene og åpner dørene for publikum i bred forstand.

3.1. Hva er de?

Disse magasinene kan se ut nesten som konvensjonelle magasiner; rom uten vinduer, med reoler plassert tett i tett, gjenstander i trengsel på hver hylle - eller de kan ha mer luft mellom reolene, bruk av farger og belysning som effekt i interiøret, forklarende merkelapper og fortolkende plansjer med tekst og bilder – eller datastasjoner med samme innhold – spesialbygde nisjer med små utstillinger, og så videre. De kan altså visuelt minne mer eller mindre om en konvensjonell galleriutstilling; noen tilnærmer seg det uttrykket publikum forventer av et tradisjonelt utstillingsrom, mens andre bevarer det uslepe og «introverte» preget man forbinder med et magasinrom. Det varierer også i hvor stor grad publikum får vandre fritt i disse åpne magasinene; mange steder får man tilgang bare gjennom omvisninger med guide og ofte en vakt, mens andre steder – og da ofte der magasinene har en formgivning som minner om utstilling, med dertil hørende glassmontre som beskytter gjenstandene – kan de besøkende utforske samlingene fritt. Stuart Davies delte i 2006 inn åpne magasiner i 4 kategorier; «Typological

²⁹ Anonym museumsansatt, sitert i Keene, S. (red.) «Collections for People. Museums` Stored Collections as a Public Resource.», s. 67.

displays» – galleriutstillinger med høy gjenstandstetthet, minimalt med fortolkning i form av merkelapper og plansjer, og med mulighet for publikum å vandre fritt. «Visible storage» – utstillinger/montre med høy gjenstandstetthet sammen med konvesjonelle, fortolkede utstillinger/montre. Publikum kan også her vandre fritt. «Open access storage» – magasin, ofte med større gjenstander eller industrigjenstander, med tilgang i form av omvisninger. Disse rommer ofte flere museers samlinger. «Resource/Study Centre» – kan romme både samlinger, lese-/studierom, håndterbare samlinger, utstillinger, bokser med gjenstander til utlån, osv. Tilgang gis i form av omvisninger i magasindel, og ellers fritt. Slike sentre gir ofte den besøkende mulighet for å observere og prate med ansatte, og rommer ofte flere museers samlinger.³⁰ Førstnevnte kategori er i grunn mer en tradisjonell, gjenstandstung utstilling, og de to første finnes i utstillingsarealene mens de to siste er fungerende magasiner i en annen del av museet eller i fjernmagasiner. Jeg vil konsentrere meg, og bruke begrepet publikumstilgjengelig magasin, hovedsakelig om spesialbygde eller -tilpassede magasiner som er innrettet for å ta imot besøkende, men som samtidig er fullt fungerende magasiner - altså de to siste kategoriene. Begrepene «visible storage» og «open storage» er de hyppigst brukte i engelsk litteratur, og disse rammer nok litt bredere enn «publikumstilgjengelig magasin», slik at de magasinene som defineres inn under «visible/open storage»-paraplyen ofte fortøner seg mer som galleriutstillinger med noe høyere gjenstandstetthet og mindre vekt på belysning og skriftlig fortolkning. «Open access storage», Davies' fjerde kategori, er den som samsvarer best med «publikumstilgjengelig magasin», men dette begrepet finner jeg knapt brukt på museenes nettsider, så jeg vil bruke «visible storage» og «publikumstilgjengelig magasin» med samme innhold underforstått. Den tyske litteraturen bidrar med begrepet «Schaudepot»; visningsdepot eller visningslager, og «Schaumagazin», visningsmagasin, som rommer om lag det samme som publikumstilgjengelig magasin. (I oppgaven kan «åpent magasin» også komme til å bli brukt innimellom for variasjonens skyld; det betyr da det samme som «publikumstilgjengelig magasin».)

Samtidig med å vise fram det som av ulike årsaker ligger i magasin, vil man med disse magasinene tilgjengeliggjøre og formidle ulike sider av samlingsforvaltningen – en oftest godt skjult del av museets drift. Publikum får ofte se konservatorer i arbeid i og i tilknytning til magasinene, og får slik en forståelse både for samlingens bredde, og for hvordan en samling

³⁰ Keene, S. (red.) «Collections for People. Museums' Stored Collections as a Public Resource.», s. 65.

bygges opp, organiseres og bevares. De åpne magasinene kan dermed sies å snu museet på vrangen; de synliggjør det som oftest ikke er synlig – både gjenstander og arbeidsprosesser, (dog uten at museets utstillinger havner på innsiden av «strikketøyet»³¹). Hovedformålet er tilgjengeliggjøring, som den museumsansatte (halvveis) ironisk tar avstand fra i sitatet innledningsvis. Sitatet er interessant fordi det synliggjør brytningspunktet mellom to måter å tenke magasin på, og uroen konservatorer kan føle i den sammenheng. Men hvordan vokste det publikumstilgjengelige magasinet fram? Når og hvorfor ble tanken om å låse ned, gjemme bort og bevare til tanken om å åpne opp, vise fram og tilgjengeliggjøre?

3.2. Historikk

Publikumstilgjengelige magasiner er et forholdsvis nytt konsept i museumsdiskursen her til lands, og ingen norske museumsmagasiner er publikumstilgjengelige i forståelsen magasin spesialbygget eller tilpasset for regelmessig publikumstilgang, selv om forsøk på økt tilgjengeliggjøring har vært gjort på andre måter.

Men internasjonalt er ikke dette like fremmed.

Utstillinger med magasin som tematikk var kanskje det åpne magasinets beskjedne forløpere.

I 1969 fikk Andy Warhol i oppdrag av Rhode Island School of Design å kuratere en utstilling av magasinerte gjenstander for å «bring out into the open some of the unfamiliar and often unsuspected treasures moldering in museum basements, inaccessible to the general public».³²

Det han gjorde med sitt mandat forbløffet de fleste, og konservatorene mest av alle; i stedet for å stille ut enkelte «skatter», stilte han ut hele skosamlingen – lagerskap, kartotek kort, sko og det hele – akkurat slik han hadde funnet den i

magasinet. Museumsdirektøren var ikke begeistret, og følte at kunstneren hadde stilt ut



Figur 3 Fra *Raid the Icebox I*.
Foto: digitalcommons.risd.edu

³¹ Kehl, W. (2015). «Turning the Museum Inside Out».

³² Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 243.

unødvendige duplikater og mindreverdige eksemplarer; «(...) violating the purpose of a museum reserve: that is, the demonstration of expertise and connoisseurship».³³ Også møbler, klesplagg, parasoller og andre gjenstander ble plukket opp av magasinene i store antall, og stilt ut på samme måte. Utstillingen stod i tre år og ble måtelig populær – men de 5 øvrige kunstner-kuraterte utstillingene som var planlagt i Raid the Icebox-serien, ble aldri noe av. Kanskje var ikke museumsvesenet klar for å vise fram mer enn de ypperste eksemplarene; å «ikke-utøve» sin finslepne kurator-ekspertise ved å servere råmaterialet heller enn et ferdigforedlet produkt.

I den moderne museumshistorien tilskrives gjerne ideen om åpne magasiner University of British Columbia Museum of Anthropology i Vancouver, hvor man i 1976 innredet deler av museumsbygningen med «visible storage» – først og fremst, men ikke utelukkende, som et tilbud for forskere og studenter.³⁴ Den direkte foranledningen skal ha vært at stadige forespørsler fra forskere og studenter om å få hentet ut gjenstander fra magasinene, ble et problem både med tanke på konservering og personalressurser; gjenstander ble flyttet mye fram og tilbake fra magasin, noe som økte risikoen for skader, og de ansatte brukte mye tid på å frakte gjenstandene og pakke dem opp og ned. Løsningen ble å vise fram størstedelen av både maleri- og gjenstandssamlingen, for så å si å komme forskerne i forkjøpet. Selve magasinet skilte seg for så vidt ikke i avgjørende grad fra allerede eksisterende studiesamlinger både i Europa og USA; det var tettepakke utstillinger med mindre av galleriutstillingenes visuelle finesser og uten forklarende tekster, i et rom uten vinduer i tilknytning til de permanente utstillingene. Gjenstandene stod i glassmontre eller lå i skuffer som besøkende kunne trekke ut. Besøkende kunne bevege seg fritt blant reolene, slik at opplevelsen fra publikums ståsted ikke var særlig ulik den i en galleriutstilling. «Visible storage»-galleriet var et grep for å gjøre mer av samlingen tilgjengelig visuelt, men selv om begrepet var nytt og fenomenet fikk økende oppmerksomhet i den canadiske og amerikanske museumsdiskursen, var prinsippene velbrukte om man skuet halvannet hundreår bakover; høy gjenstandstetthet og lav informasjons- og fortolkningsmetning i utstillingen. Likevel var tanken om slike magasiner som et tilbud for den jevne besøkende og ikke bare fagfolk, ny, og Museum of Anthropology ble et foregangsmuseum som inspirerte byggingen av titalls tilsvarende «visible storage»-gallerier både i Canada og i USA.

³³ Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 243-244.

³⁴ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 91.

I Europa fikk ikke de åpne magasinene skikkelig fotfeste før på 1990-tallet.³⁵ Tidlige eksempler her var Jødisk Museum i Wien som åpnet et «Schaudepot» i 1996, og Übersee-Museum i Bremen som åpnet sitt i 1999. Førstnevnte museum, hvor de permanente utstillingene gjorde svært lite bruk av gjenstander i det hele tatt men baserte seg på hologrammer og andre visuelle medier, brukte Schaudepotet for å få vist fram hele den materielle samlingen på svært begrenset plass. Her ble de mer robuste gjenstandene stilt opp i kompaktreoler langs ytterveggene av magasinet, mens lysømfintlige gjenstander ble oppbevart nedpakket i midten av lokalet. Übersee-Museum i Bremen måtte bygge sitt åpne magasin «Übermaxx» for å redde samlingen fra katastrofalt dårlige oppbevaringsforhold i de eksisterende nærmagasinene; her kombinerte man 2 000 m² med publikumstilgjengelig magasin med et langt større lukket magasin – og en kino. Monterne her ble bygget for å se ut som tradisjonelle utstillingsmontre, men fungere som «magasin-møblement»; der er enklere å åpne, transportere og endre på. Her vises om lag 10% av museets naturvitenskapelige samling, for at publikum skal få inntrykk av hvordan en slik samling magasineres.³⁶ Disse tidlige europeiske eksemplene viser hvordan åpne magasin i noen tilfeller, på museer der formidlingen er basert på digitale medier, kan være publikums eneste mulighet til å komme i kontakt med fysiske gjenstander. De viser også hvordan åpne magasin kan bygges med helt andre foranledninger enn et ønske om å stille ut hele samlingen – men at man velger en delvis «åpen løsning» når nye magasiner må bygges. Utover 2000-tallet ble det snarere regelen enn unntaket å bygge magasiner med en grad av publikumstilgjengelighet, særlig i den tyskspråklige delen av Europa.

I Norge eksisterer det som nevnt ingen publikumstilgjengelige magasin i min forståelse av fenomenet. Men det finnes utstillinger som grenser mot «visible storage» i den forstand at de med overlegg er gjenstandsrike og fortolkningsfattige. Og det finnes stadig flere magasiner som tilbyr omvisninger. Museer har også gjort spredte forsøk på å tematisere «magasin» med midlertidige utstillinger hvor man har hentet opp «glemte» skatter fra magasinene. Men det «samlingssenteret» MiST ønsker å bygge vil altså, om det blir virkeliggjort, bli Norges første publikumstilgjengelige magasin.

³⁵ Beyer, V. (2014). Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung. I Dröge, K., Hoffmann, D. (red.) *Museum revisited: Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, s. 155.

³⁶ Op. cit. s. 156.

3.3. Utviklingen av en ny type magasin

De første «visible storage»-magasinene var som nevnt vel så mye en detur tilbake til gamle utstillingspraksiser som de var revolusjonerende nyskapninger. Man kan trekke linjer langt tilbake i museumshistorien og se på renessansens kuriositetskabinetter og de offentlige museene med røtter helt tilbake til 1683 i Storbritannia, også lenge før samlingen ble splittet i to. Selv om henholdsvis kabinettene og utstillingene ikke var magasiner slik vi forstår ordet i dag, rommet de begge samlinger, og alt var stilt opp/stilt ut med lite fortolkende finurligheter som plansjer og merkelapper, slik at de likevel kunne minne om det man senere kalte magasiner. Steven Miller, direktør ved Morris Museum, er blant dem som mener at ideen om publikumstilgjengelige magasiner ikke skiller seg vesentlig fra utstillingspraksisen i museene på 1800-tallet;

«I find it amusing because when all is said and done, it is simply a return to the old nineteenth-century museum concept of showing everything, or as much as possible. Cases and containers and lighting have changed in style, design and scope but the presentation remains full and expansive with minimal labeling.»³⁷

En annen likhet mellom de tidlige offentlige museenes utstillingspraksis og de moderne museenes åpne magasiner, er den nærheten de besøkende hadde til samlingen. Dagens museumsgjengere tar for gitt at museet er «Ikke rør»-land; gjenstandene er enten fysisk eller ved hjelp av den sjangerforståelsen besøkende flest har av museet, unndratt den muligheten for fysisk kontakt man har med gjenstander *utenfor* museet. Men slik har det ikke alltid vært. Helen Saunderson skrev om problemene ved den innskrenkede sanseerfaringen i utstillinger, og bemerket at

«(...) the convention of wrapping objects in transparent containers, only to be viewed, is a relatively modern phenomenon, as traditionally touch was regarded as an important factor in enabling the museum visitor to gain a special kind of knowledge of an object.»³⁸

³⁷ Miller, S. (2009). Kommentar på Institute of Museum Ethics, Q&A om Open Storage.

³⁸ Saunderson, H. (2012). Do not Touch. A Discussion on the Problems of a Limited Sensory Experience with Objects in a Gallery or Museum Context. I Dudley, S. H. et. al. (red.) *The Thing about Museums. Objects and Experience. Representation and Contestation*, s. 160.

Å måtte erfare en gjenstand med bare én sans - synet - blir både sanseerfaringen der og da, og et eventuelt læringsutbytte på sikt, begrenset, mente Saunderson. I samlingene til Hans Sloane som senere ble grunnfjellet til samlingene ved British Museum, fikk besøkende på slutten av 1700-tallet bruke alle sansene i møte med gjenstandene; «The small audience of gentleman scholars were allowed to handle, touch, smell and even taste the samples in the drawers.»³⁹ Selv om denne typen samlinger bare var tilgjengelig for de få inviterte og betrodde og slett ikke publikumstilgjengelige i dagens forstand, hadde den besøkende altså likevel en helt annen form for tilgjengelighet til samlingen enn det man har i dag, både kvantitativt (man fikk se alt) og kvalitativt (man fikk bruke alle sanser). Også ved det som regnes som verdens første offentlige museum, Ashmolean Museum ved universitetet i Oxford, var samlingen - i hvert fall da tyskeren Zacharias Conrad von Uffenbach besøkte den i 1710 - overmåte tilgjengelig for publikum. Kanskje kan hans skildringer si noe om den vanskelige overgangsfasen mellom privat samling og offentlig museum, i hvert fall observerte han svært liberale tilstander:

«(...) it is surprising that things can be preserved even as well as they are, since the people impetuously handle everything in the usual English fashion and (...) even the women are allowed up here for sixpence; they run here and there, grabbing at everything and taking no rebuff from the *Sub-custos*.»⁴⁰

Man hadde i utgangspunktet regler om at en guide måtte vise besøkende rundt i samlingen en og en - men praksisen ble forkastet fordi den ikke var særlig lønnsom. Derfor drev man i en periode slik at samlingene kunne håndteres som før, selv om de var offentlig tilgjengelige. Samtidig var tilveksten stor i museumssamlingene, noe som førte til lagring av «overskuddsgjenstander» i alle rom som ikke var tilgjengelig for publikum, samt tettere og tettere oppstilling i utstillingene. «Det beskrives hvordan museets skap, skuffer og montre ble stadig fullere av gjenstander, og hvordan dette slet på materialet og vanskeliggjorde både publikumsbesøk og vedlikehold av samlingene», skriver Anne Eriksen.⁴¹

³⁹ Brusius, M., Singh, K. (2014). «Tales from the Crypt: Museum Storage and Meaning.»

⁴⁰ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 19, «sub custos» kan oversettes med vaktmester.

⁴¹ Eriksen, A. (2009). *Museum. En kulturhistorie*, s. 152.

Tidlig i museumshistorien var altså avstanden mellom publikum og museumsgjenstand, mindre. Noe av denne nærheten til gjenstandsmaterialet er det man har forsøkt å gjenscape med de nyere publikumstilgjengelige magasinene – men de første eksemplene på «open storage» på andre siden av Atlanteren handlet om tilgang på *mer* materiale, ikke om større nærhet mellom dette materiale og publikum. Ideene om at magasinet kunne se ut som – og fungere som – et tradisjonelt magasin og likevel være åpent for publikum, kom senere, likeså mulighetene for besøkende å betrakte en gjenstand på millimeteravstand *uten* stengselet av glass mellom. Og dette med at de åpne magasinene skal formidle ikke bare de fysiske samlingene men også museumsdrift som felt, er av enda nyere dato. Å hevde at de første åpne magasinene ble født i Canada på 1970-tallet er altså muligens noe av en tilsnikelse. Men at det den gang ble sådd en idé og startet en modningsprosess i museumssektoren som gjorde at institusjonene etter hvert på flere måter ble *åpnere*, er nok sant. Eller også; innholdet i begreper som «visible storage» og «Schaudepot» har endret seg. På 1970-tallet viste de til det å stille ut større deler av en samling på en måte som gikk motsatt vei av utstillingspraksisen ellers, der gjenstander fikk mindre plass. I dag rommer begrepene en helt ny måte å tenke både magasin og utstilling på; de åpne magasinene forsøker å plassere seg i magasinleiren mens de låner pedagogiske verktøy fra utstillingsleiren. De forsøker å tilgjengeliggjøre samlingen for et bredere publikum og på en mer «hudnær» måte – noen steder med mulighet for å håndtere enkelte gjenstander. Samtidig skal de tilgjengeliggjøre arbeidsprosesser som hittil har vært skjult; hvordan forvalter et museum sin samling gjennom innsamling, katalogisering, konservering, utstilling og avhending?

Å slippe publikum inn i magasinene var ett av svarene på kritikk fra samfunnet rundt. Det var også andre diskurser enn den om økt bruk av samlingene som gjorde at det publikumstilgjengelige magasinet dukket opp; mer om dette senere. Foreløpig lar jeg Ambrose og Paine oppsummere og forenkle det slik:

«Early museums used to put everything they owned on display. Then curators learned that people could enjoy a few objects well displayed and interpreted more than hundreds of objects crowded together. Many museums put only their best things on display, and

assigned the rest to storage. But now visitors are asking “why can’t we see the thousands of things you’ve got hidden in your stores?”⁴²

Publikumstilgjengelige magasiner representerer et forsøk på å gi publikum tilbake den tilgangen på samlingene som man hadde da alle gjenstandene var utstilt og stod tett i tett i monterne - og noen går som nevnt enda lengre og tilbyr deler av samlingen som «handling collections» som kan berøres, håndteres eller for den saks skyld av og til luktes eller smakes på, av de besøkende. Selv om de åpne magasinene ofte også ledsages av *andre* publikumsrettede påfunn som for eksempel mulighet til å se konservatorene i arbeid, bruke samlingene som inspirasjon for nyskaping i såkalte «maker spaces» eller crowdsourcing i utstillingsproduksjonen, er dette essensen av det publikumstilgjengelige magasinet: å bygge bro over kløften mellom besøkende og samlingen. (Og kanskje samtidig utfordre ideen om at de delene av samlingen som museet plasserer i utstilling, nødvendigvis er «their best»?) Dette forsøkes kombinert med like trygge forhold for samlingen som i tradisjonelle, lukkede magasiner. Om impulsen til dette virkelig kom fra publikum som spurte «why can't we see...?» – eller annensteds fra, er et spørsmål som må spares til senere. Men hva er nytt, eller av noe nyere dato, med det man i dag kaller publikumstilgjengelige magasiner? På hvilke måter er dette likevel ikke bare «a return to the old nineteenth-century museum concept of showing everything»? Hvordan skiller det publikumstilgjengelige magasinet seg praktisk eller fysisk fra tradisjonelle magasiner?

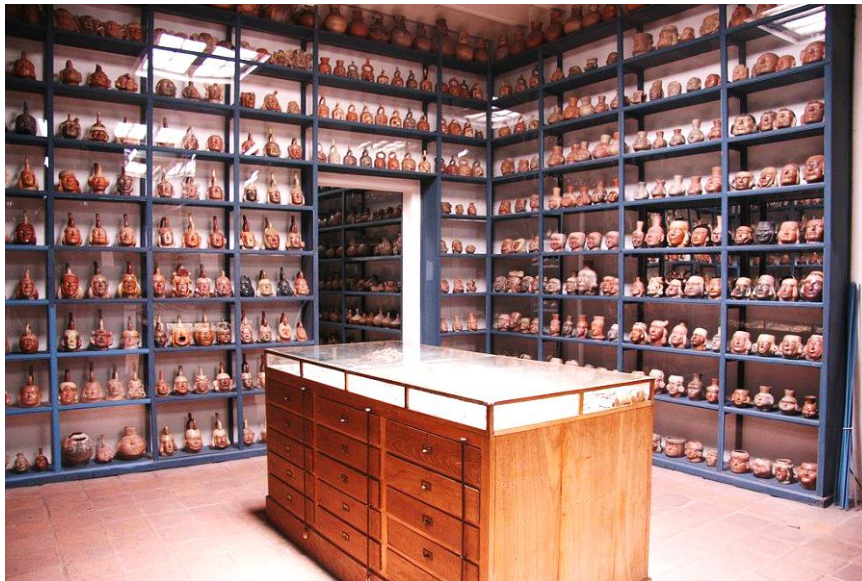
3.4. Eksempler

Det er nyttig å se på noen konkrete eksempler på publikumstilgjengelige magasiner, både magasiner som er på planleggingsstadiet og magasiner som er i drift i dag. Utvalget er geografisk skjevt og veldig snevert, og skildrer ikke fullt ut hvor stor variasjonen er innenfor «åpent magasin»-kategorien. Likevel tror jeg det er gode eksempler for å sette lys på noe av det som skiller denne typen magasin fra både utstillinger og tradisjonelle museumsmagasiner, og for dernest å fungere som bakteppe for den påfølgende diskusjonen om det åpne magasinets fordeler og ulemper.

⁴² Ambrose, T., Paine, C. (1993/2012). *Museum Basics*, s. 144.

3.4.1. Larco Museum (Lima, Peru).

Larco Museum har et rom med keramikk-gjenstander, omtrent 35 000 i tallet, som betegnes som et «storeroom open to visitors» eller «storage gallery».⁴³ Her står gjenstandene tett sammen i reoler som dekker veggene fra gulv til tak, beskyttet av



Figur 4 Storage Gallery, Larco Museum. Foto: Lyndsay Ruell (Wikimedia Commons)

et glasspanel. Besøkende kan gå tett opp til gjenstandene (de som ikke er for høyt oppe, vel å merke), og får oppleve hele bredden i gjenstandsmaterialet; svært like (i hvert fall for det utrente øyet) keramikkobjekter står side om side i tusentall. På den måten levnes publikum en mulighet (eller også: tvinges) til selv å tolke og skape forståelse, i motsetning til i en galleriutstilling der kuratorer har valgt ut bare et par av gjenstandene som spesielt representative eller interessante og forklart disse med plattsjer og virtuelle hjelpemidler - mens resten forblir skjult. Man har hjelpemidler i form av touch screens med informasjon, men ellers er tekstuell forklaring/fortolkning fra museets side fraværende. Bare én gjenstandsgruppe vises altså fram i sin helhet (skjønt ødelagte eller ukomplette gjenstander vises ikke), mens den resterende samlingen er delt mellom utstilling og magasin på tradisjonelt vis.

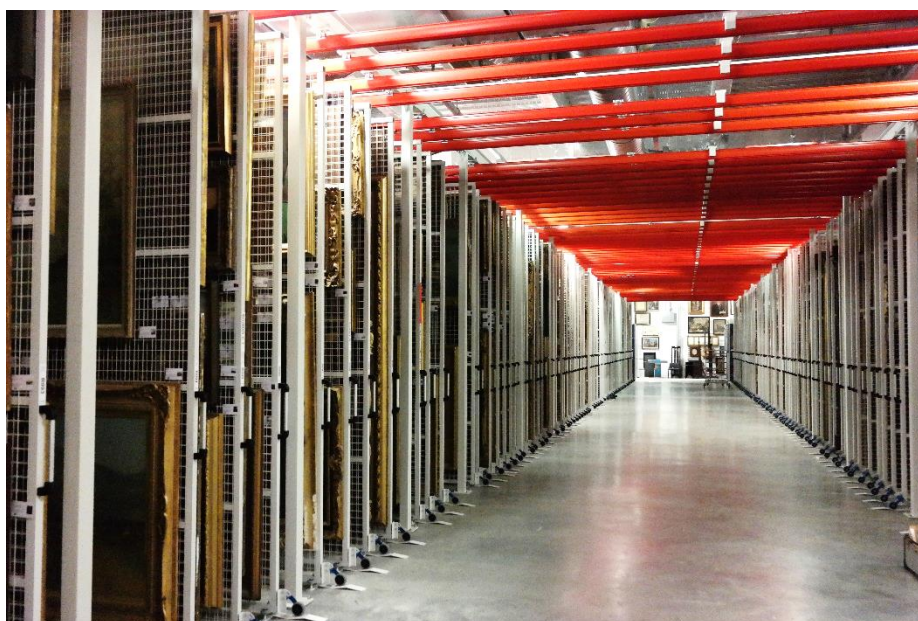
3.4.2. Glasgow Museums Resource Center (Glasgow, Skottland).

GMRC var det eksempelet som oftest ble nevnt i MiST når publikumstilgjengelige magasiner ble diskutert; hit foretok samlingsforvaltningsgruppen en studietur i 2012, og det var helt tydelig i de følgende rapportene at dette var blitt det fremste forbildet for det magasinet MiST selv ønsker å bygge. I oktober 2015 hørte jeg Research & Curatorial manager ved Glasgow Museums, Martin

⁴³ Museo Larco (udatert) «Permanent Exhibition».

Bellamy, holde et innlegg om GMRC under MiSTs Det relevante museum-konferanse, og i mars 2016 foretok jeg en kort studietur dit for å oppleve magasinet på egen hånd.

GMRC framstår i dag som arketypen av det man i den nåtidige museumsdiskursen mener med publikumstilgjengelig magasin – og det blir jevnlig besøkt av museumsansatte fra både inn- og utland som vil se hvordan slike magasiner kan fungere. Senteret, som



*Figur 5 Pod med billedkunst på uttreksreoler, Glasgow Museums Resource Center.
Foto: Christina Næss*

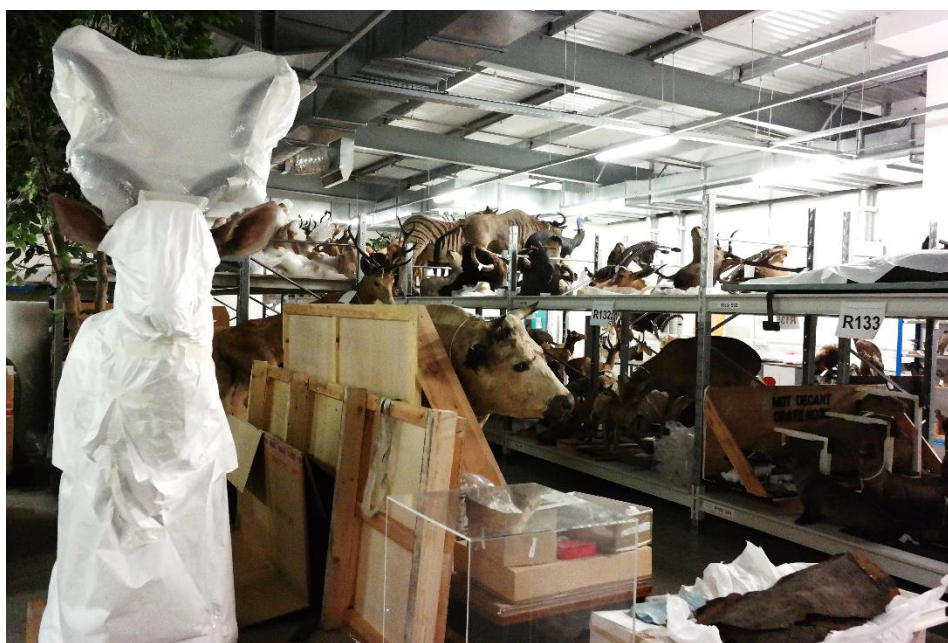
i dag strekker seg over 15 000 kvadratmeter, ble bygget i to faser.⁴⁴ Første del stod ferdig i 2003 og andre del i 2009. Det kortsiktige målet med magasinene her var at de skulle huse gjenstander som måtte flyttes i forbindelse med oppussingen av Kelvingrove Museum og nybyggingen av Riverside Museum. Senteret var fra starten av planlagt som et fellesmagasin for Glasgow Museums 8 enheter, og i tillegg som administrativt senter for disse; «the engine room of the operation».⁴⁵ Det var også fra starten planlagt som et publikumstilgjengelig magasin, for at byens innbyggere skulle få tilbake tilgangen til ikke-utstilte samlinger; i dag er om lag 800 000 av de 1 400 000 ikke-utstilte gjenstandene magasinert her. Ideen om publikumstilgjengelighet kom ifølge James ikke fra museet selv, men var et krav fra Glasgow City Council, som betalte tre fjerdedeler av regningen for bygget. Bellamy tegnet et litt annet bilde i sitt innlegg på Det relevante museum, og framla det som om byggingen av de åpne magasinene var et velregissert trekk fra museumsledelsen. Hvor impulsen virkelig kom fra er derfor noe uklart; muligens lå flere hoder i bløt samtidig i forkant av beslutningen. Det er i hvert fall tydelig både i muntlig og nettbasert, skriftlig kommunikasjon fra museet utad, at man er umåtelig fornøyd med det senteret

⁴⁴ James, G. (2013). «Glasgow Museums Resource Center», artikkel tilsendt via mail.

⁴⁵ Op. cit.

som nå står på et noe uflidd stykke land utenfor Glasgow. Senteret fikk nylig 4 stjerner av den skotske turistforeningens VisitScotland, noe som vel taler om at det har en appell også for «vanlige» turister og ikke bare de mest iherdige museumsgjengerne.⁴⁶ Med mellom 14 og 15 000 besøkende årlig er det et av de mest besøkte museumsmagasin i Europa, og ettersom inngangen er gratis (det er den på alle Glasgows museer), er det desto mer tilgjengelig – skjønt ankomsten med tog fra Glasgow sentrum både koster en del pund og krever en gåtur gjennom et fryktelig usjarmerende og forsøplet forstadsområde. Alle besøk må dessuten avtales på forhånd, noe som sammen med beliggenheten gjør at det ikke er et sted turister tilfeldigvis snubler over dørstokken. Størsteparten av de besøkende kommer faktisk i regi av byens barnehager og skoler; senteret har et bredt tilbud til utdanningsinstitusjonene, og tilbyr omvisninger tilrettelagt for barn under 2, barn under 5, så vel som for eldre aldersgrupper. Omvisninger kan, nettopp fordi dette er et magasin og ikke et offentlig utstillingsrom, også tilrettelegges for grupper som av ulike årsaker ikke er

komfortable i eller kompetente nok til å besøke konvensjonelle, folksomme utstillinger; demente, autister og andre grupper med psykiske eller motoriske utfordringer.



Figur 6 Pod med naturhistorisk samling. Foto: Christina Næss

Magasinet er delt

inn i «pods»; lagerrom av ulik størrelse der gjenstander av samme type og material er samlet. I motsetning til i en utstilling, *må* man ikke her plassere gjenstandene ut fra epoke, klasse eller motiv, men kan ta større hensyn til gjenstandenes materielle sammensetning og behov for en gitt temperatur eller luftfuktighet. At det likevel blir en viss tematisk inndeling i den enkelte pod,

⁴⁶ Visit Scotland (udatert) «Glasgow Museums Resource Centre».

kommer av at de fleste utstoppede dyr og de fleste barnevogner, for eksempel, har tilsvarende materielle egenskaper og krav til oppbevaring – men det er nok også i noen tilfeller en tilpasning for publikum. Fordi hver pod er individuelt klimastyrte, og det bare er én omvisning daglig, får gjenstandene mer optimale lagringsforhold enn i et utstillingsrom, og praktisk talt like gode som i et tradisjonelt, lukket magasin. Maleriene er hengt opp på skyvereoler som vist i figur 6, mens de tredimensjonale gjenstandene står i kompaktreoler. Ingenting er plassert bak glass. Hoveddelen av samlingen står ubeskyttet i reolene, mens mindre gjenstander – som kan være utsatt for tyveri – og potensielt farlige gjenstander som våpen, står bak metallgitter og utenfor gripeavstand. Spesielt sårbare objekter eller ting som ikke kan vises fram av kulturelle årsaker (eksempelvis levninger, kultgjenstander osv.), ligger lagret ute av syne. Belysningen er umiskjennelig «lager-aktig»; få og sterke lyskilder i taket gjør at mange gjenstander står i skyggen og ikke kan oppleves slik de ville i en utstilling – dette bidrar dog til en mer genuin opplevelse av et vanlig, fungerende museumsmagasin.

På de fleste måter ser senteret altså ut som et tradisjonelt magasin, men noen tilpasninger er gjort for å gjøre det lettere å invitere inn grupper av besøkende. Det er blant annet mulig å bevege seg *rundt* alle reolene, slik at en omviser slipper å albue seg forbi publikum på vei «ut» av en enveiskjørt «reol-gate» etter å ha vist fram en gjenstand helt innerst. Man har også mer rom mellom reolene enn i tradisjonelle magasiner, slik at økt trafikk av besøkende ikke skal medføre økt risiko for skade på samlingene. Alt dette er gjort på bekostning av plasseffektivitet. Tiltakene representerer også en «pedagogisering» av magasinrommet; en tilpasning av et privat, lukket rom der museumsansatte sysler med sitt, til å bli et offentlig, åpent rom der publikum skal vises rundt og lære. Bare det at gjenstandene stort sett står synlig i reolene og ikke er pakket ned, er jo en pedagogisk tilpasning av magasinrommet; likeså klappstolene som står i hver pod og strandhåndklærne som ligger klare ved et stort maleri av et kystlandskap der barn får leke at de er på stranden. Det *er* altså ikke et fullstendig tradisjonelt magasin, men tilpasningene er så få og diskret at de fleste besøkende nok opplever det slik.

På de fleste måter *opererer* også magasinet som et vanlig magasin, bortsett fra at det trasker en gruppe besøkende gjennom lokalene en gang hver dag. En av senterets filosofier har alltid vært at de arbeidsprosessene som skjer i magasinet til daglig, skal skje parallelt med publikumsbesøkene; ingenting skal stanse opp når omvisningen finner sted. Derfor kan publikum

se ansatte fra både drift, samlingsforvaltning og konservering i arbeid i og rundt magasinet, uten at noe av dette er iscenesatt.

3.4.3. Historisches Museum Luzern (Luzern, Sveits).

Dette magasinet ble til etter en fullstendig ombygging av museet i 2003, og har erstattet den permanente utstillingen i stedet for å supplere den. Her er lagerarealene delt i tre; et «Schaudepot», et «Schaulager» og et «Zwischenlager» (mellomlager, uten tilgang for publikum).⁴⁷ I Schaudepot kan de besøkende vandre fritt, med eller uten støtte av tekst og forklaringer fra nettbrett. Det er altså valgfritt hvorvidt man vil oppleve gjenstandene i «råformat» uten navn, titler og forklaringer, eller «videreforedlet» med museets formidling som støtte. Den enkelte gjenstand er bare merket med strekkoder, som man skanner med nettbrettet om man ønsker mer informasjon - eller mer



Figur 7 Schaudepot, bruk av strekkoder.
Foto: Historisches Museum Luzern

omfattende tematiske omvisninger. Magasinet, som går over flere etasjer, har beholdt en «lageratmosfære» med nøkternt interiør og uten dekorelementer. Gjenstander står tett i høye reoler bak metallgitter, malerier og grafikk henger på uttrekksrammer, mens kart, mynter og andre objekter som har best av å oppbevares liggende, finnes i skuffer. Samlingen er dog ordnet tematisk; dette sammen med retningsanvisninger i form av gul skrift på bakken, er tilpasninger av magasinrommet for publikum. I «Schaulager» har besøkende bare tilgang i omvisninger. Dette rommet ser mer ut som et tradisjonelt magasin med sparsommelig belysning og deler av gjenstandsmaterialet oppbevart i pappesker. På gulvet her står det «Lager – Zutritt nur für Personal» (Lager – tilgang kun for personale), noe som bevarer følelsen for den besøkende av å ha trådt inn bak sceneteppet og fått tilgang på noe «hemmelig». Men teksten på gulvet er også et pedagogisk grep og en tilpasning til de besøkende, ikke en genuin advarsel om begrenset tilgang.

⁴⁷Beyer, V. (2014). Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung. I Dröge, K., Hoffmann, D. (red.) *Museum revisited: Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, s. 158.

Museet har også ansatt skuespillere og ikke konservatorer til å lede omvisningene i Schaulager, og driver med andre ord et magasin som er mer iscenesatt enn ved første øyekast.

3.4.4. Museene i Sør-Trøndelag, Samlingscenter (Trondheim, Norge).

Arbeidet med MiSTs publikumstilgjengelige magasin, som har fått arbeidstittelen «Samlingscenter», har sine røtter i et styrevedtak fra 2012 der det ble bedt om at det ble satt i gang utviklings-/planarbeid for et publikumstilgjengelig fellesmagasin for organisasjonens enheter.⁴⁸ Arbeidet har så langt resultert i en rapport som ble lagt fram på høring for de ansatte i november 2015. I denne rapporten beskrives magasinareal på i overkant av 21 000 m² med plass for estimert tilvekst, og som i Luzern ser man for seg at det både skal finnes helt lukkede magasiner og magasiner med tilgang i omvisningsform; tre basismagasin hvorav ett (med mynter og andre verdigjenstander) er utilgjengelig for publikum, ett tørrmagasin (til metallgjenstander), ett kaldmagasin (til fotografisk materiale, uten publikumstilgang) og ett spesialmagasin til våpen, sprit og andre farlige gjenstander (også uten publikumstilgang).⁴⁹

3.4.5. Oppsummert; likheter og forskjeller?

Disse magasinene, som skjuler seg under litt ulike merkelapper og er innrettet og drives på ulike måter, har noen likhetstrekk som kanskje kan si noe om hva som er det mest sentrale ved hvordan et magasin som er åpent for publikum, ser ut – men også om hvor bredt spekteret av slike magasin er; hvor ulike de *kan* være. «Publikumstilgjengelige magasiner» er et problematisk samlebegrep all den tid det omfatter eksempler fra mange språkområder og hvert av disse også bruker flere begreper på bare delvis overlappende fenomener. Jeg bruker uttrykket «publikumstilgjengelig magasin» fordi det var under dette jeg først kom borti problemstillingen, ikke fordi det er et bedre begrep enn for eksempel «Schaudepot» oversatt som «visningslager» eller «open access storage»/«visible storage». Slike magasin kan materialisere seg som alt fra midlertidige utstillinger i tradisjonelle magasin, via en utvidelse av permanente utstillinger i form av gjenstandstette glassmontre i utstillingsarealet, til permanente utstillinger formgitt som

⁴⁸ Søholt, P. I. et. al. (2015) «Samlingscenter. Forarbeid til funksjonsprogram for publikumstilgjengelig magasin for MiST.», s 4

⁴⁹ Juga, P., Monner, L. (2015) «Samlingscenter. Forarbeid til funksjonsprogram for publikumstilgjengelig magasin for MiST.» (Delrapport rom- og funksjonsprogram), s. 16.

magasin – det kan være magasiner spesialbygget som publikumstilgjengelige, og tradisjonelle magasiner tilpasset et publikum.

Alle eksemplene jeg har kommet over har det til felles at de representerer en tilgjengeliggjøring av et gjenstandsmateriale som hittil ikke har vært synlig for folk flest. Dette betyr at gjenstandstettheten i et publikumstilgjengelig magasin alltid vil være større enn i en moderne galleriutstilling. Dette er muligens det eneste som er gyldig for alle magasin som definerer seg som publikumstilgjengelig; hvordan tilgjengeligheten til samlingene gjennomføres er variert. Beyer forsøker seg på en definisjon;

«Et «Schaudepot», slik kan man kanskje formulere det, er resultatet av en prosess som øker andelen av utstilte gjenstander i museet, idet de samlingsgjenstandene som er lagret i de lukkede magasinene, fullstendig eller for en stor del blir gjort tilgjengelige for det offentlige publikum i forskjellige former: gjennom regelmessige omvisninger, fullstendig musealiserte og delvis iscenesatte innretninger, eller den fullstendige erstatning for den permanente utstillingen.»⁵⁰

Et åpent magasin beskrives her som *resultatet av en prosess* med synliggjøring av tidligere ikke-synlige samlinger. Dette kan være en fordelaktig definisjon siden den rommer alle magasiner som har denne tilgjengeliggjøringen som formål – uavhengig av hvordan tilgjengeliggjøringen skjer i praksis og uavhengig av hvordan de fysiske fasilitetene rundt den er. Formuleringen rommer også både magasiner som er nybygget med formål publikumstilgjengelighet, og allerede eksisterende magasiner som med større og mindre fysiske tilpasninger åpnes for publikum. Spørsmålet blir da; hva *er* dette resultatet; hører det til formidlings- eller samlingsforvaltningsavdelingen på museet? Er det et magasin tilpasset et publikum, eller er det

⁵⁰ Beyer, V. (2014). Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung. I Dröge, K., Hoffmann, D. (red.) *Museum revisited: Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, s. 161: «Ein Schaudepot, so lässt sich vielleicht formulieren, ist das Ergebnis eines Prozesses, der den Anteil der ausgestellten Objekte in Museum erhöht, indem die in geschlossenen Museumsdepots gelagerten Sammlungsbestände vollständig oder zu großen Teilen dem öffentlichen Publikum in verschiedenen Formen zugänglich gemacht werden, durch regelmäßigen Führungen, vollkommen musealisierte und teilweise inszenierte Einrichtungen oder den vollständigen Ersatz der Dauerausstellung».

heller et utstillingsrom med en ny formgivning? Plasserer det seg et sted midt mellom Assmanns kanon- og arkivfunksjon, eller kan det forankres i en av de to? Eller kan det oppfattes som en begynnende oppheving av det skillet som i sin tid oppstod mellom utstillings- og magasinareal?

Eksempelene viser at formidling oftest har en rolle også i åpne magasiner; enten ved at «magasinene» er utformet lik galleriutstillinger og inkorporerer plansjer, merkelapper og billedmateriale, eller ved at tilgangen til magasinene utelukkende gis i form av omvisning med guide. Bare få steder, og da oftest der gjenstandene står bak glass, er publikum ment å selv utforske magasinrommene og samlingene der. Mine eksempler har ikke fjernet seg så langt fra det man forbinder med lager eller magasin *visuelt*, i hvert fall ikke med grep som utstillingsnisjer, spesialbelysning og dekorativ fargebruk, men alle har en eller annen form for tilpasning av rommet til museums-(eller kanskje snarere magasin-)gjengerne. Disse magasinene henvender seg til publikum først og fremst ved at gjenstandene er mindre nedpakket og mer synlige enn de ville vært i et tradisjonelt magasin. Det er færre pappesker og lukkede skuffer, gjenstander med ansikter eller tydelig definerte forsider står med disse vendt utover, og så videre. Det er også tatt flere forhåndsregler for å regulere hvor nært til gjenstandene man kan komme, for eksempel i form av glass eller rekkverk, enn det som behøves i et konvensjonelt magasin der bare konservatorer ferdes.

Sorteringen og plassering av gjenstandene i rommet er tematisk og ikke bare styrt av plassøkonomiske og materialbevaringshensyn slik man ville gjort i et konvensjonelt magasin. I det åpne magasinet står trefigurer fra ett geografisk område gruppert sammen mens trefigurer fra et annet verdenshjørne står i en annen hylle. Særlig dette aspektet skiller disse magasinene fra de konvensjonelle; plasseringen av tingene tilkjenner at rommet er ment for besøkende og ikke bare ansatte. Mens det ikke nødvendigvis er åpenbart for disse besøkende, er rommet like fullt «kuratert» på tilsvarende måte som i en utstilling; hvilke ting som fremvises ved siden av hvilke andre ting er gjennomtenkt og ment å assistere fortolkningsprosessen. Eileen Hooper-Greenhill snakker om det å plassere gjenstander i forhold til hverandre som en «inter-artefactual» øvelse på samme måte som litteraturkritikken snakker om intertekstualitet; den ene tingesten gir dypere mening i lys av en annen som igjen gir hint om hvordan man skal forstå en tredje, slik at enhver

enkeltgjenstand forholder seg til en enorm mengde andre gjenstander.⁵¹ Denne måten å «tenke» plassering på er et grep som ellers hører hjemme i utstillingen. Joanne Heyler, direktør og kurator ved Broad Museum som åpnet et publikumstilgjengelig magasin i 2014, merket seg at hun i forkant av åpningen vurderte hvilke gjenstander som burde plasseres mest prominent i magasinet. Hun kommenterte det slik: «That's the funny thing. You end up curating your storage.»⁵²

Jeg sitter igjen med en følelse av å ha lest om, og opplevd, ikke «publikumstilgjengeliggjorte» magasiner, og ikke utstillinger som tematiserer eller utformes som magasin, men en tredje og relativt ny kategori. Det er en hybrid mellom to museumsfunksjoner; det er et magasinrom med noen av utstillingsrommets pedagogiske innhold, så å si, det *mangler* noe for å være en konvensjonell utstilling, men det har for *mye* av noe for å være et konvensjonelt magasin. Chris Dorsetts observasjon etter å ha laget en kunstinstallasjon med magasintematikk kan også være gyldig for det åpne magasinet;

«Some agreed that the overall effect hovered uncomfortably between storage and display and I like to think this response recognized (...) the curious relationship between what is, and what is not, seen in a museum.»⁵³

Dersom man sliter med å definere det publikumstilgjengelige magasinet som enten hovedsaklig publikumstilgjengelig (altså utstilling) eller hovedsaklig magasin, og at det i stedet «svever» mellom de to, betyr det kanskje at det er et vellykket tverrfaglig prosjekt som har resultert i noe som virkelig er en nyskaping og ikke bare et «a return to the old nineteenth-century museum concept of showing everything»? Det har arkivfunksjon i at det oppbevarer store mengder med gjenstander som *ikke* er kanonisert; ikke har fått en status som gjør at de tilhører den «aktivt erindrede» delen av vår kultur-minne og dermed ikke stilles ut og «gjenskapes» som viktig og beundringsverdig for hver nye besøkende. Men det har også til dels kanonfunksjon ettersom det forsøker å skyve disse ikke-kanoniserte, magasinerte gjenstandene delvis ut av den «passive

⁵¹ Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 249.

⁵² Finkel, J./Los Angeles Times (20.07.2013). «LACMA, Broad, other Art Museums work to put Storage on Display.»

⁵³ Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 247.

erindringen» og over i den aktive slik at de igjen synes og igjen får en adressat og blir gjenstand for fortolkning. For samlingene som tidligere har svevet mellom erindring og glemsel i magasinet, kan dette være slutten på denne «intermediary state of «no longer» and «not yet»» som Assmann beskrev.⁵⁴

⁵⁴ Assmann, A. (2010). Canon and Archive. I Erll, A., Nünning, A. (red.) *A Companion to Cultural Memory Studies*, s. 103.

4. Hvorfor?

Jeg har nevnt så vidt at ideen om å åpne museumsmagasinet for publikum, henger sammen med ideer om økt tilgjengelighet og transparens for dette publikummet i møte med museet. Åpne magasiner viser mer av både samlingen og av samlingsforvaltningen, her forstått som alt museets ansatte gjør med samlingene når disse ikke er utstilt. Men hvem plantet disse ideene om tilgjengelighet og transparens, eller sagt på en annen måte; kommer de fra innsiden av museumsprofesjonen, eller fra samfunnet rundt? Og hvorfor og for hvem er publikumstilgjengelige magasiner ment å være et gode?

4.1. Fordi offentlige dokumenter krever det?

Som sagt har ingen museer i Norge ennå åpnet et publikumstilgjengelig magasin i den skala og med det åpent-for-alle-fokuset som det som ligger i støpeskjeen hos MiST. Dette tyder på at det ikke er noen tydelige føringer fra bevilgende organer på statlig nivå, som dreier seg om å åpne magasinene. Går det likevel an å hekte ideen om publikumstilgjengelighet på ideer som *er* uttrykt i offentlige dokumenter som berører museene? Står det noe i styringsdokumenter som for eksempel Stortingsmeldinger og andre offentlige utredninger (NOU) fra de siste tiårene, som kan gi forankring for de åpne magasinene – og gi grunn til å tro at vi kan vente flere av dem i framtiden? Jeg har lest gjennom noen av de mest sentrale offentlige dokumentene for museene, for å se om det kan spores en utvikling av måten man behandler forvaltnings- og formidlings spørsmål på, i retning av dette med økt tilgjengelighet og transparens i museene.

Stortingsproposisjon nr. 1 (1994/1995) introduserer begrepet «møteplass» om museet; «Generelt formulert bør det i dag vere eit overordna mål for musea å vere møteplassar for kunnskapsopplevingar, (...)».⁵⁵ NOU 1996:7, *Museum: Mangfald, minne, møtestad*, bruker i stedet «dialoginstitusjon» og «arena for samfunnsdialog».⁵⁶ Alle begrepene sier noe om demokratiseringen av museumsinstitusjonen; at man ønsket seg et museum som brukte samlingene for å *fasilitere* «kunnskapsopplevelser» og inspirere til nysgjerrighet i stedet for å servere ferdig kunnskap og besvare spørsmål. Stortingsmelding nr. 22, *Kjelder til kunnskap og*

⁵⁵ Stortingsproposisjon nr. 1 (1994/1995).

⁵⁶ NOU 1996:7, *Museum: Mangfald, minne, møtestad*.

oppleveling (1999/2000), behandler arkiv, museer og bibliotek «i ei IKT-tid», og her er det som forventet digital og ikke fysisk tilgjengeliggjøring som vektlegges.⁵⁷ Denne meldingen er likevel interessant fordi den ramser opp ulike former for museumsutstillinger; ingenting som minner om åpne magasiner eller den mer «utstillingsnære» varianten «visible storage» er nevnt her, *men* en «interaktiv» utstillingsform som her kalles «science center» (formodentlig fordi det først og fremst oppstod i tilknytning til vitenskapsmuseer) hvor publikum skal «lera ved å gjera», framheves som en interessant nyskaping.

I Stortingsmelding nr. 49, *Framtidas museum* (2008/2009), er det fortsatt ikke noe snakk om å slippe museumsgjengere inn i magasinene. Om forvaltning står det under «hovedmål» at «(m)useenes samlinger skal sikres og bevares best mulig for ettertiden og gjøres tilgjengelig for publikum og for forskning.»⁵⁸ - samlingene skal altså være tilgjengelig for publikum og forskere (i utstilling eller på forespørsel), men det vektlegges samtidig at samlingene bevares «for ettertiden». At hovedfokuset for samlingsforvaltningsarbeidet er på bevaring for en udefinert generasjon i «ettertiden», snarere enn på tilgjengeliggjøring for den nåværende generasjon, er ikke nye takter, og peker i hvert fall ikke i retning av økt tilgjengelighet for et samtidig publikum. Under «formidling» står det at «(m)useene skal nå publikum med kunnskap og opplevelse og være tilgjengelig for alle. Det innebærer målrettet aktivitet for ulike grupper og aktuell formidling som fremmer kritisk refleksjon og skapende innsikt.»⁵⁹. ABM-rapporten *Vel bevart?* fra 2009 tar for seg bevaringsforhold, og fastslår at store deler av norske museumssamlinger oppbevares utilfredsstillende både med tanke på klimatiske forhold og sikkerhet mot tyveri, brann og skadedyr.⁶⁰ Rapporten etterlyser nye og bedre magasiner, men nevner ikke utradisjonelle varianter med rom for besøkende. Til sist slår rapporten *Samhandling og arbeidsdeling ved dokumentasjon og innsamling i kulturhistoriske museer* fra 2012, fast at museene må tilgjengeliggjøre samlingene – men også her er det snakk om digital «distribusjon» av samlingene i kataloger på nett.⁶¹

⁵⁷ Stortingsmelding nr. 22, *Kjelder til kunnskap og oppleveling* (1999-2000).

⁵⁸ Stortingsmelding nr. 49, *Framtidas museum* (2008-2009).

⁵⁹ Op. cit.

⁶⁰ ABM Utvikling (2009) *Vel bevart?* s. 30.

⁶¹ Norsk Kulturråd (2012) *Samhandling og arbeidsdeling ved dokumentasjon og innsamling i kulturhistoriske museer*.

Oppsummert er det lite å finne i norske styringsdokumenter om fysisk tilgang på gjenstandsmateriale for publikum. Mange formuleringer kan romme *muligheten* for nyskapning i framstillingspraksis - for eksempel som ledd i å være «arena for dialog» og fremme «kritisk refleksjon og skapende innsikt» - men det er museene selv som har ansvaret for å fylle disse romslige begrepene med faktisk innhold. Det er i hvert fall tydelig at «publikumstilgjengelige magasin» (ennå) ikke er fast inventar i bevisstheten for de som planlegger museumssektorens utvikling her til lands. Ideene om å åpne publikumstilgjengelige magasin har formodentlig kommet fra innsiden av museumsprofesjonen her til lands, utvilsomt inspirert av slike magasiner i utlandet, og støttet av slike mer generelle trender og ideer som også gjenspeiles i de offentlige dokumentene. Ideen om museumssamlingen som en offentlig ressurs er en av disse.

4.2. Fordi samlingene er en offentlig ressurs



Figur 8 Uutnyttet ressurs? Sortering av nøkkelhullbeslag i magasin, Sverresborg. Foto: Christina Næss

«Museums should recognise that their collections are public resources and hence that they have an obligation to make them publicly available. They should heed the evidence of increasing public demand for access to them.»⁶²

Det er mitt inntrykk er det hyppigst nevnte argumentet for å åpne museumsmagasiner for et publikum, er at samfunnet må få større, eller i det hele tatt, tilgang på gjenstandssamlingene som er lagret der. Til grunn for dette ligger først og fremst tanken om at et museum *ivaretar* og *forvalter* en samling på vegne av samfunnet, og altså ikke *eier* den på samme måte som en privat samler eier sin samling. I den engelske litteraturen brukes ofte begrepene «steward», «caretaker» eller «custodian» om et museums forhold

⁶² Keene, S. (red.). *Collections for People. Museums' Stored Collections as a Public Resource*, s. 9.

til sin samling; underforstått at det egentlige eierskapet ligger et annet sted, nemlig hos samfunnet som helhet, og dermed også hos den enkelte innbygger. Samlingene i museets varetekt er en offentlig ressurs, hvis fortsatte eksistens til syvende og sist sikres gjennom årlige statlige, fylkeskommunale og kommunale bidrag – med andre ord gjennom borgernes skatteytelser. I et slikt perspektiv er det et åpenbart problem at opp mot 99% av museenes samlinger til enhver tid er utenfor den enkelte samfunnsborgers rekkevidde, og det blir en viktig oppgave for museene å vise fram en større del av det de ivaretar. En magasinert samling betraktes med disse brillene som en samling med uforløst potensiale, selv om det fra tid til annen kommer en forsker eller student for å se nærmere på en pilspiss eller et tekstil. «Ressurs» går igjen i både stortingsmeldinger og museenes egne styringsdokumenter for å beskrive gjenstandssamlingene i museene og begrunne hvorfor man ønsker dem forvaltet på den ene eller andre måten. Ressurs-begrepet var tidligere mest brukt innen økonomi, og da om penger eller andre betalingsmidler. I dag brukes det altså også om størrelser innen natur og kultur (jfr. naturressurser), men det har ennå en underklang av økonomisk rasjonale; om en museumssamling omtales som en ressurs underforstår leseren at den bør forvaltes slik at den gir størst mulig utbytte, men uten at den forbrukes.

Å bygge publikumstilgjengelige magasiner er ett av grepene et museum kan ta for å svare på dette «public demand for access» til den offentlige ressursen samlingene altså utgjør. Det høres selvfølgelig ut at en ressurs som tilbys en brukergruppe har større sjanse for å bli utnyttet enn en som forsøkes gjemt bort. Men at noe er synlig er ikke ensbetydende med at det er tilgjengelig. Tilgang er ikke nødvendigvis et spørsmål om enten-eller; en samling i et åpent magasin kan være vel så utilgjengelig som en i et lukket magasin. Hvilken form for *tilgjengelighet* er det egentlig når man ofte bare får besøke magasinene i organiserte omvisninger med en bestemt rute og begrenset varighet? I magasinene Davies kalte «open access storage», der gjenstandene står i tradisjonelle magasinreoler uten glass rundt eller stengsler rundt, får ikke de besøkende vandre fritt, velge hvor de vil stanse opp eller hvilke gjenstander man vil kikke nærmere på og hvilke reoler man vil gå rett forbi. Publikums bevegelser i rommet, og deres oppmerksomhet, blir styrt av en guide som velger en rute gjennom magasinet og tematiserer en svært liten del av de tilgjengelige gjenstandene. Ikke alle gjenstandene i et rom er *tilgjengelige* bare fordi man oppholder seg i det samme rommet; som betrakter er man avhengig av en viss fysisk nærhet til det man skal se på, og i magasinets store og ofte sparsommelig belyste rom

betyr dette at man ikke «ser» en brøkdel av det som står oppstilt. I omvisningen geleides man gjennom en gitt rute der man fysisk havner nærmere enkelte gjenstander enn andre, og man har ingen mulighet til å vandre bort fra gruppen for å nærme seg noe man synes ser spennende ut i andre enden av magasinrommet.

Adjektivet «tilgjengelig» kan bety «som en kan komme fram til» eller «som en har adgang til». Om «publikumstilgjengelig» som adjektiv til «magasin» skal bety «hvor publikum har adgang», har museene sitt på det rene. Publikum får adgang til *magasinene*; til rom som tidligere har vært utilgjengelige for dem, og får innsikt i hvordan disse er innrettet og fungerer. Men om «publikumstilgjengelig» også skal bety «hvor publikum har tilgang på *samlingene*», er det mer tvilsomt om man holder ord. Igjen viser museet seg som en institusjon hvor synet er den mest stuerene sansen, og den levnes stor tillit; alt som er «synlig» betraktes som «tilgjengelig». «Visibility as an inherently good thing is such an ubiquitous way of talking about museums in public that, ironically, we seemingly can't see past it or through it.», bemerket Nicky Reeves etter å ha hørt britiske politikere legge fram forslag om å bygge et massivt nytt åpent magasin for British Museum, Victoria & Albert Museum og Science Museum.⁶³ Premisset om at synlighet er et mål *i seg selv* bør kanskje utsettes for mer debatt, særlig når de (svært kostbare) åpne magasinene brer om seg.

At en samling i sin helhet er tilgjengelig visuelt – og lenger strekker det seg oftest ikke selv i de publikumstilgjengelige magasinene, hvor det er langt mellom gjenstander man får røre ved og lukte på – betyr ikke nødvendigvis at samlingens potensiale utnyttes optimalt. Den jevne museumsgjenger, som i et publikumstilgjengelig magasin får se noe han ellers ikke ville sett, får naturligvis større nytte av samlingen på denne måten. Men for forskere som er avhengige av å kunne håndtere objektene, se på dem i ordentlig belysning og gjennom mikroskop, er ikke det åpne magasinet noen løsning; han må fortsatt be om å få hentet gjenstander ut til en studieplass for å kunne nyttiggjøre seg dem. Hvorvidt slike magasiner leverer bedre tilgang på en offentlig ressurs, avhenger altså av den enkelte «bruker» og hvordan han ønsker å bruke ressursen. For det jevne publikum som er tilfredse med å *se* noe tidligere usett – og disse er vel de publikumstilgjengelige magasinenes adressat framfor andre grupper - betyr de åpne magasinene bedre tilgang. For forskere som trenger et kjapt overblikk over bredden i et gitt

⁶³ Reeves, N. (25.11.2015) «Out of Storage and on Display»

gjenstandsmateriale, kan de også fungere langt bedre enn å se på oppføringer i en museums katalog. Men for fagfolk som trenger en mer hudnær tilgang på samlingen, er sannsynligvis ikke det publikumstilgjengelige magasinet spesielt nyttig.

Med til bildet hører jo også at en gjenstandssamling er en ressurs som er vanskelig å peke på et konkret utbytte av. Krzysztof Pomian påpeker at gjenstander i en museumssamling per definisjon har mistet sin nytteverdi, all den tid en musealisert gjenstand har sluttet å utføre sin primære jobb som for eksempel høvel eller nøtteknekker. Magasinet står for ham som «(...) this strange world where the word “usefulness” seems never to have been heard of».⁶⁴ Suzanne Keene stiller spørsmålet «If they (samlingene, min anm.) are a store of cultural capital, where is the public dividend from them?»⁶⁵ Hele museumsinstitusjonen er bygget på ideen om at samlingen tross tapet av en eventuell fortidig primærfunksjon, har en *nytte*. Men man kan knappst lage et regnestykke der én kubikkmeter med museumsgjenstander gir én enhet med utbytte for museumsgjengeren, derfor er det også en kompleks øvelse å fastslå når en ressurs som en gjenstandssamling utnyttes optimalt. Men museene som investerer i publikumstilgjengelige magasiner anser tydeligvis at et skritt på veien mot at offentligheten får større utbytte av museumssamlingene, er at de får større tilgang på dem. Og det kan være viktig for museumsinstitusjonens omdømme blant folk flest at det på denne måten poengteres at samlingene ikke er konservatorens eller museets private eie;

«At a conceptual level, the extent to which an institution shares its objects affects whether people see the institution as a publicly owned utility or a private collection. What the staff considers protecting and conserving, some visitors may see as hoarding. Museum mission statements often talk about the collections being in the public trust, but from the public’s perspective, the objects are owned by the building that houses them.»⁶⁶

Å vise ved handling at den materielle kulturarven tilhører alle borgere i samfunnet, slik bibliotekene kan sies å gjøre med den litterære/åndelige arven når alle bøker og tidsskrift er fritt tilgjengelig i hyllene, kan «utdanne» folk i hvordan å oppfatte museets virke og samlinger. I

⁶⁴ Pomian, K. (1994). *The Collection: Between the Visible and the Unvisible*. I Pearce, S. M. (red.). *Interpreting Objects and Collections*, s. 160.

⁶⁵ Keene, S. (2005). *Fragments of the World. Uses of Museum Collections*, s. 2.

⁶⁶ Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*, s. 173.

tillegg kommer den konkrete nytten og gleden besøkende kan ha av å få se samlingene, selv om denne effekten ikke nødvendigvis kan måles.

4.3. Fordi tilgjengeliggjøring er demokratisering

«Demokratisering» kan i denne sammenheng bety (minst) to ting; en prosess i retning av mer demokrati i museumsinstitusjonen (fordi publikum får delta i økende grad og stilles på likefot med hverandre og med de som formidler via museet) og en prosess i retning av mer demokrati i samfunnet for øvrig, når tilgang på materiell kultur/kulturarv er en medvirkende faktor til dette.

I den første betydningen er det snakk om en generell demokratisering av museumsinstitusjonen som har foregått siden den «nye museologien» fikk fotfeste fra 1970-tallet og drev utviklingen i retning av mer deltakelse og medbestemmelsesrett for den besøkende, både med tanke på hvilke fortellinger som skulle fortelles og hvordan. Michael Ames mente at det tradisjonelle museet, slik det utviklet seg i Europa og Nord-Amerika fra 1700- og særlig 1800-tallet, begynte som en elitistisk institusjon designet for å begrense tilgangen for andre enn de privilegerte klassene.⁶⁷ Den nye museologien ønsket seg bort fra denne elitismen og til et museum der alle kunne delta, og delta på andre premisser enn før. Ames viste til filosofien og samfunnskritikeren Ivan Illich som i 1971 lanserte begrepet «de-schooling» om en prosess som ifølge ham var helt nødvendig for at museet skulle forbli relevant i et samfunn i rask endring;

«The relevance of museums in contemporary society, he suggested, likely will be determined by the degree to which they are democratized; that is to say, the extent to which there is increasing and more widespread participation».⁶⁸

Med «demokratisering» menes hos Illich altså økt mulighet til å *ta del i* museet heller enn bare å *besøke* det. I denne ånden var det Nina Simon lanserte «The Participatory Museum» i 2010; en bok om hvordan museene kunne invitere publikum til å være aktive deltakere i heller enn passive forbrukere av museet. «They expect the ability to discuss, share, and remix what they consume.»

⁶⁷ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 89.

⁶⁸ Op. cit. s. 89.

skrev hun, og mente museet burde ta disse ønskene på alvor og la samfunnet være med på å både skape og tolke innholdet i utstillingene.⁶⁹

Det «nye» museet skulle tjene samfunnet og den enkelte borger på en mer lydhør og ydmyk måte enn før og være en motsats til det tradisjonelle museet som eide både samlingen og tolkningene av den. Forenklet kan vi si at museene hadde ansvaret for en samling – gjerne forstått som «kulturarven» – for at denne samlingen (eller tolkningen av den inn i en kanonisert større fortelling om for eksempel nasjonens historie og egenart) skulle brukes til å utdanne og kultivere museumsgjengeren, som dermed skulle bli en ressurssterk og nyttig borger. I dag har museene ansvaret for kulturarven også for at museumsgjengeren selv skal oppsøke den og bruke den som grunnlag for å skape *egne* meninger og opplevelser. Museene er nå i *dialog* med sine besøkende, ikke i en posisjon av enveis, autoritativ tale. Det harmonerte fint med det «gamle» synet at museet valgte ut de gjenstandene som best støttet oppunder historien man ville fortelle, mens de ikke fullt så pedagogisk potente eller kunstnerisk fullendte gjenstandene ble henvist til magasin. Institusjonen visste hvilken mening den skulle «overføre» til publikum gjennom utstillingen, og gjenstandene kunne velges ut med dette i mente. Like godt harmonerer det kanskje med *dagens* syn at museet snarere tilbyr museumsgjengeren det komplette gjenstandsmaterialet i et åpent magasin, slik at han kan velge sine egne vinklinger og skape sin egen fortelling med utgangspunkt i de gjenstandene han finner mest interessante. I et åpent magasin får han se alt innsamlet materiale «rent» for museets fortolkninger. Museene har uansett for lengst forlagt ideen om at det er mulig å «flytte» en forhåndsbestemt historie eller melding fra formidlerens til den besøkendes bevissthet; læring i museumsetting foregår i et ikke alltid gjennomiktig og forutsigbart samspill mellom utstillingen (med dens gjenstander, tekstlige uttrykk og andre virkemidler) og museumsgjengeren (med dennes eksisterende kunnskap og oppfatninger, dagsform og humør). Å bli mindre bastant i sine fortolkninger og gi rom for tvil – innrømme at «Vi vet ikke hva dette er eller hva det ble brukt til» og søke hjelp hos publikum når ukjente gjenstander skal katalogiseres – har vært en måte for museene å legge ned pekestokken og bli en «dialoginstitusjon». I en sann sammenheng gir det også mening å strebe for at publikum skal få se *mer* av det gjenstandsmaterialet som museene forvalter; det gir åpenhet om

⁶⁹ Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*, forord.

hva som finnes i samlingene og hvordan kunnskapen om dem framforhandles, og mulighet for folk å ta del i denne forhandlingen.

Å slippe folk til på flere måter, og til *hele* samlingen, er i Ames' forståelse en fortsettelse av utviklingen bort fra det elitistiske museet. Han siterer den canadiske museumsadministratoren Duncan Cameron på at museene lenge har vært opptatt av demokratisering, men at «(...) we saw improved orientation and interpretation as the primary means to that end without realizing that we might be showing the visitors a superb menu and wine list without allowing him to come to the feast.»⁷⁰ Mens fokuset tidligere lå på å forbedre fortolkningen og formidlingen av de utstilte delene av samlingen, bør man nå altså invitere publikum til hele «banketten».

Det publikumstilgjengelige magasinet leverer på dette punktet; det tilbyr den komplette samlingen som grunnlag for de besøkendes opplevelser og læring. Spørsmålet blir om de besøkende, med all denne friheten til selv å velge og fortolke, blir stilt for store krav til. Har den jevne publikummer nok kompetanse til å kunne benytte dette «demokratiske» museumsrommet på en meningsskapende måte, eller ser man bare ting etter ting i tusen meter med kompaktreol og opplever en forvirrende meningspluralitet eller –vakuum? Kan museene i sin iver etter å øke (fysisk) tilgang, ende opp med å *innskrenke* (intellektuell) tilgang i stedet ettersom størstedelen av materialet må stilles ut uten forklaring? Kan museene bli så demokratiske og «dialogiske», både i magasinet og i utstillingen, at de blir vage, slutter å definere og konkludere på grunnlag av den faglige ekspertisen de tross alt har, og slutter å utdanne sitt publikum? Er det problemer ved en (tenkt) merkelapp der det står «Hva synes *du* dette er?» Og er det problemer ved å la lokalsamfunnet være med på eller sågar ha hovedansvar for å kuratere utstillinger, slik Simon ivrer for? Hva skjer da med museets faglige status og dets uavhengighet? Og hvor langt i retning av demokratisering kan museet gå før det kaster av seg «åket» av både store samlinger, faglige hensyn og ambisjoner om å utdanne, og i stedet blir populistiske underholdningsmaskiner som forteller sine historier uten den avgjørende forankringen i den autentiske gjenstanden? Mange av disse spørsmålene må besvares utenfor denne oppgaven. Det publikumstilgjengelige magasinet representerer i hvert fall blant annet en måte å demokratisere museumsinstitusjonen på; det vil gi flere muligheten til å oppleve bredden i den materielle kulturarven og å få innsyn i hvordan en viktig samfunnsinstitusjon som museet opererer. Cameron mente publikum måtte ha tilgang på

⁷⁰ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 90.

«museets totalitet» forstått som både samlingene i fysisk forstand, den kunnskapen museet forvalter om den enkelte gjenstand, og de menneskelige ressursene ved museet som kan gjøre denne kunnskapen forståelig.⁷¹ Om dette kan gjennomføres i det åpne magasinet er det både en demokratisering av institusjonen og av samlingene.

For å se på det fra den andre vinkelen – tilgang på materiell kulturarv som forutsetning for å kunne delta i demokratiet – kan det være interessant å stille museet opp mot bibliotek og arkiv, to andre institusjoner som er sentrale i et demokratisk samfunn. Bibliotek betyr «lager for bøker», og de offentlige bibliotekene er storsamfunnets boklager; her er det selvsagt at man som privatperson får tilgang til alle bøkene (med unntak av eldre bøker som er svært skrøpelige). Selv om plassmangel har gjort seg gjeldende også her slik at de minst etterspurte bøkene står lagret utenfor de offentlige områdene, er den bredden i de bøkene man har umiddelbar tilgang til en helt annen enn i de fleste museumsutstillinger, og det er svært lav terskel for å få hentet ut også de magasinerte bøkene. Å ha en tilsvarende framvisningspraksis som museene – 95% av bøkene på fjernlager og de resterende 5% – den andelen som ble ansett som den ypperste litteraturen – tilgjengelig i hyllene, ville nærmest kunne kalles sensur, eller i hvert fall en voldsom innskrenkning i borgernes rett og mulighet til å skaffe seg kunnskap og informasjon.

Arkivene er sentrale i et demokrati blant annet for at borgere skal ha innsyn i, og mulighet til å føre kontroll med, hva makthaverne foretar seg. Bortsett fra materiale som er taushetsbelagt, skal man kunne hente ut ethvert dokument man er interessert i, fra arkivet. «Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.»; slik knyttet Jacques Derrida arkivinstitusjonen og demokratiet tett sammen.⁷² Samfunnsborgerens mulighet til å få innsyn i, og dermed være med på tolkningen av, arkivmaterialet, speiler i dette perspektivet graden av demokrati.

På samme måte bør den tilgangen borgerne har på den materielle kulturen en *museumssamling* representerer, og muligheten til å være med på å tolke denne, kunne sees som en demokrati-indikator. De materielle sporene fra fortiden danner en del av grunnlaget for hva som blir definert som «kulturarv», og hva som oppfattes som et samfunns kulturarv påvirker

⁷¹ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 92.

⁷² Derrida, J. (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*, s. 4.

bade direkte og indirekte den politikken som føres. Samlingene er med på å legitimere en oppfatning av hva vi som nasjon «er» og hvordan historien vår ser ut. Men dersom folk bare får se det allerede utvalgte og fortolkede i museets utstillinger, har man ingen mulighet for å kunne kontrollere og eventuelt kritisere det utvalget som får danne grunnlag for denne «kulturarven», og ikke minst ingen mulighet for å vurdere hva som er valgt *bort*. Det er derfor et demokratiseringsgrep å vise fram mest mulig av det museene ivaretar; å vise en samling der ingenting er trukket fra (skjønt museumssamlingen representerer jo som nevnt fra før et dels tilfeldig, dels motivert, utvalg). En slik samling vil romme både ødelagte gjenstander, visuelt lite appellerende gjenstander og alle duplikater og nesten-identiske gjenstander – og dermed kunne gi et mer sannferdig bilde av hvilke ting folk flest benyttet og omgav seg med. Den vil romme kunstverk som aldri har vært funnet verdige en plass i galleriutstillingen – og kan gi den besøkende mulighet til å reflektere over hvorfor; hvilke vurderinger ligger bak slike utvelgelsesprosesser? Hvorfor blir noen fortellinger, noen gjenstander og noen malerier kanonisert og gitt «fast plass» i museets montre og de besøkendes bevissthet, mens andre har vært pakket bort? På ulike måter vil åpne magasin kunne anspore kritisk tenkning hos sitt publikum.

Det åpne magasinets samling vil også romme gjenstander fra grupper som ellers ikke har fått plass i de «store fortellingene» i utstillingen; minoriteter, urbefolkning, marginale sosiale og kulturelle grupperinger og så videre. At museet i større grad må tilpasse seg et flerkulturelt samfunn, har vært poengtert flere steder, og ofte ført til temporære utstillinger som tematiserer enkelte minoritetsgrupper. Særutstillinger med gjenstandsmateriale fra en minoritetskultur kan gi den enkelte gruppen en følelse av å bli tatt på alvor og tatt med i storsamfunnets «vev» av historie – men de kan også understreke gruppens marginale og noe-annet-enn-oss-status. I de åpne magasinene står alle gjenstander side om side, permanent, den enes materielle kultur ikke framhevet framfor den annens. Det publikumstilgjengelige magasinet blir dermed i større grad enn museumsutstillingene et rom der publikum kan danne seg et eget bilde av fortiden, både den fjerne og den nære, og der flere kan ha den selvtilitsbekreftende opplevelsen å gjenfinne en del av «sin» materielle kultur. Det fratar også museet muligheten til å filtrere bort deler av samlingen som ikke støtter oppunder de kanoniserte fortellingene eller som forteller kontroversielle og ubehagelige fortellinger – samlinger som forteller om maktmisbruk, diskriminering og andre mindre stuerene deler av historien.

Mens bibliotekene og arkivene ikke krever en gitt utdanning eller profesjon av de som vil ha innsyn i bøker eller arkivalia, har museene hatt for vane å «filtrere» bort «curiosity seekers»⁷³ som vil se magasinerte gjenstander uten å ha en «legitim», faglig interesse. Begrunnelsen har ofte vært at man ikke har ressurser til å følge opp slike forespørsler; det er knyttet en del papirarbeid og tidvis detektivarbeid til det å finne fram gjenstander fra magasin. Men formodentlig dreier det seg også om både museet trang til å beskytte sine samlinger. Museumsgjenstandens autentisitet skiller den fra de fleste moderne trykte biblioteksbøker, for eksempel, og som (ofte) uerstattelige materielle spor fra fortiden må de nødvendigvis underlegges et strengere beskyttelsesregime enn pocketbøker fra 2000-tallet. Det åpne magasinet er et kompromiss mellom behovet for å tilgjengeliggjøre en fullstendig samling og behovet for å bevare og beskytte den samme samlingen. Sammen med bedre og mer komplette digitaliserte kataloger vil slike magasin gi publikum større mulighet til å orientere seg i den materien som samfunnet bygger ideer om egen og andres historie på.

4.4. Fordi samlingene trenger gode magasiner

«(...) the funds are not there because there is no glamour to it.»⁷⁴

Mange museumssamlinger lider under mangelfulle oppbevaringsforhold, og plassmangelen er i ferd med å bli (eller har lenge vært) prekær. ABM-meldingen *Vel bevart?* fra 2009 etterlyste 62 000 kvadratmeter nytt magasinareal på landsbasis bare for å huse de nåværende samlingene ved de 422 undersøkte museene/avdelingene på en tilfredsstillende måte – i tillegg kom areal til tilvekst.⁷⁵ Forhold som ble tatt med i vurderingen av de eksisterende magasinene var blant andre tyverisikring, brannsikring, renhold, lys- og klimaforhold, og hvorvidt samlingene var angrepet av mugg eller skadedyr. Meldingen slo fast at «(...) bevaring og dels òg sikring er eit felt som

⁷³ Childs, S. T., Sullivan, L. T. (2003). *Curating Archaeological Collections: From the Field to the Repository*, s. 73.

⁷⁴ Getty Conservation Institute (1994). *Preventive Conservation*. I Knell, S. (red.) *Care of Collections*, s. 79.

⁷⁵ ABM Utvikling (2009) *Vel bevart?* s. 30.

langt på veg er forsømt mange stader.»⁷⁶ Totalt ble 37,9% av alt magasinareal vurdert som «dårlig» og 30,8% som «ikke tilfredsstillende», mens 28,5% var «tilfredsstillende» og 1,6% var vurdert som «svært bra».⁷⁷ Det stemmer godt med mitt inntrykk fra ulike magasiner og mange samtaler med konservatorer at det er stor bekymring knyttet til bevaringsforhold. Dels oppbevares samlinger i antikvariske bygninger der det ikke er mulig å få i stand alle nødvendige sikrings- og klimatiseringstiltak, dels er magasinene teknisk mangelfulle slik at temperatur og luftfuktighet svinger for mye, dels er magasinene gode men har blitt altfor små og oversvømmes av en stadig voksende samling som etter hvert må lagres på toppen av og mellom reolene. Det er et stort behov for nye, større og teknisk bedre magasinarealer. Det trengs også bedre infrastruktur for konservering. Men det viser seg vanskelig å få finansiert slike nybygg, fordi de enorme kostnadene gjør at man oftest er avhengig av støtte over andre budsjetter enn museets egne, og kommuner, fylkeskommuner og departementer har mange andre utgiftsposter å sjonglere. Kan det å lage et konsept med publikumstilgjengelighet være en måte å «selge inn» et magasinnybygg for bevilgende organer? Kan man ved å prate om publikumsrettede aktiviteter, som kanskje er lettere å se verdien av for folk utenfor museet, skaffe samlingen det den trenger i form av gode magasinforhold?

I Glasgow var dette tilfellet, men her kom impulsen ovenfra; byens City Council tok regningen dersom magasinet ble tilgjengelig for publikum. Og i MiST var det flere, særlig konservatorer og samlingsforvaltere som hadde sitt daglige virke i magasinene, som for så vidt ikke hadde noe imot å gjøre et magasin publikumstilgjengelig *bare man fikk et nytt magasin*. I dokumentene var argumentene «tilgjengelighet», «demokratisering» og «åpenhet» viktige; i gangene var «bevaringsforhold» det fremste. For Focke-Museum i Bremen var det å bygge publikumstilgjengelig den eneste måten å få bevilget penger til magasin;

«Da det ikke ble funnet noen som ville finansiere et nytt magasin bare brukt til bevaring, søkte man om penger med utstilling som formål. Slik ble det bevilget penger til nybygg av et magasinbygg med publikumstilgjengelig magasin og en temporærutstilling.»

⁷⁶ ABM Utvikling (2009) *Vel bevart?* s. 30.

⁷⁷ ABM Utvikling (2009) *Vel bevart?* s. 47.

skildret Beyer.⁷⁸ Det kan med andre ord være hensynet til samlingene vel så mye som hensynet til publikum som ligger bak disse magasinene – skjønt det er vanskelig å lese ut av museenes nettbaserte kommunikasjon utad. Mens museumsstyrene og de bevilgende organene ser prestisjen knyttet til bygging av et nyskapende, åpent magasin – i tillegg til de besøkendes glede av nok en publikumsrettet aktivitet ved museet – tenker nok ofte konservatorer først og fremst på bedre bevaringsforhold for samlingen de ivaretar. Muligens en klassisk vinn-vinn-situasjon, med andre ord? En fare kan likevel være at museene i for stor grad lar seg styre av hva bevilgende organer, som kan være politisk valgt og motivert, vil med museumsinstitusjonen. Prinsipielt sett burde man ikke la et organ utenfor museet fatte beslutninger som direkte påvirker hvordan man skal drive samlingsforvaltning. I tilfellet med publikumstilgjengelige magasiner later det til at museene selv er motiverte for forandringen, eller i hvert fall at det harmonerer med allerede eksisterende ambisjoner om økt tilgjengelighet og bruk av samlingene. Men det er et tankekors at noen museer må kjøpslå med styrende organer for å få penger til en så basal funksjon som magasin. At «formidling» fortsatt er øverst på prioriteringslisten hos de som bevilger penger til museene, er tydelig. At museene noen steder velger å benytte dette til å skaffe seg de ressursene og den infrastrukturen man trenger for å drive også bevaringsfunksjonen, er kanskje ikke til å undres over.

4.5. Fordi de er gode læringsarenaer.

Helt fra barnsben av har museet vært en utdanningsinstitusjon. I nyere tid har ulike undersøkelser forsøkt å kartlegge hvilket læringsutbytte besøkende egentlig har av et museumsbesøk, og ofte kommet til at det målbare utbyttet er lavt.⁷⁹ Men «læring» er en kompleks prosess, og slett ikke alt av «lærdom» består av faktasetninger som er mulig å fange opp i form av spørreundersøkelser eller selvevaluering etter et museumsbesøk. «(...) learning does not always mean the acquisition of new facts; (...)», skriver Eillean Hooper-Greenhill; «(...) much of what we would recognise as learning involves the use of what we already know, or half-know, in new combinations or relationships or in new situations».⁸⁰ Og Shawn Rowe spør seg: «Is the goal the transmission of

⁷⁸ Beyer, V. (2014). Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung. I Dröge, K., Hoffmann, D. (red.) *Museum revisited: Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, s. 162: «Da für ein neues, rein zum Bewahren genutztes Magazin keine Geldgeber gefunden wurden, warb man nun um Gelder für den Zweck des Ausstellens. So kam es, dass für den Neubau eines Magazingebäudes mit öffentlich zugänglichem Depot und einer Sonderausstellung Gelder bewilligt wurden.»

⁷⁹ Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance* s. 39.

⁸⁰ Op. cit. s. 35.

accurate information about art, history or science, or is it to engage visitors in a way that validates their own knowledge, creates return visitors, or makes them critical consumers of other social texts?»⁸¹ Det finnes andre og kanskje vel så verdifulle former for læringsutbytte enn det som kan formuleres i faktasetninger. Ofte kan en vandre ut av museet med nye perspektiver på noe en kunne mye om fra før, med en nyvekket nysgjerrighet om et helt fremmed tema, eller med en udefinerbar følelse av å ha forstått noe mer overgripende om verden enn det som kan formuleres i en faktasetning. Museene er verdifulle læringsarenaer på tross av at mye av læringen som skjer der er vanskelig målbar, mener Hooper-Greenhill, og særlig er museet et ypperlig sted for «performativ» læring; læring som skjer gjennom å foreta seg noe med utgangspunkt i en fysisk ting; «(...) a real encounter in a real space with real things».⁸² Museene tilbyr fysiske gjenstander som publikum kan bruke på en annen måte enn de hverdagslige tingene en omgir seg med hver dag; gjenstander som man kan kikke på, undre rundt, samtale om og reflektere over. Gjenstandene i museet blir det Shawn Rowe kaller «thinking device(s)»; de er verktøy for meningsskaping, og det at de lar seg tolke og forstå på ulike måter – noe som for rent vitenskapelige eksemplarer og tekster ville vært en defekt – er museumsgjenstandens fremste egenskap hva angår potensielt læringsutbytte.⁸³ Meningsskaping skjer i museene på en annen måte enn i formelle læringsinstitusjoner, og særlig når publikum vandrer fritt i en utstilling og selv må velge hva og i hvilken rekkefølge en skal se og lese det som tilbys der. Man kan vanskelig kontrollere *hva* den enkelte besøkende opplever og lærer i løpet av et museumsbesøk, men man kan tilrettelegge for *at* opplevelser og læring finner sted med utgangspunkt i gjenstandene. «Education, in this sense, represents the possibility of providing learners space where heterogenous, even conflicting interpretations meet on the field of visitors' experiences with objects.», slår Rowe fast.⁸⁴

Men hva har dette med publikumstilgjengelige magasin å gjøre? Dette er en relativt ny læringsarena, og det finnes knapt med undersøkelser om hvordan læring arter seg i et slikt miljø. Kan de publikumstilgjengelige magasinene fungere annerledes (og enda bedre?) som

⁸¹ Rowe, S. (2002). "The Role of Objects in Active, Distributed Meaning-Making". I Paris, S. G. (red.) *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*, s. 20.

⁸² Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*, s. 36.

⁸³ Rowe, S. (2002). "The Role of Objects in Active, Distributed Meaning-Making". I Paris, S. G. (red.) *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*, s. 31.

⁸⁴ Op. cit. s. 32-33.

læringsarenaer enn konvensjonelle utstillinger? Kan de i enda større grad enn utstillingene, være et «learners space» med rom for ulike tolkninger og forståelser? Kan de publikumstilgjengelige magasinene være det som etter flere tiår med begrepet «dialoginstitusjon» svirrende omkring, virkelig gjør at museet kan oppfylle den rollen? Den bredden i gjenstandsmaterialet som magasinet byr på, kan peke i den retning. Magasinene viser fram ikke bare ting som passer inn, som støtter oppunder en gitt forståelse, men et komplett materiale som både kan støtte og si imot de kanoniserte «store fortellingene». Formidlere får tilgang på en enorm samling som kan brukes til å formidle et nærmest ubegrenset antall historier, ubegrenset av det pedagogiske programmet som enhver utstilling er bygget på. Samlingen forteller ikke én sammenhengende og konsistent fortelling; den er så massiv og så mangfoldig at noe slikt ikke ville vært mulig, tvert imot kan den støtte narrativ som er like komplekse som den er selv. Den kan gi forståelse av at enhver historisk hendelse eller epoke kan sees på fra flere vinkler. Og den kan gi besøkende en forståelse av hvordan størrelser vi tar for gitt, for eksempel «norsk kultur», på mange måter er en konstruksjon som bygger på innlemmelsen av enkelte elementer og utelatelsen av andre. Utdanning er best når den sier deg imot, heter det; kanskje utdanning i museums kontekst også er «best» når samlingen får si seg selv, eller den besøkende, imot; når den får utfordre noen ideer om hvorfor den ene Monet henger i galleriet mens den andre henger i kjelleren. De åpne magasinene får folk til å gruble; «Now suddenly you aren't quite so sure why this is on a pedestal and this isn't. It may be baffling, but it causes people to think.», sa Carrie Barratt, direktør for det åpne magasinet ved The Metropolitan Museum of Arts.⁸⁵

Men ikke alle museumsformidlere og -kuratorer er begeistret. Mange føler nok som kuratorene ved Rhode Island School of Design da Warhol stilte ut deler av magasinet i 1969, at dette var «(...) violating the purpose of a museum reserve: that is, the demonstration of expertise and connoisseurship.»⁸⁶ Det er en grunn til at samlingen er delt i to; ikke alle gjenstander er like «gode» og verdt å se for et publikum, og kuratorens oppgave er å bruke sin faglige ekspertise til å velge ut de gjenstandene som er det. Å bli bedt om å åpne et helt magasin for publikum, er det samme som å bli nektet å bruke denne ekspertisen som mye av yrkesstoltheten hviler på. «People

⁸⁵ Bohlen, C./The New York Times (08.05.2001). «Museums as Walk-In Closets; Visible Storage Opens Treasures to the Public.»

⁸⁶ Dorsett, C. (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, s. 233.

are more difficult to change than mechanical systems, and it is apparent that accessible storage threatens some prerogatives and assumptions of the curatorial profession», bemerket Ames.⁸⁷

En viss skepsis er naturlig når innholdet i arbeidsbeskrivelsen ens forandres.

Læring i et publikumstilgjengelig magasin er læring tett på et rikt gjenstandsmateriale. Det er læring som ofte baserer seg på muntlig formidling uten moderne digitale hjelpemidler, men støttet av dette gjenstandsmaterialet. Det åpne magasinet er sånn sett et noe gammeldags undervisningsrom; det baserer seg på autentiske, fysiske gjenstander og på en omvisers muntlig formidlede kunnskap om disse. «Den autentiske gjenstanden», som er den som først og fremst skiller museet fra andre utdannings- og underholdningsinstitusjoner, har eksistert *før og på et annet sted*, men er like fullt til stede *her og nå*. Den er en bit av «fortiden» i «nåtiden», og lar oss føle på den dype kløften mellom mennesket da og mennesket nå både i tid og omstendigheter, men også på hvilke grunnleggende forutsetninger som gjaldt da og som fortsatt er gjeldende – for eksempel når vi ser en gammel barnesko av skinn eller en runepinne med en ufin påskrift. Læring i magasinet blir en motsats til det som skjer i moderne utstillinger som ofte baserer seg på bruk av video og interaktive dataprogrammer; det er en motsats til å «(...) coddle, entice, entertain and envelop the public in an interactive embrace», som Celestine Bohlen i New York Times bemerket ved åpningen av nok et «study center».⁸⁸ Formidling i magasinet er «unplugged», så å si, men behøver ikke være mindre virkningsfull av den grunn. En publikumsundersøkelse fra det åpne magasinet ved Museum of Science and Industry i Manchester, viste at de besøkende verdsatte å få tre inn i museets «hemmelige rom», og i en liknende undersøkelse fra Science Museum i London kom det fram at publikum ble forbauset over samlingenes størrelse og mangfold, og flertallet evaluerte selv omvisningen som inspirerende og informativ.⁸⁹ Det er umulig å si noe generelt om læringsutbytte i de publikumstilgjengelige magasinene så lenge det foreligger så få undersøkelser. Men der slike undersøkelser *er* gjort, lærer tilsynelatende de besøkende i det minste noe om hvordan de skjulte tannhjulene i museumsmaskineriet ser ut og fungerer. Og kanskje er dette uansett det fremste læringsutbyttet fra det publikumstilgjengelige magasinet; det som dreier seg om magasinet og

⁸⁷ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 95.

⁸⁸ Bohlen, C./The New York Times (08.05.2001). «Museums as Walk-In Closets; Visible Storage Opens Treasures to the Public.»

⁸⁹ Caesar, L. G. (2007). «Store Tours: Accessing Museums' Stored Collections.»

museet selv. Gjennom innsyn i hvordan museet skaper, ordner og bevarer sin samling, utdannes publikum i samlingsforvaltning og kunnskapsproduksjon vel så mye som i de ulike fagområdene som samlingene hører til.

5. Hvorfor ikke?

Jeg har tatt for meg noe av det som framheves som fordeler ved de publikumstilgjengelige magasinene. Men det finnes, som forrige kapittel antyder, også utfordringer og potensielle problemer ved denne måten å presentere gjenstander på. Noen vil hevde at de tradisjonelle magasinene bedre ivaretar samlingenes behov; andre vektlegger at de tradisjonelle *utstillingene* bedre ivaretar de *besøkendes*. I dette kapittelet vil jeg gå gjennom noen av de negative virkningene et publikumstilgjengelig magasin *kan* ha, både for ting og folk.

5.1. Møtet mellom ting og publikum; forvirring?

«Open storage confuses the visitors. A person would go crazy in there. The first reaction would be boredom, seeing hundreds of axes or pipes when one would be enough. Then a kind of disorientation, leaving the visitor exhausted and none the wiser.»⁹⁰

Mye av kritikken som har vært reist mot publikumstilgjengelige magasiner, har dreid seg om den forvirringen og desorienteringen museumsgjengerne kan komme til å føle i disse magasinene. Forvirringen skal etter sigende oppstå fordi de åpne magasinene oftest presenterer gjenstandene «ufortolket», det vil si med et minimum av tekstlig forklaring på merkelapper eller plansjer, slik at man ikke forstår hva det er man ser (utover det man kan se av gjenstandenes rent materielle egenskaper; overflate, tekstur, farger og form). En del av besøkerens sjangerforståelse av museet er at han skal få se utstilte gjenstander ledsaget av en tekst der museet forklarer hva gjenstandene er, hvor og når de ble til, hvilke materialer de består av, hva de har blitt brukt til, og så videre. Gitt disse redskapene; gjenstand og tekst, er både erfarne og relativt ferske museumsgjengere i stand til å gjøre det man «skal» i en utstilling; anvende informasjonen (den tekstlig uttrykte, samt den mer subtile i form av lyssetting og eventuelle lydeffekter, musikk eller filmsnutter, plassering av gjenstander i forhold til andre gjenstander, og så videre) til å fortolke og forstå gjenstanden og relatere den til ens egen virkelighetsforståelse – og få et eller annet vanskelig kvantifiserbart lærings- eller opplevelsesutbytte. Fordi de færreste museumsgjengere har utviklet en egen

⁹⁰ Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, s. 95.

sjangerforståelse for magasin, forventer de å forsøke å bruke denne kompetansen også i møte med de publikumstilgjengelige magasinene – bare for å finne at de er frarøvet et viktig verktøy. Man møtes av en vegg av gjenstander uten merkelapper; gjenstander som ikke «er» annet enn overflate eller materie fordi de står der uten den forløsende forklaringen på en etikett eller plansje. Forvirrende og meningsløst for de som ikke bringer med seg egen fagkunnskap inn i magasinet, og et skritt i aldeles gal retning med tanke på museenes bestrebelser på å bli mindre elitistiske og til et tilbud «for alle»?

«Putting complete collections of glass bottles, teacups, silver pitchers and pewter tankards on display in unadorned cases, lined up like bowling pins in mute surroundings with a minimum of labeling, seems more of a throwback to old-fashioned notions of European museums in which the object is put out there for those who know what they are looking at, and not for those who do not.»

mente Bohlen.⁹¹ De publikumstilgjengelige magasinene har som forutsetning at den besøkende har en forforståelse av hva gjenstandene «er», eller at dette blir gjort klart for ham gjennom merkelapper, informasjon i elektronisk form eller muntlig formidlet av en guide, for at han skal komme ut av magasinet med følelsen av å ha lært noe. Mange av de åpne magasinene tilbyr jo også ett eller flere av disse hjelpemidlene. Men noen steder vandrer man i «stumme omgivelser» blant reol på reol av ting uten andre referanser enn de man selv bærer i hukommelsen - og også i en omvisningssetting vil man mangle informasjon om langt de fleste av de gjenstandene man går forbi og får øye på underveis. Er det egentlig tilgjengeliggjøring og demokratisering av museets samlinger dersom den intellektuelle terskelen for å ha utbytte av samlingene blir lagt for høyt? De fleste besøkende vil kunne gjenkjenne en utstoppet tiger uten hjelp av en merkelapp, og koble de sanselige inntrykkene av denne tigreren til det han vet om «tiger» fra før. Særlig barn (og andre som uansett ikke leser merkelapper) kan ha glede og nytte av denne enkle øvelsen; å se et gjenkjennelig «noe» og innlemme dette bildet i sitt mentale leksikon; «Slik kan en tiger se ut». Men om man ser noe man ikke har en språklig merkelapp på fra før; et ukjent redskap, et abstrakt maleri, en del av et maskineri, blir det vanskeligere å dra nytte av gjenstanden. Da kan

⁹¹ Bohlen, C./The New York Times (08.05.2001). «Museums as Walk-In Closets; Visible Storage Opens Treasures to the Public.»

man nok saktens få følelsen av å være en ulærd i et museum for «those who know», og forvirring og frustrasjon kan oppstå.

Noen vil imidlertid hevde at man kan ha en verdifull opplevelse i møte med en gjenstand helt uten å vite hva den «er» og at man kan gå ut av et åpent magasin mye rikere selv om man ikke har med seg målbar kunnskap om enkeltgjenstander. Museets tolkning av tingen er i et konstruktivistisk perspektiv uansett ikke mer gyldig eller objektivt sett sann enn den besøkedes, og i vurderingen av hva en gjenstands opprinnelige «betydning» var mangler man uansett oftest vitnesbyrdet til den opprinnelige «avsenderen» som skapte gjenstanden (dersom det er snakk om en menneskeskapt gjenstand). I en slik forståelse er den betydningen den besøkende skaper i møte med gjenstanden, like gyldig selv om den skapes uten museets fortolkninger og faktaopplysninger som faktor. Eller også; man forutsetter at gjenstanden *selv* på en eller annen måte har en stemme og kan formidle noe til betrakteren. Såkalt objekt-sentrert epistemologi åpner for at objektet selv spiller en aktiv rolle i betrakterens fortolkning av den. Dens materielle egenskaper har for en fortidig primærbruker så å si fasilitert enkelte bruksområder og blokkert for andre, og parallelt vil de for sekundærbrukeren, publikum, åpne for noen fortolkninger og stenge for andre. Man kan for eksempel slutte seg til at en stein med en lys farge som ser porøs ut, kan ha vært brukt til å skape oppdrift og i hvert fall ikke har vært brukt som lodd – dog krever også denne formen for fortolkning at man bringer med seg et minimum av kunnskap til «møtet» med gjenstanden. Og kanskje det at museumsgjenstanden absolutt skal være et tegn eller et symbol på noe annet enn seg selv, og som man dermed kan lykkes eller mislykkes i å «lese», uansett er en foreldet idé? Bjørnar Olsen har ivret for en «return to things» på arkeologi-feltet, og mener det er på tide å igjen innrømme de materielle «tingene» større egen integritet.

«Beyond being a concrete and visible medium for inscription and embodiment, things' integrity has been sacrificed or subsumed to the dominant social and humanist trope in which their role is to always represent something extramaterial else.»⁹²

Gjenstandene er ikke bare passive mottakere for det vi som subjekter legger på dem av symbolske betydninger; de har selv egenskaper som er uavhengig av et sansende subjekt, og kan dermed også oppleves «direkte», materielt, uten å «leses av» som en tekst.

⁹² Olsen, B. (2010). *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, s. 153.

Om «visible storage» i kunstmuseer skriver Politico New York at «(w)hen a viewer is confronted with thirty vases and no contextual information – no knowledge of what’s a Monet, what’s been adjudged «good» or «better» - it makes him or her really see those vases.»⁹³ Her sees fraværet av tekstlig formulert fortolkning som en forutsetning for at man *virkelig ser* gjenstanden som en materiell tingest; i første person, ansikt til «ansikt», og ikke annenhånds gjennom det språklige uttrykket som museet har satt på den. Språklige merkelapper blir som et filter man betrakter en gjenstand gjennom; de kan hjelpe en til å forstå hva den «er» eller har vært, men de kan også tåkelegge og gjøre det umulig å se sider som merkelappen ikke gir rom for. Man ser maleriet som en Monet snarere enn som overflate, farger og form. Sandra H. Dudley mener også at «ting» har egenskaper som gjør at de kan inngå i meningsfylte møter med publikum selv – sågar *særlig* – når de ikke ledsages av tekst.

«Conceiving and presenting objects as incomplete, even useless, without the (textual) provision of associated data and interpretations, excludes the possibilities inherent in objects’ material, sensorically perceptible characteristics, (...)»⁹⁴

Publikum kan, påstår Dudley, oppleve gjenstander uten å behøve å vite hva de «er», fordi de har materielle egenskaper som kommuniserer, eller som vi sanser, utenom de språklige kanalene. Hun skildrer et møte hun selv hadde med en museumsgjenstand; en stor hest i grønlig bronse. Den lille merkelappen ved siden av hesten inneholdt bare et nummer som viste til en trykt håndbok besøkende kunne slå opp i. Dermed begynte hun med å *sanse* gjenstanden i stedet for å lese om den, og hun hadde en kraftfull opplevelse der hun utforsket hestens overflate, farger og ujevnheter med synet; prøvde å se for seg hvor tung den var, hvordan det ville kjennes å stryke over den og hvordan det ville klinge om hun banket på metallet.

«I still knew nothing at all about this artefact, other than that it clearly represented a horse and that I guessed it was made of bronze; nonetheless, its threedimensionality, tactility and sheer power had literally moved me to tears»,

⁹³ Ikke navngitt skribent/Politico (06.08.2010) «Sneaking into the Stockrooms at City Museums»

⁹⁴ Dudley, S. H. (2010). Encountering a Chinese Horse. Engaging with the Thingness of Things. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London/New York: Routledge, s. 4.

beskriver hun.⁹⁵ Etter dette første møtet slo hun opp i håndboken og tilegnet seg informasjonen der, noe som gav opplevelsen et rammeverk som ytterligere beriket den.

Dudley hadde en totrinns måte å tilnærme seg museumsgjenstanden på; først erfarte hun den med sansene, dernest med forstanden. Begge opplevelsene hadde en sterk virkning på henne, og den andre ble forsterket og beriket av den første. Men, og her kommer det åpne magasinets framstillingsform inn i bildet; hun kunne ikke hatt den samme opplevelsen om de to ble stokket om. Om hun hadde stått overfor hesten foran tekst i store, hvite fonter på en mørk vegg – som ikke er uvanlig i moderne utstillingsdesign – ville den sanselige opplevelsen ha blitt svekket eller helt uteblitt, mener hun;

“My initial response to the horse was a fundamental, emotional, sensory, even visceral, one to its form, materials, colour, scale and texture. Had the information about the horse been displayed next to it in the form of a label or text panel, I am certain it would have interfered with, even prevented altogether, the powerful and moving reaction I had to the object for its own sake: I would have been distracted by the text, would have been drawn to read it first, and would not have had the opportunity to experience and sensorially explore the artifact’s physicality for its own sake.»⁹⁶

Med dette perspektivet gjør ikke en framstilling uten tekst den besøkende forvirret og fratar ham et mulig læringsutbytte; tvert imot tilbyr det ham et utbytte han ellers ikke ville fått. En studie fra Nagasaki Museum of History and Culture gir Dudley rett i at tekst kan trekke oppmerksomheten bort fra museumsgjenstanden.⁹⁷ Her fant man ved hjelp av «eye tracking» at når besøkende ble stilt overfor en vegg med informasjon med gjenstander i glassmontre, brukte de størstedelen av tiden på å lese teksten og svært lite på å kikke på tingene. Og når en ting var stilt ut utenfor monter med en touch screen foran, brukte de besøkende mest tid på å trykke på touch screen-en og minst på gjenstanden. Den framstillingsformen som fikk publikum til å bruke *mest* tid på å betrakte gjenstandene, var tradisjonelle oppstillinger med ting i montre og minimalt med tekst. I

⁹⁵ Dudley, S. H. (2010). Encountering a Chinese Horse. Engaging with the Thingness of Things. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London/New York: Routledge, s. 1.

⁹⁶ Op. cit. s. 2.

⁹⁷ Saunderson, H. (2012). Do not Touch. A Discussion on the Problems of a Limited Sensory Experience with Objects in a Gallery or Museum Context. I Dudley, S. H. et. al. (red.) *The Thing about Museums. Objects and Experience. Representation and Contestation*, s. 162.

magasinet unngår man helt denne «the visual pull of text», som Saunderson kaller den, fordi det simpelthen er et tekstfritt rom.⁹⁸ Å ikke vite hva en gjenstand «er», hvor den kommer fra og hva den ble brukt til, leder kanskje til forvirring fordi museet gjennom sin formidlingspraksis har lært publikum at målet er boklig kunnskap og gjenstanden er middelet?

Julian Spalding etterlyser «undringen» i tradisjonelle utstillinger hvor alt er forklart og fortolket og besøkende i stor grad skånes for tanker som «Hva kan dette være?», «Hvordan er den laget?» og «Hva er den laget av?».⁹⁹ I magasiner er potensialet for undring enormt, fordi gjenstanden møter en så langt som mulig uten fortolkning, slik at man får tid til å bli forbløffet og forundret uten at plansjer med tekst og bilder «bestemmer» hva man ser. Denne opplevelsen, tilsvarende å løfte av lokket på en umerket pappeske i et konvensjonelt magasin og kikke nedi, har før bare har vært få, innvidde til del, men tilbys nå til et bredt publikum i de publikumstilgjengelige magasinene. Her får man tilbake muligheten for undring; man tvinges til å vurdere tingenes materielle sammensetning og formgivning for å forstå, fordi den store «Monet»-merkelappen ikke er der. Spørsmålet er likevel om det publikumstilgjengelige magasinet snarere vil forhindre enn muliggjøre slike møter som Saunderson skildrer og den undringen som Spalding er opptatt av. Oppstillingen av gjenstander i et magasin er ikke lik den i en utstilling; her møtes man ikke av et fåtall enkeltgjenstander som er framhevet gjennom belysning og plassering på en sokkel og som man dermed «hjelpes» til å fokusere på. I stedet møter blikket en akkumulert masse av slike enkeltgjenstander, som står tett og sparsommelig belyst. Hvor lett er det å velge seg ut ett objekt å betrakte i et slikt miljø og ikke bli distraheret av alle de andre? Kan magasinrommet være så visuelt «mettet» at det blir for mye av det gode og dermed skaper forvirring og rastløshet likevel?

«One thing I like about visible storage is this dreamlike quality. I really love the idea that there are all these objects; it's almost like your brain imagery will generate a visual surfeit of extravagance of form and then you can't remember it afterwards, but kind of endlessly walking into the space and not being able to remember what you just saw and

⁹⁸ Saunderson, H. (2012). Do not Touch. A Discussion on the Problems of a Limited Sensory Experience with Objects in a Gallery or Museum Context. I Dudley, S. H. et. al. (red.) *The Thing about Museums. Objects and Experience. Representation and Contestation*, s. 162

⁹⁹ Spalding, J. (2002). *The Poetic Museum: Reviving Historic Collections*, s. 22.

not being able to anticipate these things that unfold. It's like the museum is closed and you snuck in and get to be there.»¹⁰⁰

- slik beskrev en besøkende ved Metropolitan Museum of Arts «Visible Storage»-senter sin begeistring over det åpne magasinet muligheter. Sitatet er en fin skildring av hvordan en museumsgjenger kan oppleve som positivt noe en museumsformidler ville sett på som negativt; at hun ikke kan huske noe av det hun nettopp så men finner seg «endlessly walking» i et rom uten å kunne forutse hva som vil dukke opp rundt neste sving, ville knappst vært fjær i hatten for en pedagogisk gjennomført museumsutstilling. Hun har ikke en sterk opplevelse med én enkelt gjenstand, men opplever den store mengden. Og det er akkurat dette som gjør magasinbesøket «drømmeaktig» for denne publikummeren; en visuell overflod av formmessig ekstravaganse, i hennes egne ord, hvor det ene glir over i det andre i en uvirkelig men like fullt berikende opplevelse. Om museet med det publikumstilgjengelige magasinet kan tilby et slikt rom for undring, drøm og overflod av inntrykk, kan det kanskje være et tilbud for et annet publikumssegment enn det som tradisjonelt har oppsøkt museet?

5.2. Møtet mellom ting og publikum; museumstretthet til nye høyder?

«Still ikke ut mer enn nødvendig for å gi et kulturbillede i store trekk. Jo mere de besøkende får å se, jo mindre ser de.»¹⁰¹

«The first reaction would be boredom», hevdet den anonyme konservatoren om publikums møte med det åpne magasinet. At kjedsomhet skal være den *første* følelsen som rammer en i et åpent magasin, er vel lite trolig, uansett hvor ensartet et gjenstandsmateriale som er utstilt der. Men det som er ment å være disse magasinenes styrke, nemlig at hele gjenstandsmaterialet er tilgjengelig, *kan* også sees som en utfordring for de besøkende. Aall kan ha hatt et viktig poeng da han i 1925 foreskrev en utstillingspraksis med «ikke mer enn

¹⁰⁰ Ikke navngitt skribent/Politico (06.08.2010) «Sneaking into the Stockrooms at City Museums»

¹⁰¹ Aall, H. (1925). *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: kort veiledning*, s. 37.

nødvendig»; i hvert fall har dette vært refrenget helt opp til våre dager. Kritikere hevder at museumsgjengerne, som er vant til at kuratorer i moderne museer har valgt ut og stilt ut ganske få gjenstander, vil bli overveldet og utmattet av den monumentale veggen av gjenstander som møter dem i et magasin. Ute av stand til å feste blikket på én gjenstand og dvele ved denne, vil den besøkende oppleve utmattende stress, forvirring og kjedsomhet framfor kontemplativ og læringsfremmende ro. Museumsgjengerne er rett og slett vant til at en seleksjon av de mest interessante gjenstandene allerede er foretatt, slik at det visuelle rommet i en utstilling er rensket for forstyrrende og overflødige elementer. Man er vant til at kuratorene har brukt sin ekspertise og formet det tilgjengelige råmaterialet til en optimalt sammensatt «munnfull». I et publikumstilgjengelig magasin har ingen kurator forenklet materialet; publikummeren får servert det hele i én (etter sigende) voldsom og ufordøyelig jafs. Og rommet er *fullt* av forstyrrende elementer; gjenstander omringer en på alle kanter fra tak til gulv, og siden ingen er framhevet over andre, roper alle i like stor grad på blikket og oppmerksomheten. Dette kombinert med for en museumskontekst ualminnelig store avstander å tilbakelegge til fots, gjør ifølge kritikerne de åpne magasinene til katalysatorer for museumstretthet.

«Museumstretthet» er et begrep som betegner den tilstanden museumsgjengerne havner i etter å ha trasket og kikket og lest seg gjennom en (eller flere) utstillinger; en tilstand som medfører nedsatt lyst til å både traske og kikke ytterligere. Museumsprofesjonen har forsøkt å begrense museumstretthet hos de besøkende ved å engasjere dem med interaktive virkemidler; quiz og spill på datamaskiner og nettbrett, VR-briller, filmsnutter som settes i gang av besøkendes bevegelser i rommet, og så videre. Teorien er at variasjon i formidlingsform og å aktivisere de besøkende kroppslig, motvirker den mentale og fysiske museumstrettheten. 2010-tallets museumsgjenger er nå godt vant med å ha slike muligheter i en utstilling. I de åpne magasinene finnes interaktivitet av en mer tradisjonell art, nemlig muligheten til å stille spørsmål til en omviser – i tillegg til eller erstattet av bruk av nettbrett og datastasjoner i enkelte museer. Muligheten for variasjon begrenses av omgivelser som er ensartede og repetitive i forhold til moderne utstillinger, slik at selv den dyktigste formidler vil streve med å engasjere publikum over tid. Og det er oftest like få muligheter for å ta i bruk andre sanser eller kroppen som i en konvensjonell utstilling, slik at «(...) moving through the circuit of rooms, the perceiving body of the Spectator functions only to support the moving Eye. Walking and looking, walking and

looking”, som Helen Rees Leahy skildret det.¹⁰² Resultatet kan være at de åpne magasinene i like stor grad frambringer «museumstretthet» hos sine besøkende, hjulpet av enorme arealer som er «over-mettet» med visuelle inntrykk.

På den annen side; kan vi ta for gitt at en betrakter vil bli overveldet og apatisk om han stilles overfor en slik masse av museumsting, en overflod av potensielle punkter for øyet å hvile på? Kan vi i stedet se for oss at han finner en måte å hankses med denne framstillingsformen på, slik at den ikke forvirrer og kjeder ham? Dagens museumsbrukere har en annerledes visuell kompetanse enn bare for noen tiår tilbake. Vi lever i en virkelighet der vi utsettes for raskt skiftende visuelle inntrykk fra morgen til kveld, ikke minst fordi vi lever stadig mer digitale liv, og vi øves opp i å «scrolle» forbi bilder i høyt tempo og velge ut det vi finner interessant mens vi ignorerer resten. Muligens kan noe av denne kompetansen brukes på det vi møter i det åpne magasinet, slik at vi får til å fokusere på én enkeltgjenstand selv om ikke kuratoren har framhevet den for oss.

5.3. Dekkoperasjon for å muliggjøre fortsatt samlemani?

ABM-meldingen slår fast at det bør bygges nytt, men foreslår først at man iverksetter «(...) revisjon og verdivurdering av egne samlinger, (...)»¹⁰³ - med andre ord at man forsøker å tynne i samlingene for å stagge veksten. Dette med avhending av gjenstander er et kontroversielt tema i og utenfor museene, og strider på mange måter mot den sjangerforståelsen folk flest har av museumsinstitusjonen. Er løsningen å bygge enorme magasiner som rommer en fortsatt hurtig tilvekst i samlingene, under dekke av et ønske om å tilgjengeliggjøre den allerede velfødde samlingen, eller bør man heller ta et oppgjør med «samlemanien»; begrense tilveksten og sågar åpne for at samlingen kan *minske* i omfang?

«(...) the profession swears to a creed which makes the collection a god over it. As disciples of this god, museum professionals are indoctrinated with arguments which support growth and retention, and, using well-chosen examples, justification is simple and the collection remains largely unchallenged, if not entirely understood. These professional

¹⁰² Leahy, H. R. (2010) Watch Your Step. Embodiment and Encounter at Tate Modern. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations.*

¹⁰³ ABM Utvikling (2009) *Vel bevart?* s. 29.

beliefs have led to the creation of an entity which possesses even greater immutability than the museum itself. For it is not the museum building which is protected with perpetuity clauses, but the collection at its heart.»¹⁰⁴

Motforestillinger knyttet til avhending (eller «kassasjon» som man tidligere kalte den motsatte prosessen av å innlemme gjenstander i samlingen) kan ofte spores tilbake til dette; museets oppgave er å bygge opp en samling og bevare denne for framtiden, ikke å kassere. Dette kallet har gjort Samlingen til en størrelse man knapt kan stille spørsmål ved; en Gud over de museumsansatte, ifølge Simon J. Knell. Samlingens «immutability», uforanderlighet, følger av denne gudeaktige statusen, og innebærer at det er svært vanskelig både å snakke om og ikke minst gjennomføre avhending i museene. Også å begrense tilveksten er kontroversielt, all den tid en inntaksstopp vil gjøre at dagens generasjon ikke kan gjenfinne «sin» kulturarv på museet når de blir voksne. Keith S. Thomson med flere ivrer likevel for at museene skal måtte rettfærdiggjøre sine store samlinger, og mener at «(c)hoice and selectivity, not growth, should be the byword.»¹⁰⁵ Han innrømmer at faren for å kassere eller ikke samle noe som i ettertid viser seg å ha vært bevaringsverdig, er til stede. Og i stadig mer materielt flyktige tider er museene kronisk engstelige for både å ikke samle og å kassere, fordi ting går så fort inn og ut av bruk; man får ikke nødvendigvis en ny sjanse til å «sikre seg» et nytt eksemplar av noe man går glipp av. På tross av dette hevder Thomson at en ny og mer restriktiv innsamlingspraksis er helt nødvendig. Russel W. Belk stiller seg kritisk til selve innsamlingen og til museets fokus på «ting» i det hele tatt. Museene glorifiserer det materielle, hevder han, og de blir dermed nyttige idioter for kapitalismen ettersom de lærer sitt publikum at det å eie gjenstander i seg selv er verdifullt. Heller enn å stadig samle mer bør museet bruke tid på å problematisere materialismen og konsumkulturen.¹⁰⁶ Mens et museum som fulgte Belks råd utvilsomt ville hatt god plass i magasinene og formodentlig kommet til bunns i esken av ukatalogisert materiale i løpet av noen år, ville det knapt oppfylt sitt samfunnsansvar. Museene *skal* samle, det slår både internasjonale og nasjonale styringsdokumenter for museumsinstusjonen fast. Men hvor *mye* de skal samle;

¹⁰⁴ Knell, S. J. (2004). *Altered Values: Searching for a New Collecting*. I Knell, S. J. (red.) *Museums and the Future of Collecting*, s. 15.

¹⁰⁵ Thomson, K. S. (2002). *Treasures on Earth. Museums, Collections and Paradoxes*, s. 95.

¹⁰⁶ Belk, R. W. (1995). *Collecting in a Consumer Society*, s. 137.

hva og hvor mange av hver, er en problemstilling man ikke kommer utenom – og som det publikumstilgjengelige magasinet heller ikke svarer på.

Massive, nye magasiner – som sysler med formidling for å oppnå økt velvilje fra folk flest og myndighetene – gjør det lettere for museene å fortsette å samle «over evne» også i framtiden. Men de åpne magasinene vil også med all tydelighet vise for folk flest hvor store samlingene har blitt og hvor mye ressurser som går med til å ivareta dem, og kanskje hvor stort etterslepet er i katalogisering og konservering av de gjenstandene man oppbevarer. Denne gjennomsiktigheten vil kanskje i stedet tvinge fram en mer nøktern innsamlingspolitikk og mer fokus på prioritering og avhending, slik at man kan framstå som en institusjon med orden i sysakene? Det åpne magasinet lar museet svare at «Jovisst er hele samlingen i bruk!» mens man tidligere måtte innrømme at bare et par prosent var tilgjengelig for folk flest. Men det lar også disse «folk flest» være med på å bedømme hvor godt museet ivaretar samlingen sin.

5.4. Fordi samlingenes sikkerhet svekkes.

«I think describing the preservation of cultural heritage as a ‘need to hide objects away for safekeeping’ paints conservators and curators in an unfairly negative light, as though we are squirrelling away these objects out of our own selfishness. (...)

Your desire to handle a papyrus scroll just to collect bragging rights does not trump our need to preserve that scroll so it can still be viewed by the many generations that will come after you.»¹⁰⁷

Denne smått indignerte kommentaren fra en anonym britisk konservator, sitert i en artikkel om «open storage», skildrer to ting (dersom den beskriver en virkelighet flere kan kjenne seg igjen i): Konservatorenes fremste forpliktelse er å bevare gjenstandene materielt og intellektuelt

¹⁰⁷ Bennes, C./Apollo Magazine (13.06.2014) «Open the Stores: Conservation, Collections and the Museum of the Future.»

intakte, det vil si både tingenes fysiske form og den kunnskapen vi har om dem, og konservatorene føler at dette kallet er under angrep og mistenkeliggjøring fra folk som oppfatter bevaringsarbeidet som å «gjemme bort».

Samlingen skal først og fremst bevares, ikke utsettes for risiko; enten denne stammer fra mugg, møll eller mennesker på besøk i magasinet. Og den skal bevares for «the many generations that will come after you»; underforstått at den aldri først og fremst er ment å komme *denne* generasjonen til gode. Forsøk på å åpne magasinene for grupper av besøkende, å stille ut gjenstander i pop-up-utstillinger i bibliotek, på kjøpesentra eller i fengsler, og å tilby deler av samlingen som «handling collectings» eller håndterbare samlinger, møtes derfor ofte av skepsis blant konservatorer og andre som har samlingens ve og vel i sin stillingsbeskrivelse.

Men er det nødvendigvis slik at gjenstandene får dårligere bevaringsforhold i et publikumstilgjengelig magasin enn i konvensjonelle magasin? Hva angår de fleste tekniske spesifikasjonene (mulighet for temperatur- og luftfuktighetskontroll, filtrering av luften, brann-, oversvømmelses- og tyverisikkerhet, og så videre), vil disse i de fleste tilfeller være bedre i et nybygget åpent magasin enn i et eldre lukket. Én daglig omvisning, som mange steder er regelen, vil heller ikke føre med seg betydelig større klimatiske svingninger eller mer støv enn de daglige bevegelsene til de som arbeider i magasinene, gjør. Når det gjelder risiko for tyveri og hærverk tas strenge forholdsregler; ved GMRC må besøkende signere ved navn før og etter besøket, man får ikke ta med seg vesker og jakker inn, gruppene er små og følges alltid av en ansatt foran og en ansatt bak, og små gjenstander er plassert bak gitter utenfor rekkevidde. Man har til dags dato ikke hatt tilfeller av bortkomne eller ødelagte gjenstander i forbindelse med omvisningene. De mest verdifulle gjenstandene er uansett mange steder låst inn i safer utenfor den tilgjengelige delen av magasinet. Med tanke på (fra konservatorens ståsted) uønskede oppstillingsmåter (tekstiler som henger på byster i stedet for å være oppbevart på rull, gamle sykler som står med vekt på skrøpelige gummidekk i stedet for å ligge og utstoppede dyr som står uten dekke for støv, for eksempel), vil publikumstilgjengeligheten i noen tilfeller kunne medføre hurtigere materiell nedbrytning. Da vil museet måtte foreta en avveining i hvert tilfelle; noen gjenstander kan kanskje godtas tilgjengeliggjort med økt slitasje som resultat framfor at de ligger bortgjemt, mens andre må magasineres slik at de ikke er synlige. Økt lyseksposering, den kanskje fremste bekymringen, kan også akselerere nedbrytningsprosessen i mange gjenstander.

Bevegelsessensorer som sørger for at lyset bare står på når det er folk i magasinet, og mest mulig dempet belysning fra lyskilder lengst mulig unna gjenstandene, begrenser skadevirkningene. Håndtering tillates bare i et fåtall magasiner, og gjelder da bare små, utvalgte deler av samlingen, hvor man ofte har flere eksemplarer av hver gjenstandstype slik at stor slitasje og eventuelle skader på tingene ikke er katastrofalt.

Det publikumstilgjengelige magasinet kan altså ofte tilby bedre klimatiske forhold - og bedre *overvåkning* av slike forhold - enn både eldre magasiner og andre lokaler som i dag ofte brukes som magasin, for eksempel antikvariske bygninger. Dette følger simpelthen av at nyere magasiner ofte har bedre tekniske løsninger enn eldre magasiner. Og det at magasinet sjeldent er helt tomt for folk kan både virke preventivt mot tyveri og sikre at for eksempel vannskader eller muggangrep på samlingen blir oppdaget raskere. Likevel vil økt trafikk blant til dels skjøre gjenstander alltid medføre fare for uhell. Og publikum bringer med seg både vandamp fra pusten, støv fra klær og smuss fra sko og fingre, inn i magasinet. Det vil aldri være helt ufarlig å slippe inn et publikum; men på den annen side, hva er alternativet? Digital tilgjengeliggjøring, forstått som publisering av høyoppløselige bilder av gjenstandene på nett sammen med beskrivelser og eventuelt annet tilknyttet materiale, er naturligvis en mer skånsom løsning for gjenstandene - og langt mer økonomisk enn å bygge nye magasiner på 20 000 m²! Det er en god løsning også for folk som ikke har mulighet til å oppsøke museet fysisk. Men all den tid museumsinstitusjonen fortsatt bygger sitt virke på autentiske gjenstander og forutsetter at det har en verdi for publikum å oppleve disse «i levende live» eller «ansikt til ansikt», kan ikke digital tilgjengeliggjøring erstatte den fysiske. Kanskje må museene avfinne seg med at å la *denne* generasjonen få bedre utbytte av gjenstandssamlingene, av og til kan gå på bekostning av den smått mytologiske «ettertidens» eller «fremtidige generasjoners» utbytte av dem, i den forstand at noe *kan* komme til å gå tapt underveis.

6. Konklusjon

Det publikumstilgjengelige museumsmagasinet er fullt av alskens gjenstander og rommer også mange museologiske problemstillinger. Det har vært bygget åpne magasiner i ulike varianter ved og i museer i snart 40 år, om vi lar «visible storage»-fløyen ved Museum of Anthropology i Vancouver gjelde som det første, og i disse dager planlegges det første permanent publikumstilgjengelige i Norge og Trøndelag. Om MiSTs Samlingscenter ser dagens lys, vil det – som andre slike magasin verden over – tilby sitt publikum tilgang på en større andel av den gjenstandssamlingen museet ivaretar.

«Tilgang» betyr her først og fremst fysisk tilgang til magasinrommene og visuell tilgang til flere av gjenstandene og arbeidsoppgavene det rommer. Det betyr oftest *ikke* tilgang for resten av sansesystemet, det betyr heller ikke nødvendigvis en *kvalitativt* bedre visuell tilgang; magasinet er et rom med høy gjenstandstetthet og særegen belysning som gjør at mye som er «tilgjengelig» likevel er skjult, og i de omvisningsbaserte magasinene føres man uansett i friskt trav forbi mesteparten av samlingene uten å ha mulighet til å erfare gjenstander enkeltvis. Den «omvisningstvungen» som besøkende (av sikkerhetshensyn) underlegges i de fleste av de åpne magasinene, gjør at det som kunne ha fortone seg som en spennende skattejakt i samlingen, i stedet kan bli en strukturert spasertur ikke ulikt et formidlingsopplegg i en konvensjonell utstilling. Potensialet for undring og utforskning er stort i en museumssamling, men ikke dersom undringen og utforskertrangen kveles av et stramt didaktisk opplegg og av sikkerhetsforanstaltninger. Her må museene etterstrebe en balanse som gir publikum mulighet til selv å legge opp en rute og et tempo styrt av den enkeltes interesser, samtidig som samlingen beskyttes mot horder av løpske publikummere. Løsningen fra Luzern med et Schaudapot med mulighet for egenstyrt utforskning og et Schaulager med tilgang i omvisningsform, kan være ett mulig svar på den problemstillingen.

Mange åpne magasin, sett bort fra enkelte pedagogiske tilpasninger av rommet og mer plass mellom reolene, er egentlig like mye konvensjonelle magasin med omvisninger, som en ny museumsfunksjon. De kan likevel fortone seg som en nyskapning og en hybrid fordi selve det *at publikum slipper inn* i (forholdsvis) stor skala er så nytt, og fordi bevarings- og formidlingsfunksjonene igjen møtes i ett rom. Det er i så måte «mer» enn et konvensjonelt magasin, uten å ta steget over i et fullt ut pedagogisk rom. Det er like fullt en hybrid mellom to

museumsfunksjoner; et magasinrom med noen av utstillingsrommets pedagogiske innhold, som jeg beskrev det tidligere. Det representerer i alle tilfeller økt transparens i museumsinstitusjonen i det at de hemmelighetsfulle bedriftene som tidligere har foregått bak lukkede dører, blir synlige(re). Det representerer også en fortsatt «de-schooling» av museumsinstitusjonen, der museet finner på stadig nye triks for å være mer folkelig og mindre elitistisk; for å være stadig *åpnere* i mange former av ordet.

Jeg har spurt meg selv om det publikumstilgjengelige magasinet løser feil problem. Hvis og når en museumsbesøkende finner tradisjonelle galleriutstillinger utilfredsstillende, er det fordi det er for lite å se og tilegne seg der, eller er det fordi han tilnærmer seg samlingen på feil måte? Kan det være holdningen til den ting som ting og til den enkelte gjenstand, enten det er en kulturhistorisk ting eller et kunstverk, og en manglende evne til å *fordype* seg i den, både dens materielle og intellektuelle egenskaper, som gjør at han tror han vil ha «mer» – eller for den saks skyld motsatt - at han finner museumsbesøket overveldende, trettende og lite givende? Jeg undrer på om det er nok et symptom blant annet på den visuelt mettede og hektisk omskiftelige verden vi til daglig manøvrerer rundt i, at museumsgjengere har problemer med å forholde seg til gjenstander på museum på en måte som åpner for en dypere forståelse. Ser vi noe som ikke umiddelbart appellerer til oss, går vi videre og velger noe annet å hvile øynene på – i stedet for å gi oss tid foran den enkelte «tingen» og åpne oss både for de inntrykkene som kommer etter hvert som vi betrakter overflate og form, og de som kommer om vi tør å la tingen komme til orde på sine egne premisser; å gi oss hen, så å si, og forsøke å la gjenstanden bli «subjektet» og oss selv «objektet» i det Dudley kalte «møtet» mellom gjenstand og menneske. «Kanskje skulle vi heller si oss tilfreds med ikke å gjøre kunsten tilgjengelig for oss, men oss tilgjengelige for kunsten», undret Werner Hoffman.¹⁰⁸ Han uttalte seg om kunst og om hvorvidt man burde «tilgjengeliggjøre» den for oss i betydningen «tilpasse» eller «popularisere», ikke fysisk gjøre den disponibel. Jeg «låner» betraktningen over i museumssfæren og mener den må være gyldig også for kulturhistoriske (og for den del naturhistoriske) gjenstander. Om man som publikum har gjort seg selv tilgjengelig for det gjenstandene museet rommer, både av potensiell kunnskap, fremmede og kanskje sågar ubehagelige perspektiver og estetiske inntrykk med ulike fortegn,

¹⁰⁸ Hoffmann, W. (1987). (*Die Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, s. 21: «Vielleicht sollte man sich besser damit zufrieden geben, nicht die Kunst zugänglich, sondern uns der Kunst zugänglich zu machen».

spiller det kanskje mindre rolle hvor *mye* som er utstilt i det enkelte monteret. Den posisjonen man inntar overfor gjenstanden, som en som like *mye blir* betraktet som at man selv betrakter, vil åpne for den slags overveldende og berikende opplevelser som det Dudley fikk da hun betraktet den kinesiske hesten. Og motsatt; om man behandler galleriutstillingen som en legemliggjøring av Instagram og tilsvarende fenomener og bevilger hver gjenstand et tre sekunders flyktig blick før man «scroller» videre, vil aldri noen samling være fullstendig nok.

Mens jeg ikke tviler på at det publikumstilgjengelige magasinet har noe å tilby allerede rutinerte museumsgjengere som ønsker seg et innblikk i museet som «system» eller «maskineri», ser jeg for meg at de fleste besøkende vil ha vel så stort utbytte og glede av en tradisjonell framstillingsform, og av å tilnærme seg eksisterende utstillinger og de gjenstandene som er der, på nye måter. For de fleste er det kanskje fortsatt slik i 2016 som Aall antydte i 1925, at jo mer man får å se, jo mindre ser man? Hvordan MiST løser de utfordringene som knytter seg til denne framstillingsformen – og hvordan de utnytter *mulighetene* – blir i alle tilfeller spennende å følge med på.

7. Referanser

Trykket litteratur

- Aall, H.** (1925). *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: kort veiledning*. Oslo: Norske museers landsforbund.
- Ambrose, T., Paine, C.** (1993/2012). *Museum Basics*. London/New York: Routledge.
- Ames, M.** (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- Assmann, A.** (2010). Canon and Archive. I Erll, A., Nünning, A. (red.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter.
- Belk, R. W.** (1995). *Collecting in a Consumer Society*. London/New York: Routledge.
- Beyer, V.** (2014). Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung. I Dröge, K., Hoffmann, D. (red.) *Museum revisited: Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bordass, B.** (1998). *Museumsmagasiner – en praktisk og strategisk håndbok*. Oslo: Norsk museumsutvikling.
- Childs, S. T., Sullivan, L. T.** (2003). *Curating Archaeological Collections: From the Field to the Repository*. Walnut Creek/Lanham/New York/Oxford: AltaMira Press.
- Conn, S.** (2010). *Do Museums still need Objects?* Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Derrida, J.** (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Dudley, S. H.** (2010). Encountering a Chinese Horse. Engaging with the Thingness of Things. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London/New York: Routledge.
- Dorsett, C.** (2010). Making Meaning beyond Display. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London/New York: Routledge.
- Eriksen, A.** (2009). *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax Forlag.
- Ernst, W.** (2000). Archi(ve)textures of Museology. I Crane, S. A. (red.) *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Gasteiger, S.** (2007). Empfehlungen zum Umgang mit archäologischen Funden. I Flügel, C. et al. (red.) *Archäologische Funde im Museum*. Berlin: Deutsche Kunstverlag.

- Getty Conservation Institute** (1994) Preventive Conservation. I Knell, S. (red.) *Care of Collections*. London/New York: Routledge.
- Hapgood, S. E., Paris, S. G.** (2002). Children Learning with Objects in Informal Learning Environments. I Paris, S. G. (red.) *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*. London/Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hilberry, J. D., Weinberg, S. K.** (1994). Museum Collection Storage. I Knell, S. J. (red.) *Care of Collections*. London/New York: Routledge.
- Hoffmann, W.** (1987) *(Die) Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Hooper-Greenhill, E.** (2007). *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*. London/New York: Routledge.
- Johnson, E. V., Horgan, J. C.** (1979) *Museum Collection Storage. Protection of the cultural heritage*. Paris: Unesco.
- Keene, S.** (2005). *Fragments of the World. Uses of Museum Collections*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Keene, S.** (red.). *Collections for People. Museums` Stored Collections as a Public Resource*. London: Institute of Archaeology, University College London.
- Knell, S. J.** (2004). Altered Values: Searching for a New Collecting. I Knell, S. J. (red.) *Museums and the Future of Collecting*. London/New York: Routledge.
- Leahy, H. R.** (2010) Watch Your Step. Embodiment and Encounter at Tate Modern. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London/New York: Routledge.
- Olsen, B.** (2010). *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*. Lanham/New York/Toronto/Phymouth: AltaMira Press.
- Pomian, K.** (1994). The Collection: Between the Visible and the Unvisible. I Pearce, S, M. (red.). *Interpreting Objects and Collections*. London/New York: Routledge.
- Rowe, S.** (2002). "The Role of Objects in Active, Distributed Meaning-Making". I Paris, S. G. (red.) *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*. London/Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Saunderson, H.** (2012). Do not Touch. A Discussion on the Problems of a Limited Sensory Experience with Objects in a Gallery or Museum Context. I Dudley, S. H. et. al. (red.) *The Thing about Museums. Objects and Experience. Representation and Contestation*. London: Routledge.
- Simon, N.** (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum20

Spalding, J. (2002). *The Poetic Museum: Reviving Historic Collections*. München: Prestel Verlag.

Swinney, G. (2012). What do We Know about what We Know? The Museum «Register» as a Museum Object. I Dudley, S. H. et. al. (red.) *The Thing about Museums. Objects and Experience. Representation and Contestation*. London: Routledge.

Thompson, M. (1994). The Filth in the Way. I Pearce, S. M. (red.) *Interpreting Objects and Collections*. London/New York: Routledge.

Thomson, K. S. (2002). *Treasures on Earth. Museums, Collections and Paradoxes*. London: Faber and Faber.

Wehner, K., Sear, M. (2010). Engaging the Material World. Object Knowledge and Australian Journeys. I Dudley, S. H. (red.) *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London/New York: Routledge.

Offentlige dokumenter

Stortingsproposisjon nr. 1 (1994/1995).

NOU 1996:7, *Museum: Mangfald, minne, møtestad*.

Stortingsmelding nr. 22, *Kjelder til kunnskap og oppleving* (1999-2000).

Stortingsmelding nr. 49, *Framtidas museum* (2008-2009).

ABM Utvikling (2009) *Vel bevart?*

Norsk Kulturråd (2012) *Samhandling og arbeidsdeling ved dokumentasjon og innsamling i kulturhistoriske museer*.

Ikke publisert litteratur

James, G. (2013). «Glasgow Museums Resource Center», artikkel tilsendt via mail.

Juga, P., Monner, L. (2015). «Samlingscenter. Forarbeid til funksjonsprogram for publikumstilgjengelig magasin for MiST.» (Delrapport rom- og funksjonsprogram).

Trondheim: Museene i Sør-Trøndelag.

Søholt, P. I. et. al. (2015). «Samlingscenter. Forarbeid til funksjonsprogram for publikumstilgjengelig magasin for MiST.» Trondheim: Museene i Sør-Trøndelag.

Nettsteder

Bennes, C./Apollo Magazine (13.06.2014). «Open the Stores: Conservation, Collections and the Museum of the Future.» Hentet 12.05.2016 fra <http://www.apollo-magazine.com/conservation-accessible-stores-museum-future/>

Bohlen, C./The New York Times (08.05.2001). «Museums as Walk-In Closets; Visible Storage Opens Treasures to the Public.» Hentet 08.05.2016 fra <http://www.nytimes.com/2001/05/08/arts/museums-as-walk-in-closets-visible-storage-opens-treasures-to-the-public.html?pagewanted=all>

Brusius, M., Singh, K. (2014). «Tales from the Crypt: Museum Storage and Meaning.» Hentet 04.05.2016 fra <http://arthist.net/reviews/9456/mode=conferences>

Caesar, L. G. (2007). «Store Tours: Accessing Museums' Stored Collections.» London: Institute of Archaeology, University College London. Hentet 08.05.2016 fra <http://www.pia-journal.co.uk/articles/10.5334/pia.286/>

Finkel, J./Los Angeles Times (20.07.2013). «LACMA, Broad, other Art Museums work to put Storage on Display.» Hentet 11.05.2016 fra <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-lacma-broad-museum-storage-20130721-story.html>

Kehl, W. (2015). «Turning the Museum Inside Out». American Alliance of Museums. Hentet 11.05.2016 fra <http://www.aam-us.org/resources/publications/museum-magazine/archive/turning-the-museum-inside-out>

Miller, S. (2009). Kommentar på Institute of Museum Ethics, Q&A om Open Storage. Hentet 11.05.2016 fra <http://www.museumethics.org/2009/09/open-storage/>

Museo Larco (udatert). «Permanent Exhibition», hentet 11.05.2016 fra <http://www.museolarco.org/en/exhibitions/permanent-exhibition/>

Visit Scotland (udatert). «Glasgow Museums Resource Centre», hentet 11.05.2016 fra <https://www.visitscotland.com/info/see-do/glasgow-museums-resource-centre-p249591>

Ikke navngitt skribent/Politico (06.08.2010). «Sneaking into the Stockrooms at City Museums», hentet 12.05.2016 fra <http://www.capitalnewyork.com/article/culture/2010/08/284235/sneaking-stockrooms-city-museums>

Reeves, N. (25.11.2015). «Out of Storage and on Display», hentet 12.05.2016 fra <https://ondisplayblog.wordpress.com/2015/11/25/out-of-storage-and-on-display/>