

Tidsvidner som museumsformidling

Erindringsarbejde og autenticitet på Danmarks Forsorgsmuseum og i Den Gamle By

Brædder, Anne; Vyff, Iben Cathrine

Published in:
Kulturstudier

DOI:
[10.7146/ks.v12i2.129572](https://doi.org/10.7146/ks.v12i2.129572)

Publication date:
2021

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Brædder, A., & Vyff, I. C. (2021). Tidsvidner som museumsformidling: Erindringsarbejde og autenticitet på Danmarks Forsorgsmuseum og i Den Gamle By. *Kulturstudier*, (2), 164-190.
<https://doi.org/10.7146/ks.v12i2.129572>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Anne Brædder & Iben Vyff

Anne Brædder er postdoc på Roskilde Universitet (2020–2023) og indgår i Museerne Helsingørs Oral History-projekt *Stemmer fra værftet*. Hun er uddannet cand.mag. i Historie og Kultur- og Sprogødestudier fra RUC (2009) og ph.d. i Historie fra Aarhus Universitet (2017). Hun har bl.a. beskæftiget sig med fortidsbrug, historiebevidsthed, erindringskultur, 2. verdenskrigsreenactment, levendegørelse på kulturhistoriske museer, arbejderhistorie og kvinde-/kønshistorie.

Iben Vyff er leder af Forskning og Kulturarv på Museerne Helsingør, forskningsleder for Oral History-projektet *Stemmer fra værftet* og gæsteforsker på RUC (2019–2022). Hun er uddannet cand.mag. i Dansk og Historie fra RUC (1998) og ph.d. i Historie fra RUC (2008). Hun har bl.a. beskæftiget sig med identitet, fortidsbrug, historiebevidsthed, hverdagsliv, materialitet, arbejderhistorie og køn i kulturhistoriske analyser med politisk perspektiv.

Keywords: Erindringsarbejde; Oral History; remediation; tidsvidne; museumsformidling; autenticitet; Danmarks Forsorgsmuseum; Den Gamle By.

TIDSVIDNER SOM MUSEUMSFORMIDLING

Erindringsarbejde og autenticitet på Danmarks Forsorgsmuseum og i Den Gamle By

På kulturhistoriske museer i Danmark og udlandet vinder en audiovisuel formidlingstendens frem, der inkluderer videofilmene erindringsinterview med tidsvidner i udstillinger. Inddragelsen af tidsvidner er blevet fremhævet som en mulighed for at formidle almindelige menneskers erindringsarbejde, og som noget, der menneskeliggør og intensiverer museumsformidling.

Brugen af tidsvidner i museumsformidling legitimerer imidlertid også en given museumsinstitutioners fortidsfortællinger og øger museets troværdighed. I forlængelse af denne mere underbelyste og kritiske interesse spørger vi til,

hvordan inddragelsen af tidsvidner i Danmarks Forsorgsmuseums udstilling Skjulte Danmarkshistorier og Den Gamle Bys Velfærd og frisind – 1974 på forskellige måder både autentificerer og deautentificerer museernes historieformidling. Teoretisk sker det primært med udgangspunkt i Steffi de Jongs tidsvidne-begreb.



Fra fladskærmen, centralt placeret i den rekonstruerede 1970'er-lejlighed i Den Gamle By, kommer en ældre mands ansigt til syne. Håret er tyndt i toppen, ansigtet er rynket, og hans blik er roligt, da han kigger direkte ud i rummet og med tydelig jysk dialekt begynder at fortælle om sit ungdomsliv i Aarhus i 1970'erne.

Som et vidne til en anden tid er den ældre mand og hans audiovisuelt formidlede erindringsarbejde¹ et centralt element i Den Gamle Bys formidling af lejligheden og museets udstillingsområde om 1970'erne. Det peger på en ny tendens, der i disse år kan iagttages i kulturhistoriske museers formidling. At museer inddrager forskellige former for erindringsmateriale i udstillinger, er der som sådan ikke noget nyt i. Individens erindringsarbejde har i årevis kunnet opleves i udstillinger, hvor de enten kan læses i 'bogen på væggen',² eller hvor besøgende kan lytte til erindringer.³ Den ældre mand på skærmen i Den Gamle By er imidlertid et eksempel på den nye tendens inden for museumsformidling, både fordi han som tidsvidne bliver central i formidlingen, og ikke mindst fordi han – og erindrende subjekter som ham – får både krop og stemme, når de i videofilmene erindringsinterview dukker op i udstillinger. Som musik- og lyd kulturforskerne Ansa Lønstrup og Charlotte Rørdam Larsen for nyligt har påpeget, er det visuelle og auditive tæt forbundne størrelser i museumsrummet, ganske som det er tilfældet i andre audiovisuelle fortællinger.⁴

1 Vi bruger primært betegnelsen "erindringsarbejde". Det er en dansk oversættelse af ordet "memory work", der er udbredt inden for Oral History og Memory Studies. Vi bruger betegnelsen for dels at betone, at det at erindre er noget *subjekter gør* (modsat fx større sociale grupper, institutioner, kulturer eller samfund, hvis kollektive erindringsfællesskaber og -konflikter ofte studeres), og dels at erindringsarbejde er en *aktiv handling*, mennesker gør, når de ser tilbage på noget fortidigt (og ikke noget afsluttet eller foreliggende, som betegnelsen "erindring" kan konnotere, og som fx ofte bruges i historiefaglige undersøgelser, hvor erindringer benyttes som kilder). Betegnelsen "erindringsarbejde" går godt i spænd med de Jongs begreb "tidsvidne", som vi anvender i artiklen og præsenterer senere. Hun fremhæver fx videointerviews med erindrende subjekter i udstillinger som noget, der synliggør selve "the act of remembering". de Jong 2018, s. 162.

2 Fx i Nationalmuseets udstilling *Din ting - vores historie*, på Fængselsmuseet, Immigrantmuseet og på Danmarks Forsorgsmuseum.

3 Fx i Arbejdermuseets udstilling *Industriarbejdet* og på Fængselsmuseet, når fængselspræstens erindringsarbejde formidles.

4 Lønstrup og Rørdam Larsen 2021, s. 292.

Denne nye tendens finder vi på såvel danske⁵ som udenlandske kulturhistoriske museer.⁶ Tendensen tydeliggør, at individuelle livshistorier i museumsformidling tilskrives betydning ud over det rent private, som Memory Studies-forskerne Jens Andermann og Silke Arnold-De Simine har formuleret det.⁷ Den peger endvidere på, at de sidste årtiers teknologiske udvikling har budt på helt andre muligheder i forhold til både indsamling, bearbejdning og opbevaring af erindringer. Ikke mindst har det udvidet mulighedsrummet for forskellige mediemæssige formidlinger af erindringsmateriale. Noget man med medie- og erindringsforskerne Bolter og Grusins samt Erll og Rigney's begreb kan kalde "remedieringer".⁸

Når museer formidler individers erindringsarbejde i udstillinger, sættes menneskelige ansigter, stemmer og følelser på 'en større historie'. Historiker og filminstruktør Steve Humphries har talt varmt for, hvordan netop filmet erindringsarbejde kan forbedre gæsters museumsoplevelse i kraft af dets følelsesmæssige virkning.⁹ Tilsvarende har historiker Tony Kushner argumenteret for, at brugen af filmede tidsvidner på Imperial War Museum humaniserer museets Holocaust-udstilling og "intensifies the power of [it]".¹⁰ Uagtet tidsvidners formidlingskvaliteter mener vi, at det er vigtigt at holde sig for øje, at inddragelse af tidsvidner i museumsformidling yderligere har den effekt, at de legitimerer udstillingers fortællinger om fortider og øger museumsinstitutioners troværdighed. Det sker, når audiovisuel formidling af tidsvidners erindringsarbejde i museumsrum bekræfter og beretter, at 'vi var her, og vi husker det sådan'.

I artiklen dykker vi ned i Den Gamle Bys og Danmarks Forsorgsmuseums audiovisuelle formidling af menneskers erindringsarbejde, da netop disse museer har indtænkt denne form for formidling som et væsentligt greb i en udstilling – ikke blot som enkeltstående elementer. I Den Gamle By sker det i flere af lejligh-

5 I Den Gamle Bys udstilling *Velfærd og frisind - 1974*, i Danmarks Forsorgsmuseums udstilling *Skjulte Danmarkshistorier*, på Københavns Museum og Fængselsmuseet vises der film på TV-skærme med optagelser af erindrende individer. På Fængselsmuseet træder en tidligere indsat desuden frem som et hologram og deler sine samtidshistoriske erfaringer.

6 Imperial War Museum i London var med dets *Holocaust Exhibition* (2001) et af de første – og i forskningssammenhænge mest omtalte – museer til at gøre brug af videofilmet erindringsarbejde med Holocaust-overlevende. Se fx Kushner 2001; Hoskins 2003; Bargett 2016. Siden har mange andre Holocaust-udstillinger og kulturhistoriske museer gjort brug af samme formidlingsidé, hvor dét at se og høre erindrende subjekter er et centralt formidlingsgreb (fx Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland i Bonn, Villa Schöningen i Potsdam, Empire and Commonwealth Museum i Bristol, European Solidarity Centre i Gdansk, Museo Diffuso i Turin, Neuengamme Memorial, Bergen-Belsen Memorial, Yad Vashem Holocaust History Museum i Jerusalem).

7 Andermann og Arnold-De Simine 2012, s. 7; Arnold-De Simine 2013, s. 12.

8 Bolter og Grusin (1998) har udviklet "remediation" som et medieteoretisk begreb, hvilket vi uddyber senere. Erll og Rigney (2009) har videreudviklet begrebet inden for erindringsfeltet. De er dog optagede af, hvordan processerne med remedieringer producerer kulturel erindring i en bredere forståelse end blot museer, hvorfor vi ikke inddrager dem yderligere.

9 Humphries 2003, s. 82 og 83.

10 Kushner 2001, s. 92.

hederne i udstillingen *Velfærd og frisind – 1974* (2014), hvor den ældre mand, omtalt i indledningen, og andre tidligere beboere beretter om deres hverdagsliv og livsstile i 1970'erne. På Danmarks Forsorgsmuseum sker det i filmudstillingen *Skjulte Danmarkshistorier* (2017), der er integreret i udstillingen *Fattigdom på tværs* (2014), hvor tidligere og nuværende socialt udsatte fortæller om deres livsvilkår i sidste halvdel af det 20. århundrede. Ved første øjekast er der flere forskelle end ligheder i inddragelsen af tidsvidner på de to museer. Umiddelbart er kun teknikken og mediet det samme: Tidsvidnernes erindringsarbejde remedieres audiovisuelt og vises som film på skærme i udstillingsrummene. Til gengæld beretter tidsvidnerne om forskellige fortider, filmene er tilrettelagt og redigeret forskelligt, og de audiovisuelle remedieringer af erindringsarbejdet er indholdsmæssigt indarbejdet i udstillingerne på forskellige måder. Analysen af begge udstillinger vil imidlertid tydeliggøre, at på trods af de forholdsvis mange forskelle er betydningen af tidsvidnerne i udstillingerne den samme: Udover at personlig- og menneskeliggøre fortider forstærker de troværdigheden i museernes formidling – særligt hvis erindringsarbejdet relateres til andre udstillingslementer.

Vores blik i artiklen retter sig hverken mod kuratorernes formidlingsovervejelser eller tidsvidnernes motiver for at bringe deres erindringsarbejde ind i udstillingerne. Ligeledes retter det sig heller ikke mod museumsgæsters oplevelser i udstillingerne. Vi er derimod optaget af de indholdsmæssige betydninger og konsekvenser af museernes brug af tidsvidner i deres historieformidling. Vi undersøger, hvordan tidsvidners erindringsarbejde remedialiseres audiovisuelt i de rekonstruerede hjem i udstillingen *Velfærd og frisind – 1974* og i filmudstillingen *Skjulte Danmarkshistorier* i *Fattigdom på tværs*, og hvordan tidsvidnerne på forskellige måder autentificerer historieformidlingen i udstillingerne.

Forskning i tidsvidner som museumsformidling

På trods af at tidsvidners erindringsarbejde internationalt set har været en del af kulturhistoriske museers formidlingspraksis de seneste ca. 20 år, er der bemærkelsesværdigt få studier inden for den museologiske forskning, der beskæftiger sig med denne praksis. Lidt anderledes ser det ud inden for Oral History-feltet. Helt i tråd med denne forskningstraditions demokratiseringsideal har der siden 1980'erne været en interesse for at formidle menigmands eller undertrykte gruppers erindringer på kulturhistoriske museer, og kuratorer har reflekteret over det konkrete Oral History-udstillingsarbejde i forskningsartikler.¹¹ Godt nok fylder

11 Se fx Green 2003 (1996); Green 1997; Day 2006; Day 2009; Lowry og Duke 2012; Thomas 2008; Gazi 2019; Julius 2008; Whincop 1986; Pullan 2013; Wallace 2019.

refleksioner over selve de audiovisuelle medieformater ikke meget,¹² men til gengæld er det et udbredt argument i forskningen, at personligt erindringsarbejde bør være et definerende omdrejningspunkt i udstillinger og ikke blot et supplerende personligt perspektiv. Derfor handler en stor del af forskningen om, hvordan man i praksis har arbejdet med at tildele tidsvidners erindringsarbejde en central rolle i specifikke udstillinger. Der lader til at være en idé om, at hvis en fortid formidles gennem tidsvidners erindringer, så gøres tidsvidner nærmest til udstillingens historieformidlere i stedet for museumscuratorerne, særligt hvis flerstemmighed, repræsentation og nænsom redigering er blevet grundigt overvejet i processen.¹³ Konsekvensen er, at der reflekteres påfaldende lidt over den magt og autoritet, museet har i kurateringsarbejdet, uanset om en udstilling fortælles gennem kuratorers eller tidsvidners stemmer. Historikeren Gareth Griffiths påpegede dog allerede sidst i 1980'erne, da museer tog Oral History-traditionen til sig, at "Throughout the process of producing a historical account the curator remains in control – the historian controls the interview, defines what counts as 'historically useful information' and makes the decisions on how and in what form the information eventually appears in the public realm".¹⁴ Griffiths udfoldede ikke synspunktet empirisk eller teoretisk, og det fremstår derfor mere som en påmindelse end som et analytisk argument.

Enkelte forskere har i krydsfeltet mellem erindrings- og museumsforskning diskuteret, hvordan museer i deres formidling tildeler autobiografisk erindringsmateriale en særlig betydning. Førnævnte Arnold-De Simone argumenterer for, at museer gør dette for at få museumsgæster til at føle empati for og identificere sig med fortidige mennesker og derigennem opnå et mere personligt og direkte forhold til forskellige fortider. Forhåbningen er bl.a., at dette vil øge museumsgæsters historiske forståelse og skabe socialt og politisk engagement.¹⁵ Hvor Arnold-De Simone ser på formidling af forskelligt autobiografisk materiale, fx også breve og dagbøger, fokuserer museums- og Memory Studies-forsker Steffi de Jong derimod udelukkende på tidsvidners erindringsarbejde i udstillinger, ganske som os. Hun argumenterer for, at museumsinstitutioners tilgang til autobiografiske beretninger har forandret sig fra en brug af tidsvidner som historiske kilder til en brug

12 Se dog Humphries 2003 og Bardgett 2016 for konkrete udstillingsovervejelser om brugen af filmede interviews. Flere har desuden reflekteret over værdien i at høre Oral History-interviews i udstillinger, se fx Whincop 1986; Green 2003 (1996); Green 1997; Lowry og Duke 2012; Gazi 2019.

13 Se fx Green 2003 (1996); Green 1997; Day 2006, Day 2009; Lowry og Duke 2012; Gazi 2019. Der findes enkelte undtagelser, hvor der er mere opmærksomhed omkring kuratering af erindringer og konsekvenserne heraf. Se fx Thomas 2008; Witcomb 2019.

14 Griffiths 1989, s. 51.

15 Arnold-De Simone 2013.

af dem som autentificerende for udstillingers historieformidling, og dermed som underbyggende for museumsinstitutioners troværdighed.¹⁶

Begrebet tidsvidner, som vi bruger i denne artikel, finder vi netop hos tyske de Jong,¹⁷ der oversætter "Zeitzeuge" til "witness to history" og i samme ombæring differentierer mellem "witness to history" og "witness to past". Hvor sidstnævnte betegner mennesker, der har oplevet en begivenhed, der tilskrives en historisk betydning, bliver disse mennesker til "witness to history", når de aflægges vidnesbyrd om deres oplevelser i en sammenhæng, der rækker ud over deres venner og familie.¹⁸ I denne proces vil de frivilligt eller ufrivilligt være med til at konstruere eller konsolidere "a certain narrative of the past – a certain history".¹⁹ Og netop i tidsvidnernes beslutning om at lade deres erindringer indgå i en kontekst, der rækker ud over det mere private, finder vi de Jongs motivation for at differentiere mellem to sider af Zeitzeuge-begrebet. Når tidsvidner vælger at aflægge vidnesbyrd til en offentlighed, fx på museer eller i medier, får det konsekvenser. En af konsekvenserne er, at tidsvidners vidnesbyrd indsættes i og tilpasses et narrativ eller en større kontekst for eksempel i en museumsudstilling. I denne proces mister tidsvidnerne ejerskabet over egen fortælling.²⁰ En anden konsekvens er, at tidsvidners vidnesbyrd bliver en museumsgenstand i sig selv på linje med andre museumsgenstande, der på forskellig vis bruges til at skabe autenticitet i udstillinger.²¹

Som analytiske sigtepunkter er begreberne autenticitet og tidsvidner tæt forbundne hos de Jong.²² Hun argumenterer for, at tidsvidner opfattes som troværdige: "This legitimation is based on the perceived authenticity of their testimonies. [...] Their presence in time and place authenticates their testimonies given subsequently."²³ Men ikke nok med det. I udstillingssammenhænge fremstår tidsvidner ikke blot som autentiske – de kan også være en "authenticating figure",²⁴ hvilket vil sige, at de kan få en autentificerende funktion, når de indgår i relation med øvrige elementer på museer. I det øjeblik tidsvidners vidnesbyrd er en del af museumsformidling, indgår de i en museal kontekst, som de Jong indfanger med

16 de Jong 2012, s. 296.

17 de Jong udvikler sit tidsvidnebegreb i en sammenligning med definitionen på juridiske vidner. de Jong 2018, s. 37ff.

18 de Jong 2018, s. 32. En mere genkendelig dansk oversættelse kunne være "øjenvidne". Vi benytter alligevel "tidsvidne", da det betoner den tidslige distance til det fortidige, der aflægges vidnesbyrd om.

19 de Jong 2018, s. 33.

20 de Jong 2018, s. 21.

21 de Jong 2018, s. 5f.

22 I sit autenticitetsbegreb lægger hun sig op ad den tyske kulturteoretiker Gottfried Korffs videreudvikling af Walter Benjamins autenticitetsbegreb, som Korff knytter til museumsgenstande. de Jong 2018, s. 114.

23 de Jong 2015, s. 81.

24 de Jong 2018, s. 116.

fire niveauer: 1) genstande, 2) narrativer, 3) museumsinstitutionen som autoritet og 4) museumsgæstens oplevelser. Det er, når tidsvidner sættes i forhold til det enkelte niveau eller i relationen mellem disse fire niveauer, at autentificeringer – eller deautentificeringer – kan fremkomme, og der kan opstå en form for dialektisk autentificering eller akkumuleret autenticitet, der rækker ud over det enkelte niveau eller tidsvidnets erindringsarbejde.²⁵ Foruden de fire niveauer peger de Jong på, at historiske fotografier har en lignende rolle i processen omkring tidsvidners autentificering.²⁶

de Jong har en dekonstruktivistisk tilgang til tidsvidner som autentiske museumsgenstande – autenticitet er noget der skabes – og har i sine analyser således et skarpt blik for, hvilke autentificerende funktioner tidsvidner har på museer.²⁷ Nok har almindelige mennesker fået en stemme på museer, og historiske narrativer fortæller dermed ikke kun gennem genstande, dokumenter, museumstekster og en hegemonisk kuratorstemme, hvilket hun mener er påskønnelsesværdigt. Men, helt i tråd med Griffiths pointe om, at magten ligger hos kuratoren, understreger hun: ”at the same time, it needs to be asked, who exactly has the last word in this endeavor?”²⁸

de Jong analyserer, som os, audiovisuel formidling af tidsvidners vidnesbyrd på museer,²⁹ men hun fokuserer ikke meget på mediets betydning for formidlingen. Dog påpeger hun, at netop den audiovisuelle formidling synliggør, at tidsvidners erindringsarbejde er en aktiv proces – en ”act of remembering”.³⁰ Ikke mindst fordi tidsvidners ældede kroppe medvirker til at autentificere deres vidneudsagn, da tidsvidner fremstår som så åbenlyse bærere af en fortid.³¹

Selve den audiovisuelle og mediemæssige formidling har dog større betydning for formidling af tidsvidners erindringsarbejde, end de Jongs begrebsapparat analytisk åbner for. For at rette opmærksomhed mod mediets betydning for formidlingen af tidsvidnernes erindringsarbejde inddrager vi Bolter og Grusin begreb ”remediation”. Bolter og Grusin er optaget af den måde, medier konstant inddrages og antager nye former i nye medier – hvordan de remedieres. I den proces peger de på to forskellige idealer for remediering, der har en indbygget ambivalens: ”Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them”.³² De to idealer omhandler i høj grad remedieringernes umiddelbare

25 de Jong 2018, s. 120ff; 131.

26 de Jong 2018, s. 150ff.

27 de Jong 2015, s. 70.

28 de Jong 2012, s. 305.

29 Hun beskæftiger sig primært med Holocaust-udstillinger og i mindre grad med kulturhistoriske museer, der formidler andre fortider.

30 de Jong 2018, s. 162. Se også de Jong 2012, s. 303.

31 de Jong 2018, s. 164.

32 Bolter og Grusin 1998, s. 5.

synlighed og beskrives med begreberne "immediacy" og "hypermediacy".³³ Hvor immediacy hylder idealet om remediering som transparent og gennemsigtig (umiddelbar usynlighed), gør det modsatte sig gældende for hypermediacy, hvor uigennemsigtheden er en tilsigtet præmis (umiddelbar synlighed). Immediacy peger på et remedieringsideal, der tilstræber en illusion om, at mediet kan skabe et "vindue til verden" – eller et vindue til fortiden, som man kunne kalde det i vores tilfælde. Modsat peger hypermediacy på et remedieringsideal, hvor selve mediet – eller vinduet – tiltrækker sig opmærksomhed og bliver et centralt element i det remedierede indhold.³⁴

Bolter og Grusin påpeger, at i mange sammenhænge er idealet, at mediet skal tilstræbe en umiddelbar usynlig remediering i forsøget på at skabe en mere autentisk formidling. En synlig og påtrængende hypermedieret remediering kan imidlertid også fungere som en påmindelse om, at der netop er tale om en medieret gengivelse.³⁵ I vores tilfælde giver Bolter og Grusins pointe os anledning til at undersøge den mediemæssige formidling af tidsvidnernes remedierede erindringsarbejde, selvom vi dog i endnu højere grad operationaliserer de Jongs begrebsapparat. I analysen viser vi, hvilke fortider tidsvidnerne aflægger vidnesbyrd om i Den Gamle By og på Danmarks Forsorgsmuseum. I den forbindelse er vores analytiske sigtepunkter, hvordan deres erindringsarbejde både autentificerer og deautentificerer udstillingernes genstande, narrativer og museumsinstitutionen som autoritet. Der er her tale om tre af de Jongs fire niveauer, der kan akkumulere autenticitet.³⁶ Endvidere analyserer vi, som de Jong, hvordan historiske fotografier (herunder også filmklip) inddrages i forhold til tidsvidnernes erindringsarbejde.

Danmarks Forsorgsmuseum: Tidsvidner til egne og andres livshistorier

På Danmarks Forsorgsmuseum møder man tidsvidner i udstillingen *Skjulte Danmarkshistorier*. Det er en filmudstilling, der "er integreret i den prisvindende udstilling *Fattigdom på tværs*",³⁷ hvor museet "har sat før og nu op foran hinanden, så de kan se hinanden i øjnene".³⁸ Det er ikke klart defineret, hvornår det fortidige

33 Bolter og Grusin 1998, s. 20f.

34 Bolter og Grusin 1998, s. 34.

35 Bolter og Grusin 1998, s. 53f.

36 Vi gør ikke brug af alle de Jongs niveauer, da vores fokus er på tidsvidnernes betydninger for museernes historieformidling og ikke på museumsgæstens oplevelse, som hendes 4. niveau er rettet imod.

37 *Danmarks Forsorgsmuseum Udstillinger*, <https://www.svendborgmuseum.dk/udstillinger/skjulte-danmarkshistorier> (Besøgt 2/6 2021).

38 *Fattigdom på tværs*' introduktionstekst.

”før” refererer til, men i udstillingsteksterne i *Fattigdom på tværs* og i *Skjulte Danmarkshistorier* refereres der oftest til ”på Fattiggården” som en historisk tid.³⁹

Skjulte Danmarkshistorier består af en introduktionsfilm og derudover to forskellige typer film. I artiklen koncentrerer vi os udelukkende om introduktionsfilmen og de dokumentariske film, der præsenteres under overskriften ”Skæbner – den personlige historie”, da det er her tidsvidners erindringsarbejde formidles audiovisuelt.⁴⁰ Dokumentarfilmene er ca. 10-15 min. lange og redigeret efter samme drejebog i forhold til struktur og virkemidler: Først fortæller tidsvidnerne livshistorisk om deres personlige fortid – om deres barndom, opvækst og erfaringer med et liv i social udsathed. Dernæst beretter de om personer, der har været på Svendborg Fattiggård i slutningen af 1800-tallet eller i første halvdel af 1900-tallet og om deres livsforløb før og efter. Eftersom filmene følger samme drejebog, har vi valgt primært at fokusere på filmen ”Peter”, hvor tidsvidnet Eli beretter om sin egen fortid og om den fortidige skæbne Peter.⁴¹ Elis erindringsarbejde er mere udfoldet end de øvrige tidsvidners, hvilket er baggrunden for vores valg.

Eli starter sin livshistorie med at nævne, at han blev født i 1968 på Faaborg Sygehus, og at hans forældre boede sammen. Visuelt indledes filmen med, at der veksles mellem småfilmklip, der viser Eli og hans forældre uden for deres hus, og af nutidige filmklip af Elis ansigt filmet close-up. Han fortsætter: ”I de første tre år, der var min mor begyndt at drikke en del, pga. jeg havde en søster, der skulle have været et par år ældre end mig, der døde i barnevognen. En måned før jeg blev ni år, der kom jeg på børnehjem. [Nutidigt filmklip med Eli, der kører i bil og kører til, hvad der må være børnehjemmet.] Jeg havde et meget vildt temperament. Selv min storebror, der er fem år ældre end mig, tæskede jeg [Elis ansigt er filmet close-up, han småsmiler skævt. Derefter filmes Eli på bilturen igen.] Jeg kom ind på en fællestue, hvor de sad i rundkreds og hørte ”Peters Jul”, og jeg satte mig i en stol og bare kiggede [han ryster svagt på hovedet, mens han sidder på forsædet af bilen. Han er filmet bagfra]: Hvorfor er jeg her? [Eli er nået frem til børnehjemmet og står og kigger på bygningen udefra.] Jeg følte mig alene. Personalet kunne ikke styre mig. [Hans stemme høres, men hans ansigt er filmet close-up, hvor han ikke siger noget og ser trist ud].” Herefter er Eli filmet i et spartansk indrettet rum, siddende på en briks, hvor han fortsætter sit erindringsarbejde med at fortælle, at de senere på børnehjemmet mente, at militæret var noget for

39 Svendborg Fattiggård blev bygget i 1872 og var i funktion til 1974. *Danmarks Forsorgsmuseum Om museet*, <https://www.svendborgmuseum.dk/om-museet/fattiggardens-historie> (Besøgt 29/5 2021).

40 Både introduktionsfilmen og de tre dokumentarfilm kan ses på *Skjulte Danmarkshistoriers* hjemmeside: *Skjulte Danmarkshistorier Film Skæbner*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/skaebner> (Besøgt 30/6 2021).

41 Vi har valgt at omtale tidsvidnerne på samme måde som Danmarks Forsorgsmuseum og Den Gamle By gør (primært blot ved fornavne).

ham, da ”jeg har et temperament, som de [militæret] sikkert ville kunne bruge [smågriner]”. Eli forklarer dog videre, at han i militæret var ”meget udadfarende, reagerede negativt på autoriteter” og fik mange disciplinærstraffe. I filmen hører vi ham fortælle om disse minder, mens filmen viser ham, hvor han sidder tavs på briksen og kigger eftertænksomt rundt i rummet. Det er ikke præciseret, hvor Eli befinder sig. Værelset er lille, sparsomt møbleret og uden personlige ejendele. Det giver indtryk af at være inde i børnehjemsbygningen. Herefter erindrer Eli, hvordan hans alkohol- og senere stofmisbrug startede, fordi han gik fra en kvinde og hendes fire børn. Han forklarer videre, at et hjertestop i 2002 fik ham til at stoppe med at drikke, men at han blot få uger efter begyndte at tage heroin. Slutteligt signalerer filmen, at Eli nu er et andet sted i sit liv: ”Når jeg har haft en travl periode i mit liv, så forsøger jeg *ikke* at tænke noget... Og så bare stirre mig blind ud over vandet”, siger han, mens filmen viser ham siddende på et væltet træ på en strand.⁴²

Filmene er kurateret, så Elis auditive beretning om hans livshistorie visuelt suppleres af historiske filmklip og nutidige filmoptagelser, der autentificerer hans erindringsarbejde. De nutidige filmklip har den effekt, fordi børnehjemmet som fysisk sted vises, ligesom Elis ansigtsudtryk signalerer forskellige følelser, der knytter sig til de mestendels smertefulde erindringer. I de Jong'sk forstand gør de historiske filmklip ham til et troværdigt tidsvidne til den fortid, han aflægger vidnesbyrd om: Barnet Eli i smalfilmene, hvor hans sorte hår er klippet i en tidstypisk 1970'er-gryde- eller pagefrisure, er genkendelig som tidsvidnet Eli i de nutidige filmklip, hvor han har begyndende tegn på ansigtsrynker og hvide hår i det ellers sorte skæg og skulderlange, glatte hår.

I *Skjulte Danmarkshistorier* er Eli og de andre tidsvidner dog ikke kun vidner til deres egne personlige livshistorier i det 20. århundrede. De er også formidlere af fortidige personers livshistorier, der udspillede sig fra sidst i 1800-tallet og frem til ca. midten af 1900-tallet. I filmene fortæller tidsvidnerne om fortidige skæbner, der har levet liv, som tidsvidnerne giver udtryk for ligner deres egne. Eli forklarer, at han skal ”fortælle om Peter, som har boet på fattiggården i slutningen af 1800-tallet. Hans måde at reagere på livet på ligner meget min egen måde at have et adfærdsmønster til livet”.⁴³ Sammenstillingerne mellem de personlige livshistorier på tværs af tid forstærker troværdigheden både af tidsvidnernes formidling af de fortidige personers livshistorier og af tidsvidnernes egne livshistorier. Paralleliseringerne giver det indtryk, at tidsvidnernes erfaringer gør det

42 Peter, 00:00–02:23. Tidsvidnerne på Danmarks Forsorgsmuseum og i Den Gamle By er gengivet direkte, som de formulerer sig.

43 Peter, 02:25–02:37. Det er endnu tydeligere i tidsvidne Hennings formulering, idet han bruger ordet ”derfor” som begrundelse: ”jeg har haft et alkoholmisbrug ligesom sådan Albert havde. Derfor fortæller jeg hans historie.” Albert 04:42–04:50.

muligt for dem at transcendere tid og tilnærmelsesvist aflægge vidnesbyrd om livshistoriske fortider, der rækker ud over deres egne levede liv og tid.

Således udlægger Eli Peters livshistorie. Den handler i korte træk om, at Peter kom i familiepleje efter sin fødsel i 1875, siden arbejdede på forskellige gårde, hvor han på et tidspunkt kom op at slås med røgteren, efter at denne havde kaldt Peter en "lazarus". Gennem sit liv var Peter på fattiggården 27 gange og var flere gange voldelig over for forskellige ansatte på stedet. Han døde i Horsens Tugthus i 1913. Elis udlægning af Peters livshistorie ledsages visuelt af, at der vises historiske dokumenter eller fotos af Peter og andre omtalte personer og steder. Det virker troværdighedsunderbyggende for Elis historieformidling.

Eli og de andre tidsvidner gengiver dog ikke kun konkrete begivenheder og elementer i de fortidige skæbners livshistorier. De fortolker også de fortidige personers adfærd og følelser. Her trækker tidsvidnerne tydeligvis på egne livshistoriske erfaringer. Deres egne erindringer og erfaringer virker dermed autoriserende og autentificerende på deres fortidsfortolkninger. Fx forklarer Eli Peters voldelige adfærd flere gange i filmen: Om situationen, hvor Peter var blevet kaldt "lazarus", siger Eli, at Peter nok "reagerer voldsomt på at blive kaldt [det], ved det, at han har haft et fattigt liv jo og ikke selv synes, at han [røgteren] behøver at påpege hans elendighed".⁴⁴ Om situationen, hvor Peter havde været voldelig over for portneren og forvalteren på fattiggården, siger Eli: "Da han [Peter] er en ung mand, så har han jo nok ikke lært at udtrykke sig på brugen af ord, så det er hans måde at udtrykke sig på med hans utilfredshed".⁴⁵ Når Eli fremlægger Peters voldsepisode mod de ansatte på fattiggården, er Eli filmet siddende i en hængekøje i en bevaret celle, der er indrettet som in-situ-udstillingsrum på Danmarks Forsorgsmuseum. Det er således ikke historisk materiale, der visuelt underbygger Elis auditive udlægning af Peters følelser og voldsadfærd. Derimod er det et nutidigt filmklip af Eli selv. Virkningen er, at han nærmest gøres til en imitation af Peter: Tidligere så vi Eli sidde på en briks formentlig på hans tidligere børnehjem og kigge tavst rundt i rummet. Nu sidder han som en indsat på fattiggården i en hængekøje, mens han ser længselsfuldt ud ad det lille vindue i cellen. Visuelt er dette klip således med til at autentificere Elis fortolkning af Peters følelser og handlinger.

44 Peter, 03:56–04:10.

45 Peter, 05:40–05:45. Når tidsvidnet Richardt i sin udlægning af Rasmines livshistorie om hendes prostitution (som hans egen livshistorie også omhandler) siger "[s]om 14-årig er man jo stadig kun et barn... og tænker som et barn, men skal opføre sig som en voksen lige pludselig" peger ikke mindst Richardts ord "man" på, at hans tolkning sandsynligvis både handler om Rasmines og hans eget liv. Rasmine, 03:50–03:57.

Tidsvidnernes og Danmarks Forsorgsmuseums gensidige autentificering

Også *Skjulte Danmarkshistoriers* lille introduktionsfilm er interessant i forhold til tidsvidnernes autentificering af Danmarks Forsorgsmuseums historieformidling. Filmen har et ganske andet udtryk end filmen om Eli og Peter. Den er sigende for den troværdigheds- og legitimitetsudveksling, der sker mellem tidsvidnerne og museet som institution i filmudstillingen, hvor de fire tidligere socialt udsatte med de Jongs ord går fra at være "witnesses to past" til at være "witnesses to history" (tidsvidner), når deres personlige erindringsarbejde i kraft af museets udstilling bringes ud i offentligheden. Museet som institution er tidsvidnernes talerør, der giver deres erindringsarbejde autenticitet og autoritet. Samtidig virker tidsvidnernes erfaringer og erindringsarbejde ligeledes autenticitets- og autoritetsforstærkende for museets historieformidling. Det er netop denne dialektik, som de Jong påpeger kan akkumulere autenticitet og dermed øge museumsinstitutionernes autoritet (hendes 3. niveau).

Introduktionsfilmen er optaget på museets udendørsarealer med museet (den tidligere Svendborg Fattiggård) i baggrunden og viser hovedsageligt en unavngiven museumsinspektør, som forklarer ideen bag filmudstillingen til de lyttende tidsvidner.⁴⁶ Museumsinspektøren giver udtryk for, at der er grænser for en fagpersons fortidsforståelse, og at museets ønske med at inddrage tidsvidner er at øge troværdigheden i museets historieformidling. Det budskab kommer audiovisuelt til udtryk i inspektørens formuleringer og kropssprog og i filmklippene med de lyttende tidsvidner. Han siger: "Vi sidder som historikere på det her sted og kigger i en hel masse gammelt kildemateriale. [...] Og læser om mennesker, der har boet på den her fattiggård [tidsvidnerne filmes stående foran nogle af fattiggårdens oprindelige bygninger]".⁴⁷ Han fortsætter med noget, der nærmest kan lyde som en devaluering af historikernes arbejde: "Altså jeg kan jo godt sidde og analysere en hel masse [kører hænderne i cirkelbevægelser], men vi tænkte... Hvem *ved* egentlig noget om det her? [Nogle af tidsvidnerne filmes.] Hvem kan komme med et bundrealistisk, autentisk perspektiv? Det gør I [han slår ud med begge arme mod tidsvidnerne]".⁴⁸ Med ordene og gestikken afgiver han fortolknings- og formidlingsautoriteten til gruppen af tidsvidner, som i klippene iscenesættes som de personer, der, modsat historikerne, "*ved* noget om det her" – på trods af, at ingen af tidsvidnerne nogensinde har været på fattiggården, mens den var i funktion frem til 1974. Tidsvidnerne gøres således til eksperter på en tids-

46 I og med at filmen er et udstillingselement, er funktionen snarere at introducere museumsgæster til filmudstillingen *Skjulte Danmarkshistorier*, som de møder i den fysiske udstilling *Fattigdom på tværs*.

47 Introduktion, 00:38–00:50.

48 Introduktion, 01:07–01:18.

mæssig fjern fortid i kraft af deres livshistoriske erfaringer med social udsathed i en anden og mere nær fortid. Dette understreges desuden visuelt i filmens sidste klip, der som det eneste i introduktionsfilmen er optaget indendørs på museet. Her sidder tidsvidnerne på stole ved borde med ansigterne vendt mod kameraet og beskueren i museumsrummet – som et ekspertpanel.

Tidsvidnerne gøres tillige til eksperter i to af de livshistoriske dokumentarer om de fortidige skæbner. Foruden Eli i filmen ”Peter” optræder også de to tidsvidner Mette og Henning i filmen ”Albert” på et halvmørkt kontor et sted på museet, hvor der er fyldt med bøger på hylderne bag dem. Ved et skrivebord sidder tidsvidnerne med en åben arkivæske foran sig, tager nænsomt historiske fotos og avisudklip ud af arkivløg, nærstuderer dem i skrivebordslampens lys og tager noter på en notesblok. Eli er desuden filmet, mens han læser i en stor protokol med fingeren løbende ned over den gulnede side med håndskrevne optegnelser på linjerne. Tidsvidnerne har i disse klip hvide stofhandsker på, som bruges på museer, når museumsgenstande håndteres. Effekten er, at tidsvidnerne gøres til særlige eksperter, der både kan arbejde som fagfaglige historikere, og i kraft af deres personlige fortid ovenikøbet kan fortolke fortid mere troværdigt end fagfaglige historikere. Med reference til udstillingstitlen kan tidsvidnerne dermed give museumsgæster adgang til en danmarkshistorie, der ellers ville være skjult for dem.

Umiddelbart kan det virke som en fuldstændig afgivelse af historisk ekspertise og fortolknings- og formidlingsautoritet fra museets fagpersoner til tidsvidnerne. Men introduktionsfilmens første klip giver indtryk af noget andet. Det viser museumsinspektøren gå forrest med tidsvidnerne lidt bag sig hen mod museets hovedindgang (ikke en bag- eller personaleindgang), mens han peger på døren, hvorover der står ”Museum” skrevet med store bogstaver. Han siger, at museet ”har inviteret jer til at være en del af det her projekt”.⁴⁹ Både formuleringen og filmklippet signalerer, at det er museet, der fører an, og at tidsvidnerne er en slags gæster. Formuleringen peger desuden på, at det er fagpersoner på museet, der har fået ideen og taget initiativ til at føre den ud i livet. Sekvensen giver det indtryk, at museet aktivt har inviteret tidsvidnerne ind i institutionen, fordi de kan øge autenticiteten i museets historieformidling, men at kuratorerne har den overordnede autoritet i historieformidlingen. Det er værd at huske på Griffiths’ og de Jongs påpegning af kurators magt, når tidsvidner indgår i museumsformidling – også i udstillinger, der bunder i en demokratisk tankegang om at lade socialt udsatte fra en marginaliseret samfundsgruppe formidle deres egen og andre udsattes fortid.

49 Introduktion, 00:00–00:03.

Tidsvidnernes manglende relation til udstillingsnarrativ og genstande

Eftersom tidsvidnernes erindringsarbejde formidles som en del af *Fattigdom på tværs*, springer det i øjnene, at deres og de fortidige skæbners livshistorier ikke relateres til museumsgenstande eller andre elementer i udstillingen. Det er især påfaldende, da tidsvidnerne i flere filmklip forholder sig til genstande og in-situ-udstillingsrum i *andre* af Danmarks Forsorgsmuseums udstillinger. Yderligere har de Jong pointeret, at koblingen mellem genstande og tidsvidners erindringsarbejde ofte etableres i udstillinger, fordi de understøtter fortællingerne om hinanden og derigennem akkumulerer autenticitet i en udstilling (hendes 1. niveau). Konsekvensen er da også, at tidsvidnerne ikke synderligt autentificerer historieformidlingen i *Fattigdom på tværs*.

Det er dog ikke i kraft af den manglende relation mellem tidsvidnerne og *Fattigdom på tværs'* genstande, at tidsvidnerne ligefrem får en deautentificerende effekt på udstillingen. Det er snarere, fordi der ikke er sammenhæng mellem *Fattigdom på tværs'* udstillingsnarrativ (de Jongs 2. niveau) og tidsvidnernes erindringsarbejde og formidling i *Skjulte Danmarkshistorier*. Det eneste, de to udstillinger har til fælles på et narrativt niveau, er det overordnede udstillingsgreb, hvor forskellige tider er stillet over for hinanden. *Fattigdom på tværs* handler som nævnt om socialt udsatte i dag og i en lidt upræcis tidsmæssig fortid. *Skjulte Danmarkshistorier* handler om socialt udsatte i en fjern fortid (ca. omkring år 1900) og i en mere nær fortid (i sidste halvdel af det 20. århundrede) og lidt om i dag.

Fattigdom på tværs er ifølge udstillingens hovedtekst en ”debatudstilling”. I udstillingen er der citater om fattigdom og social udsathed fra folketingspolitikere på tværs af det politiske spektrum, og museumsgæster inviteres til at bringe deres meninger ind i udstillingen. *Fattigdom på tværs* har altså et debatterende narrativ og vil aktivere museumsgæsters holdninger. Omvendt har *Skjulte Danmarkshistorier* et emotionelt narrativ og vil snarere aktivere følelser. Museumsinspektøren, der forklarer *Skjulte Danmarkshistorier*, guider museumsgæster i den retning i introduktionsfilmens slutning: ”Det har faktisk *rørt* mig enormt dybt og overrasket mig meget, at man nærmest kan *tage* Richardts liv og sige ’Det er Richardts liv’ [tidsvidnet Richardt filmes] og så kan man *tage* [... Rasmine] og sige ’Det er Rasmine’. Så sidder I *der* – på tværs af tid. [...] Det er enormt stærkt”.⁵⁰ Tidsvidnerne leverer, hvad introduktionsfilmen rammesætter som de rørende og stærke historier om vanskelige liv for socialt udsatte i en fjern og nær fortid. Det følelsesmæssige udstillingsnarrativ understøttes auditivt i form af den instrumentelle, sørgmodige og dramatiske underlægningsmusik spillet af strygeinstru-

50 Introduktion, 01:25–01:47.

menter og klaver i dokumentarfilmene.⁵¹ Når museumsinspektøren ovenikøbet siger, at ”det er jo også *vanvittig* problematisk ik’, at vi ikke ligesom er nået til et sted, hvor vi kan løse de der ting. Det er det, det her [*Skjulte Danmarkshistorier*] handler om”,⁵² er hans tolkning af sammenhængen mellem fortid og nutid meget moralsk og politisk betonet. Museumsinspektørens budskab understreger, hvad Arnold-De Simone har påpeget i sin forskning om tidsvidners rolle i udstillinger om lidelsesfulde fortider: De skal vække museumsgæsters empati og derigennem øge en historisk forståelse og et politisk engagement.

De to udstillingsnarrativer, hvoraf tidsvidnernes erindringsarbejde kun autentificerer narrativet i *Skjulte Danmarkshistorier*, eroderer hinanden. Det er svært at se, hvordan det er foreneligt, at museumsgæster *både* skal få en følelse af empati med socialt udsatte samt harme over, at fattigdom som samfundsproblem ikke er blevet løst, og *samtidig* deskriptivt vurdere og debattere fattigdom og social udsathed som et historisk og nutidigt samfundsproblem.

Selve den mediemæssige formidling af tidsvidnernes erindringsarbejde og filmudstillingen *Skjulte Danmarkshistorier* som helhed forstærker uoverensstemmelsen mellem tidsvidnernes historieformidling og *Fattigdom på tværs*’ historieformidling. Filmene fylder på mange måder en væsentlig del i det udstillingsrum, hvor de vises: De er lange, taget i betragtning af at de vises i en udstilling; skærmen fylder relativt meget i det forholdsvis lille udstillingsrum, og filmene ’fylder’ meget lydligt. Lyden fra musikken og tidsvidnernes eller inspektørens tale er så højlydt, at de endda kan høres i udstillingens nærliggende rum. Med tanke på Bolter og Grusin giver tidsvidnernes historieformidling associationer til et ”hypermediacy”-ideal. Filmene fremstår langt fra som et transparent vindue til en fortid. Selve mediet tiltrækker sig opmærksomhed med de mange filmklip, der skiftevis viser barnet Eli og den voksne Eli i forskellige perspektiver og på forskellige lokationer, og hvor historiske fotos visuelt understøtter udlægningen af Peters livshistorie. Alt i alt betyder det, at *Skjulte Danmarkshistorier* dominerer og på ingen måde glider ubemærket ind i *Fattigdom på tværs*. I bedste fald er tidsvidnerne og de fortidige skæbner nogle lidt tilfældige ansigter på en nær og en fjern fortid om social udsathed. I værste fald er *Skjulte Danmarkshistoriers* tidsvidner vanskelige overhovedet at forstå som en del af *Fattigdom på tværs*, fordi der ikke er sammenhæng mellem tidsvidnernes erindringsarbejde og enten genstande eller narrativ i *Fattigdom på tværs*.

51 Hansen, 2009.

52 Introduktion, 01:48–01:55.

Den Gamle By: Tidsvidner til et udstillingsnarrativ om 1970'ernes forskellige livsstile og boformer

Tidsvidnernes erindringsarbejde i Den Gamle By stammer fra nogenlunde samme tidsperiode, som tidsvidnerne beretter om på Danmarks Forsorgsmuseum. Begge steder dukker tidsvidnerne op på film, der vises på skærme i udstillingerne. Det handler dog ikke om tragiske og triste livshistorier i Den Gamle By, men om diverse livsstile og boformer. På begge museer er betydningen af tidsvidnerne i udstillingerne, at de er autentificerende – eller deautentificerende – ekspertfigurer med indflydelse på museernes indholdsmæssige historieformidling. Det sker på forskellige måder på de to museer afhængigt af, hvordan tidsvidnernes erindringsarbejde relateres til og remedieres i udstillingerne.

I Den Gamle by møder man tidsvidnerne i udstillingsområdet *Velfærd og frisind – 1974*. Det består af gader med etageboliger, butikker, baggårde og værksteder, hvor museumsgæster bl.a. kan kigge indenfor hos en købmand, besøge et cykel- og knallertværksted eller suge stemning til sig på et værtshus eller i lejlighedernes rekonstruerede private hjem. De fleste af disse hjem er indrettet i "tæt samarbejde" med tidligere beboere, som det fremgår af lejlighedernes udstillingstekster.⁵³ I fem af de i alt 11 private hjem kommer tidligere beboere til syne i film og er som tidsvidner et ekstra formidlingslag.⁵⁴ Det demokratiske ideal om at være et museum om "almindelige menneskers historie" og ikke "de tre store K'er: krige, konger og København"⁵⁵ må siges at trænge tydeligt igennem i frilandsmuseets formidling.

I lejligheden kaldet "Hippiepar med en lille datter 1974" dukker ansigtet og skuldrene på tidsvidnet Benny Andersen op på en skærm på stuevæggen. Han kigger direkte ud i rummet og indleder fortællingen om sit og partneren Bodil Jensens liv i begyndelsen af 1970'erne. Et øjeblik efter bryder han dog fornemmelsen af øjenkontakt, da han trækker blikket til sig og tilsyneladende vender tankerne mod sin fortid. Auditivt fortsætter ordene fra den erindrende Benny, mens filmen visuelt klipper til fotografiet af en ung, langhåret Benny ved et orange skab med psykedeliskmønstrede gardiner i baggrunden. Vekselvirkningen mellem lyden af den ældre Bennys stemme og synet af henholdsvis den erindrende Benny og fotos af en yngre Benny skaber troværdighed omkring det erindringsarbejde, han er midt i. De historiske fotos af Benny fra 1970'erne er desuden med til at autentifi-

53 For yderligere informationer om samarbejdet, se Wowk Vestergaard 2015.

54 Filmene i "Kernefamilien 1974" og "Kollektivet 1974" kan ses på *Den Gamle By Viden Velfærdsdanmark – 1970erne Folks hjem*, <https://www.dengambleby.dk/velfaerdsdanmark-1970erne/folks-hjem/> (Besøgt 2/7 2021).

55 Bloch Ravn 2020, s. 94. Se desuden Bloch Ravn 2014.

cere Bennys erindringsarbejde og i de Jong'sk forstand gøre ham til et troværdigt tidsvidne til den fortid, han aflægger vidnesbyrd om.

I den korte film beretter Benny primært om parrets livsstil: "...vi var interesserede i boligindretning. [...] Jeg plejede at male væggene kridhvvide, for så kunne de tegninger, som mig og Bodil lavede, ligesom stå på en baggrund. Så er det dem, der giver farverne. Og møblelementet ville også give farverne...".⁵⁶ Foruden kreative, farverige boligindretningsidealer fortæller Benny også om et oprør mod normer og traditioner. I sit vidnesbyrd er Benny ekspert på eget liv og egne oplevelser. I filmen er erindringsarbejdet opdelt tematisk, hvilket er synliggjort ved overgange, hvor hvide bogstaver på sort baggrund angiver det næste tema.⁵⁷ Med fokus på parrets hippie-livsstil har museet således redigeret og kurateret Bennys erindringsarbejde i relation til udstillingsområdets titel, *Velfærd og frisind – 1974*. Museet uddyber titlen med ordene: "Tiden er præget af frisind, kvindebevægelse og eksperimenter med nye boformer. Men de fleste boede ganske som man plejede". Et andet sted forklares det, at fokus er på "...et bredt udsnit af indretninger og familietyper".⁵⁸ Med et udstillingsnarrativ, der signalerer brud, kontinuitet og mangfoldighed anno 1974 i forhold til ideologi og boformer, autentificerer Benny med hans erindringsarbejde især frisindet og eksperimenterne, der udfoldede sig i tiden.

Eksperimenterende livsstile er tilsvarende i fokus i "Kollektivet 1974", her dog med øget opmærksomhed på denne særlige boform. Tidsvidnerne er fire tidligere kollektivister. På skift toner de frem i filmen – to af dem side om side som par, de to andre hver for sig – og fortæller om dagligdag og hverdagsrutiner i kollektivet Skansen og om fester, politisk engagement og husmøder. Kollektivisterne er således tidsvidner til ideologisk overbevisning og eget levet liv i deres specifikke kollektiv, hvor de selvsagt er eksperter. Indholdsmæssigt forholder de sig tæt til de temaer, deres erindringsarbejde er kurateret omkring.⁵⁹ Filmen er redigeret, så tidsvidnerne supplerer hinanden i deres fortællinger. I afsnittet, der handler om husmøder og dagligdag, sidder Lise Jensen eksempelvis i en sofa ved siden af sin mand Claus Effersøe, der også boede i Skansen. De kigger skiftevis kærligt på hinanden og ud mod kameraet, mens Lise fortæller: "I kollektivet, der spiste vi faktisk sammen stort set hver aften, så det betød også, at der blev lavet aftensmad hver aften".⁶⁰ Til lyden af Lises stemme klipper filmen til et foto af en flok langhårede mænd og kvinder omkring et bord. For bordenden sidder en ung Lise med store sygekassebriller og spiser. Filmen klipper, hvorefter kollektivisten

56 Hippiepar med lille datter 1974 ("Indretning") 00:27–00:05.

57 Temaerne er: "Benny og Bodil", "Boligindretning", "Musikken" og "Oprøret". Alle film med tidsvidnerne er ca. 2–7 minutter.

58 <https://www.dengambleby.dk/1974/> (Besøgt 14/6 2021); Wowk Vestergaard 2015, s. 57.

59 Temaerne er: "Hvorfor bo i kollektiv?", "Hvilken type kollektiv var Skansen?", "Festerne", "Politisk engagement", "Husmøder og dagligdag" samt "Ligestilling og køn".

60 Kollektivet 1974 ("Husmøder og dagligdag") 02:31–02:24.

Vibeke Rygård fortsætter: "Altså vi var fælles om mad. Vi havde sådan en kasse, vi betalte husholdningspenge i, og jeg tror, det var 70 kroner om ugen. Så lå det nede i en skuffe, og så tog man penge derfra, når man gik ud og handlede".⁶¹ I deres erindringer om fællesspisning og fælles husholdningspenge bekræfter de to tidsvidner arketyperiske forestillinger om kollektiver og autentificerer dermed udstillingens narrativ om, at der i tiden blev eksperimenteret med nye boformer. Autenticiteten forstærkes, da tidsvidnernes erindringsarbejde fremstår samstemt, og tidsvidnerne gensidigt autentificerer hinanden. På fotos ses de unge kollektivist i situationer tilsvarende dem, de beretter om. Fotografierne autentificerer både tidsvidnernes erindringsarbejde og tidsfæster umiskendeligt kollektivist i 1970'erne. Tilsammen kommer fotos og tidsvidnerne til at akkumulere autenticitet, fordi de gensidigt bekræfter indholdet af det, vi ser, og det, vi hører.

Hvor Benny og kollektivistene er tidsvidner til eksperimenterende livsstile og autentificerer den del af udstillingsnarrativet, er det mindre tydeligt, hvordan tidsvidnet Helene Thiesen bidrager til et narrativ om 1970'ernes livsstile i lejligheden "Grønlandsk studerende 1974". Helenes erindringsarbejde handler nemlig mestendels om, at hun som barn i 1950'erne blev fjernet fra sin grønlandske familie, sendt til Danmark i en periode, voksede op på et børnehjem i Grønland, inden hun senere tog til Danmark og studerede.⁶² Oplevelserne fra barndommen dominerer hendes erindringsarbejde, selv når det kommer til spørgsmålet om hendes boligindretning i 1970'erne: "Vi var jo opdraget på børnehjemmet af Bense, som var oversygeplejerske, at der altid skulle være rent, pænt og ordentligt. Fordi jeg var blevet sendt derned som lille for at skulle være dansker, så har jeg haft en længsel efter at blive grønlænder og have grønlandske ting i mit hjem".⁶³ Kun i en mindre del af filmen gøres Helene til tidsvidne til 1970'erne. I en kort sekvens fortæller hun om oliekrisen i 1973. I denne del er hun ikke længere ekspert på eget liv, hvilket tilsyneladende får hende til at føle sig på udebane. Hvor Helene tidligere har haft et fast og direkte blik, flakker hendes blik nu fra side til side. Hun leder efter ordene i en mere usammenhængende fortælling, og hvor hun ellers primært udtrykker sig som "jeg", opstår der en lille distance, når hun i dette tema udtrykker sig som "vi": "Nu skulle vi huske at slukke lyset der, og så skulle vi huske og æh... skynd jer at lukke døren, for ellers går varmen lige ud og ... og skrue ned for varmen".⁶⁴ I dette tilfælde svækkes Helenes vidnesbyrd, fordi hendes tøven og distance skaber tvivl om, hvorvidt hun aflægger vidnesbyrd om en selvoplevet erindring. Samlet set resulterer det i, at Helene som tidsvidne deautentificerer udstillingens 1970'er-narrativ.

61 Kollektivet 1974 ("Husmøder og dagligdag") 02:24-02:12.

62 Temaerne er: "Indretning", "Hippierne", "Oliekrise i 1973" og "Farvel til mor som 7 årig".

63 Grønlandsk studerende 1974 ("Indretning") 00:34-00:17.

64 Grønlandsk studerende 1974 ("Oliekrise") 00:27-00:20.

I det fjerde hjem, "Kernefamilien 1974", introduceres tidsvidnet Jørn Meyer, som sandsynligvis skal repræsentere den del af udstillingsnarrativet, der handler om kontinuiteten i 1970'erne og de uforandrede boformer. Erindringsarbejdet hos Jørn adskiller sig fra de øvrige tidsvidners ved at være livshistorisk i sin form og ikke være inddelt i temaer med overskrifter fra kuratorernes side. En stor del af filmen handler om Jørn og hustruens barndom og opvækst i 1940-1950'erne, mens en mindre del handler om parrets livsstil og boligindretning i 1970'erne. Jørn fortæller: "Vores baggrund er, at vi begge to er gået ud af folkeskolen i henholdsvis 7. klasse og 8. klasse. [...] Lene er opvokset i Vejle, og hendes forældre er begge fra Vejle. De er også håndværkere. Mine forældre... øh, min far han er snedker eller var snedker, og min mor hun var arbejdsmand på et mejeri blandt andet".⁶⁵ Som i tilfældet med Helene omhandler Jørns erindringsarbejde således også en tid før 1970'erne.

De fotos, der vises, mens Jørn fortæller, hverken illustrerer eller understøtter hans erindringsarbejde om 1940-1950'erne, da fotografierne primært viser ægteparret som unge forældre i 1970'erne. Fordi der er uoverensstemmelse mellem fotos og indholdet af Jørns erindringer, kommer fotografierne ikke til at autentificere ham som tidsvidne, tværtimod. Nok er Jørn ekspert på eget liv, men da han primært er tidsvidne til en anden periode end udstillingens, kommer også han til at deautentificere udstillingens 1970'er-narrativ. Den del af Jørns erindringsarbejde, der handler om boform, hvor han fortæller om parrets teaktræsmøbler fra 1960'erne, er så lille en del af den samlede fremstilling af hans erindringsarbejde, at udstillingens narrativ om kontinuitet i 1970'erne svækkes.

I det sidste af de fem hjem, "Blind mand 1974", optræder tidsvidnet Henning Eriksen. Hvor de øvrige tidsvidner er filmet siddende i private omgivelser, er han filmet i det genskabte hjem i Den Gamle By, hvor han bevæger sig rundt og forklarer om de mange forskellige hjælpemidler til blinde i lejligheden: "Her er et af de vigtigste ting i lejligheden, det er min radio. Jeg havde ikke fjernsyn, jeg har meget lidt ud af at se fjernsyn".⁶⁶ I sit erindringsarbejde bevæger Henning sig frem og tilbage mellem nutid og datid. Da han samtidig er i den genskabte lejlighed og taler om den, som om han bor der, utydeliggøres 1970'erne som fortid, hvilket forstærkes af, at der ikke inddrages fotos fra perioden i filmen, der kunne autentificere Hennings erindringsarbejde. Filmen er i udtryk og indhold væsensforskellig fra de øvrige film, fx omhandler dens temaer udelukkende livet som blind frem for hans livsstil i 1970'erne.⁶⁷ Konsekvensen er, at Henning fremstår som teknologividne til hjælpemidler for blinde og mindre som 1970'er-tidsvidne. Idet hans erindringsarbejde hverken relateres til en overordnet fortælling om brud,

65 Kernefamilien 1974, 01:27-00:55.

66 Blind mand 1974 ("Hjælpemidler") 02:48-02:38.

67 Temaerne er: "Hjælpemidler", "Syn" og "Lejligheden som Henning Eriksen ser den".

kontinuitet eller mangfoldighed i boformer, eller til 1974, autentificerer han ikke udstillingsnarrativet.

Tidsvidnernes erindringsarbejde i relation til genstande og fotos

I de fem hjem er det tydeligt, hvordan genstande har betydning i autentificeringer af tidsvidners erindringsarbejde og omvendt. I hippie-lejligheden er der flere gode eksempler på en dialektisk autentificering mellem tidsvidne, genstande og fotos. I filmen beretter tidsvidnet Benny om parrets kreative og farverige boligindretning, hvordan de læste Bo Bedre og malede kunst direkte på væggene. Til lyden af Benny vises fotos af det unge par i et hjem, hvor møbler og indretning visualiserer og dokumenterer Bennys erindringsarbejde nærmest en til en. Imens står museumsgæsten midt i den farverige lejlighed med karakteristiske hjemmelavede møbler og med Bo Bedre liggende overalt. Alt i alt skaber det troværdighed, fordi Bennys erindringsarbejde, de viste fotos og genstandene i lejligheden gensidigt autentificerer historieformidlingen i en akkumulerende proces.

I kollektivet har genstandene ikke samme autentificerende funktion. I filmen er boligindretning ikke et tema, som i hovedparten af filmene i de andre lejligheder. Tidsvidnerne beskæftiger sig med kollektivet som boform, ikke med lejlighedens udseende eller genstande, og de fotos, der vises, har primært mennesker i fokus, hvilket understøtter fortællinger om stemninger og samvær mellem kollektivisterne og deres venner. I lejligheden genfinder vi kun enkelte genstande – et par lamper og en kunstplakat – fra fotografierne. Til gengæld findes der i kollektivet mange ikoniske 1970'er-objekter, fx malede ølkasser, politiske plakater, hønsestrikk og batiktøj. Disse ting kunne have været i et hvilket som helst kollektiv. Konsekvensen er, at de hverken autentificerer eller deautentificerer tidsvidnernes erindringsarbejde, måske fordi tingene i sig selv autentificerer udstillingens 1970'er-narrativ.

Blandt de fem hjem er imidlertid også eksempler, hvor tidsvidners erindringsarbejde og genstande i udstillingsrummet ligefrem deautentificerer hinanden. I lejligheden "Grønlandsk studerende 1974" forklarer Helene, hvordan der skulle være pænt, rent og ordentligt i hendes lejlighed – en følgevirkning af hendes børnehjemsopdragelse. Mens hun taler, vises et foto af en ung Helene i et lidt rodet værelse, hvor hun sidder ved siden af en reol med bøger og blade liggende hulter til bulter, og forskellige nipsting er ved at falde ned fra hylderne. Fotografier underbygger dermed ikke Helenes erindringsarbejde, hvilket den genskabte lejlighed heller ikke gør. Den er lige så rydelig som de øvrige lejligheder. Helenes erindringsarbejde bliver således hverken autentificeret af genstandene i lejligheden eller af fotos fra hendes ungdomsbolig. Denne diskrepans imellem det auditive og det visuelle – i både fortid og nutid – betyder en deautentificering af Helene

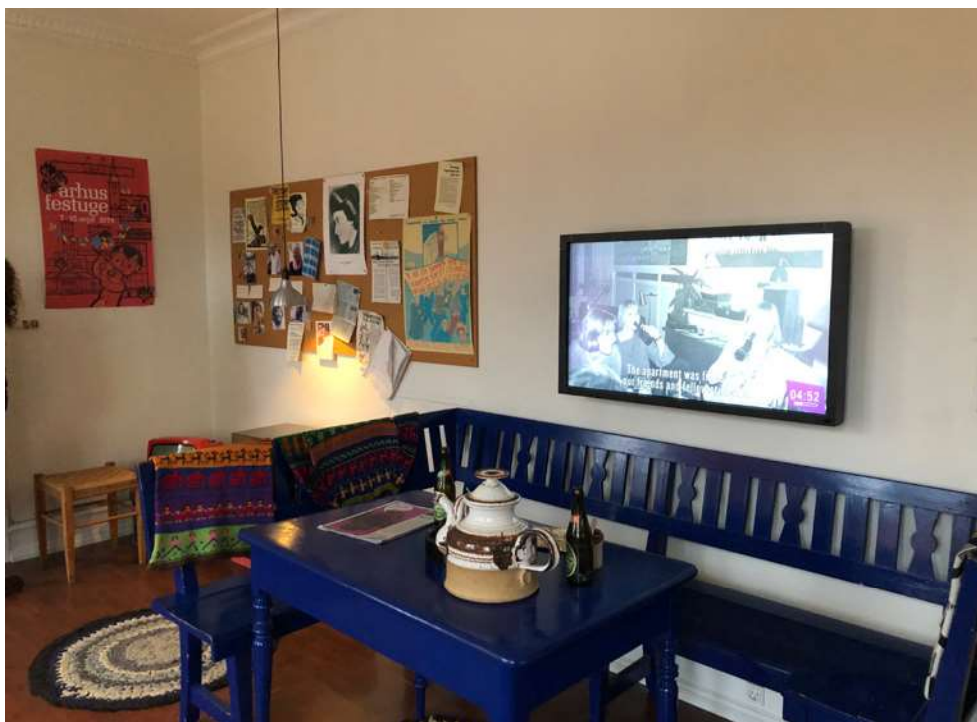
som tidsvidne. Fordi Helenes erindringsarbejde ikke understøtter udstillingens 1970'er-narrativ, og fordi der er uoverensstemmelse mellem hendes erindringsarbejde, de viste fotos og det genskabte hjem, svækkes troværdigheden i museets historieformidling her.

Levende- og personliggjorte lejligheder

Det at møde tidligere beboere i rollen som tidsvidner har stor betydning for historieformidlingen i de rekonstruerede lejligheder. De fremstår meget mere levende og beboede end de lejligheder, der ikke audiovisuelt formidler tidligere beboeres erindringsarbejde. Den levendegørende effekt handler i høj grad om, at tidsvidnerne toner frem og med forskellige kropsudtryk og stemmeføringer bliver levende og erindrende subjekter. Det giver indtryk af, at de er hjemme i lejlighederne. Når Benny kommer til syne på skærmen, ændrer lejligheden sig fra at være "Hippiepar med lille datter 1974" til at være Benny og Bodils genopførte hjem, og lejligheden bliver således både levendegjort og personliggjort. Det gælder også for de lejligheder, hvor tidsvidners erindringsarbejde ikke autentificerer genstande eller udstillingsnarrativ.

Oplevelsen af, at Benny og andre tidsvidner sidder og taler i deres tidligere hjem, indtræffer desuden, fordi den audiovisuelle formidling af tidsvidnernes erindringsarbejde primært kan karakteriseres med Bolter og Grusins begreb "immediacy". Med undtagelse af filmen med den svagtseende Henning, er tidsvidnerne filmet i hjemlige omgivelser med fx potteplanter og malerier i baggrunden – en hjemlighed de rekonstruerede lejligheder tilsvarende udtrykker. Kamera-vinklen er konstant, og tidsvidnernes mimik og gestik er det eneste i bevægelse. Selvom der klippes frem og tilbage mellem fotos og tidsvidnerne, høres tidsvidnerne uafbrudt, hvilket alt i alt skaber en illusion om, at de selv fremviser fotos i et næsten privat set-up. Selvom det umiddelbart kan virke anakronistisk, at tidsvidnerne vises på en fladskærm i 1970'er-lejlighederne, understøtter netop disse fladskærme fornemmelsen af et vindue til tidsvidnerne i fortid og nutid. I et par af filmene indgår der musik. Den valgte musik er dog ikke et insisterende element som i Danmarks Forsorgsmuseums udstilling, fordi den er i overensstemmelse med lejlighedernes udtryk og 1974-narrativ. Eksempelvis kunne lyden af den tyske popsang, der optræder som underlægningsmusik i filmen hos kernefamilien,⁶⁸ lige så godt komme fra transistorradioen i stuen, for med lejlighedens teaktræsmøbler, broderede sofapuder og Carmen-curlers fremstår lyden af schlagermusik overbevisende. Remedieringerne af erindringsarbejdet tiltrækker sig således ikke stor opmærksomhed.

68 Simons 1969.



Særligt i kollektivet Skansen inviteres museumsgæster til bords med tidsvidnerne, mens de ser tilbage på deres tid i kollektivet, og der vises fotos fra dengang. Det er godt eksempel på, hvordan Den Gamle By forsøger at skabe et vindue til fortiden i kraft af museets medialisering af tidsvidnernes erindringsarbejde. Foto: Iben Vyff

Tidsvidners eller kuratorers stemmer?

I form og indhold er den audiovisuelle formidling af tidsvidnernes erindringsarbejde ganske forskellig på Danmarks Forsorgsmuseum og i Den Gamle By. Der er dog den åbenlyse fællesnævner, at tidsvidnerne begge steder intensiverer historieformidlingen i kraft af deres menneskeliggørende funktion – præcis som Kushner og Humphries har påpeget er en effekt af at inddrage erindrende subjekter i udstillinger. Betydningen af tidsvidnernes levende- og personliggørelse af deres rekonstruerede hjem i Den Gamle By er især tydelig i sammenligningen med de lejligheder, hvor der ikke optræder tidsvidner. Disse lejligheder fremstår tomme og forladte – modsat tidsvidnernes rekonstruerede hjem. På samme måde ville *Fattigdom på tværs* ikke bare være en udstilling om fattigdom, men en menneskefattig udstilling, hvis ikke *Skjulte Danmarkshistoriers* tidsvidner var blevet tilføjet til den. Begge steder får tidsvidnerne historieformidlingen til at handle om menneskers fortidige levede liv og ikke bare fortider i sig selv, når de i museumsrummene transformeres fra "witnesses to past" til "witnesses to history". Tidsvidnerne har uden tvivl betydning ud over det private – som Andermann og

Arnold-De Simone har pointeret det – når de af museerne gøres til repræsentanter for henholdsvis socialt udsatte og forskellige livsstile i 1970'erne.

Tidsvidnerne er imidlertid mere end det. De er også autentificerende museumsfigurer. I samspillet mellem tidsvidner og fx udstillingsgenstande, udstillingsnarrativer og filmklip eller historiske fotos – og dermed i samspillet mellem det auditive og det visuelle i museumsrummet, som Lønstrup og Rørdam Larsen minder om – opstår der autentificerende processer, der genererer en mere troværdig historieformidling. På Danmarks Forsorgsmuseum sker det, når livserfaringer fra tidligere socialt udsatte bruges i et oversættelsesarbejde af en for mange ukendt fortid. Her er tidsvidnerne fortolkere og formidlere af egne og andres livshistorier. De fremstilles dog ikke alene som autentificerende figurer på egne liv, men også som autoriserende eksperter på en fortid, der ligger ud over deres egen levede tid. Også i Den Gamle By har tidsvidnerne funktion af at øge troværdigheden af museets historieformidling, når de autentificerer indretning og udtryk i deres genskabte hjem. I de tilfælde, hvor der er overensstemmelser mellem indholdet af tidsvidnets beretning og fx genstande, fotos eller udstillingsnarrativ, opstår der gensidige autentificeringer. Det akkumulerer autenticitet i historieformidlingen – en proces der i sidste ende er med til at autentificere museet som institution. På den måde kan vi argumentere for, at den dialektiske autentificering også foregår mellem tidsvidner og museumsinstitutionen, når tidsvidnerne giver autoritet og autenticitet til museet og omvendt. Men som vi har vist i analysen, skaber uoverensstemmelser den modsatte effekt.

Hvor Danmarks Forsorgsmuseum interesserer sig for marginaliserede samskudsgrupper, interesserer Den Gamle By sig for almindelige menneskers fortid. Denne forskel til trods er begge institutioner drevet af et demokratisk ønske om at give andre end fagfaglige eksperter en historiefortolkende stemme – i tråd med Oral History-traditionen. Det forklarer muligvis inddragelsen af tidsvidner i museernes historieformidling. For begge institutioner gælder det dog, at den kuratering, der har fundet sted i arbejdet med at omdanne tidsvidnernes erindringsarbejde til udstillingsegnede museumsgenstande, er usynlig. Man hører kun tidsvidnernes stemmer, men fornemmer dog kuratorernes stemmer mellem linjerne i det, tidsvidnerne siger. Det sker fx i Den Gamle By, hvor man får indtryk af retningen, kuratorerne har guidet tidsvidnernes erindringsarbejde i i kraft af filmenes temaer, og når tidsvidnerne er blevet bedt om at være ekspert på noget, de ikke har stærke minder om, fx oliekrisen. Selvom Danmarks Forsorgsmuseum som institution er mere tydelig pga. *Skjulte Danmarkshistoriers* introduktionsfilm, er kurateringen af tidsvidnernes og de fortidige skæbners livshistorier i dokumentarfilmene lige så usynlig som Den Gamle Bys. Scenerne, hvor tidsvidnerne er iført hvide handsker, er dog på mange måder symbolsk for måden, museet har klædt dem på – for selvfølgelig har museet klædt dem på. Det er helt eksplicit, når museumsinspektøren i introduktionsfilmen siger, at det handler om, at

offentligheden skal "høre det fra jer. Ikke fra mig".⁶⁹ På begge museer fremstår tidsvidnerne autonome i deres erindringsarbejde og fortidsfortolkninger, fordi museumsinstitutionernes tilrettelæggelse og rammesætning er usynliggjort, men begge steder får man fornemmelse af, at museumsinstitutionerne så at sige taler gennem tidsvidnerne. Graden af autonomi, og dermed hvor demokratisk historieproduktionen og -formidlingen egentlig er, står derfor til diskussion. Også selvom det må siges at være et demokratisk historieideal at kaste lys over almindelige menneskers hverdagslivserindringer og social udsattes livshistorier i museernes formidling.

At museer således taler gennem tidsvidner, kan i sidste ende betyde, at de bliver eksponenter for noget, som måske ikke er deres egen dagsorden. Der er i sig selv intet odiøst i, at tidsvidnernes erindringsarbejde, når de indgår i en museal formidling, er redigeret og kurateret. Det er en iboende præmis i udstillingsgenren. Problemet opstår, fordi tidsvidner ses i et andet lys. Deres erindringsarbejde opleves som autentiske vidnesbyrd, fordi 'de var der, og de husker det sådan'. Det forstærkes, fordi museerne signalerer, at de giver faglighed og autoritet fra sig, alt imens "the curator remains in control", som Griffiths har formuleret det.

I stedet for at tilstræbe en usynlig kuratering af tidsvidners erindringsarbejde kan en "hypermedieret" audiovisuel medialisering bruges til at understrege, at erindringsarbejdet er tilpasset udstillingen, og at der er tale om en delt fortælleautoritet mellem kuratorer og tidsvidner. Internationale undersøgelser viser, at lægfolk har stor tiltro til museer som troværdige – mere end bl.a. undervisning, non-fiktionsbøger, familieerindringer og internettet.⁷⁰ Der er ikke grund til at tro, at det vil svække museers troværdighed, at både kuratorers og tidsvidners stemmer høres tydeligt i museal historieformidling, hvor tidsvidner inddrages som autentificerende museumsfigurer. Ligesom Oral History-forskning har kastet lys over kuratorers motiver for og refleksioner over, hvordan tidsvidner gøres til et udstillingselement, vil det være et væsentligt bidrag, hvis kommende forskning retter opmærksomhed mod, hvordan tidsvidner i udstillinger rent faktisk opleves af museumsgæster.

Litteratur

- Andermann, Jens og Arnold-De Simine, Silke 2012: "Introduction". *Theory, Culture & Society*:1, s. 3-13. <https://doi.org/10.1177/0263276411423041>
- Arnold-De Simine, Silke 2013: *Mediating Memory in the Museum*. PalgraveMacmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137352644>

69 Introduktion 01:57–01:59.

70 Rosenzweig og Thelen 1998, s. 91; Conrad m.fl. 2013, s. 50.

- Bardgett, Suzanne 2016: "The Use of Oral History in The Imperial War Museum's Holocaust Exhibition". Nicolas Apostolopoulos; Michele Barricelli; Gertrud Koch (red.): *Preserving Survivors' Memories*, bd. 3. Stiftung Erinnerung, Verantwortung und Zukunft, s. 140-144.
- Bloch Ravn, Thomas 2014: "Ståsted og pejlepunkter". Elsebeth Aasted Schanz; Thomas Bloch Ravn; Kitt Boding-Jensen (red.) *Den Gamle By 2014*, s. 9-19.
- Bloch Ravn, Thomas 2020: *Museer for folket*. Aarhus Universitetsforlag.
- Bolter, Jay David og Grusin, Richard 1998: *Remediation*. The MIT Press.
- Conrad, Margaret; Ercikan Kadriye; Frisen, Gerald; Létourneau Jocelyn; Muise, Delphin; Northrup, David og Seixas, Peter 2013: *Canadians and Their Pasts*. University of Toronto Press.
- Day, Anette 2006: "London's Voices". *Oral History* 2006:2, s. 95-104.
- Day, Anette 2009: "'They listened to my voice'". *Oral History* 2009:1, s. 95-106.
- de Jong, Steffi 2012: "Who is History". Kate Hill (red.): *Museums and Biographies*. Boydell Press, s. 295-308.
- de Jong, Steffi 2015: "Mediatized Memory". Michelle Henning (red.): *The International Handbooks of Museum Studies*, bd. 3, Wiley Blackwell, s. 69-93. <https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms304>
- de Jong, Steffi 2018: *The Witness as Object*. Berghahn Book. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3znszd>
- Erll, Astid og Rigney, Ann (red.) 2009: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. De Gruyter.
- Gazi, Andromache 2019: "Oral Testimonies as Independent Museum Exhibits". *The Oral History Review* 2019:1, s. 26-47. <https://doi.org/10.1093/ohr/ohz005>
- Green, Anna 1997: "Returning History to the Community". *The Oral History Review* 1997:2, s. 53-72. <https://doi.org/10.1093/ohr/24.2.53>
- Green, Anna 2003 (1996): "The exhibition that speaks for itself". Robert Perks og Alistair Thomson (red.): *The Oral History Reader*. Taylor & Francis e-library, s. 448-456.
- Griffiths, Gareth 1989: "Museums and the Practice of Oral History". *Oral History* 1989:2, s. 49-52.
- Hoskins, Andrew 2003: "Signs of the Holocaust". *Media, Culture & Society* 2003:1, s. 7-22. <https://doi.org/10.1177/0163443703025001631>
- Humphries, Steve 2003: "Unseen Stories". *Oral History* 2003:2, s. 75-84.
- Julius, Chrischené 2008: "'Digging [D]eeper than the eye approves'". *Kronos* vol. 34, s. 106-138.
- Kushner, Tony 2001: "Oral History at the Extremes of Human Experience". *Oral History* 2001:2, s. 83-94.
- Lowry, Sarah og Duke, Alison 2012: "Foundling voices". *Oral History* 2012:2, s. 99-108.

- Lønstrup, Ansa og Rørdam Larsen, Charlotte 2021: "Animerende lyd". Lise Skytte Jacobsen; Ane Hejlskov Larsen; Vinnie Nørskov (red.): *Museologi mellem fagene*. Aarhus Universitetsforlag, s. 291-316.
- Pullan, Nicola 2013: "Anastasia's Journeys". *Public History Review* vol. 20, s. 104-114. <https://doi.org/10.5130/phrj.v20i0.2719>
- Thomas, Selma 2008: "Private Memory in a Public Space". Linda Shopes og Paula Hamilton (red.): *Oral History and Public Memories*. Temple University Press, s. 87-100.
- Wallace, Rachel 2019: "Gay Life and Liberation, a Photographic Record of 1970s Belfast". *The Public Historian* 2019:2, s. 144-162. <https://doi.org/10.1525/tph.2019.41.2.144>
- Whincop, April 1986: "Using Oral History in Museum Displays". *Oral History* 1986:2, s. 46-50.
- Witcomb, Andrea 2019: "Oral History and First-Person Narratives in Migration Exhibitions". Kate Darian-Smith og Paula Hamilton (red.): *Remembering Migration*, Palgrave Macmillan, s. 203-217. https://doi.org/10.1007/978-3-030-17751-5_14
- Wowk Vestergaard, Anna 2015: "Huset i Havnegade". Kitt Boding-Jensen; Thomas Bloch Ravn (red.): *Den Gamle By 2015*, Gads Forlag, s. 57-67.
- Rosenzweig, Roy og Thelen, David 1998: *The Presence of the Past*. Columbia University Press.

Websteder

- Danmarks Forsorgsmuseum Om museet, <https://www.svendborgmuseum.dk/om-museet/fattiggardens-historie> (Besøgt 29/5 2021).
- Danmarks Forsorgsmuseum Udstillinger, <https://www.svendborgmuseum.dk/udstillinger/skjulte-danmarkshistorier> (Besøgt 2/6 2021).
- Den Gamle By Velfærd og frisind 1974, <https://www.dengamleby.dk/1974/> (Besøgt 14/6 2021).
- Den Gamle By Viden Velfærdsdanmark – 1970erne Folks hjem, <https://www.dengamleby.dk/velfaerdsdanmark-1970erne/folks-hjem/> (Besøgt 2/7 2021).
- Skjulte Danmarkshistorier Film Skæbner, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/skaebner> (Besøgt 30/6 2021).

Film og musik

- Albert. Moreno, Abbi. Instafilm.
- Blind mand 1974.
- Grønlandsk studerende 1974.
- Hansen, Jesper 2009: "Meeting Granddad", *Anthology*, (2014).
- Hippiepar med en lille datter 1974.
- Introduktion. Instafilm.

Kernefamilien 1974.

Simons, Hein 1969: "Kleine Kinder, kleine Sorgen", *Ich Sing Ein Lied Fur Dich.*

Kollektivet 1974.

Peter. Moreno, Abbi. Instafilm.

Rasmine. Moreno, Abbi. Instafilm.

English Summary

Witness to history as museum communication

Memory work and authenticity in *The Danish Welfare Museum* and *The Old Town*

In history museums in- and outside Denmark an audiovisual museum communication tendency to include video testimonies is spreading. It has been emphasized that incorporating witnesses to history in exhibitions is an opportunity to disseminate ordinary people's memory work and that it humanizes and intensifies museum communication. However, using witnesses to history in exhibitions is also something that legitimizes museum institutions' narratives about pasts and increases museums' reliability. Following this less researched critique and by making use of Steffi de Jong's concept "Zeitzeuge" ("witness to history"), we ask how witnesses to history in *The Danish Welfare Museum* and *The Old Town* in different ways both authenticate and de-authenticate the museums' history communication.

Kamilla Hjortkjær

Kamilla Hjortkjær er museumsinspektør på Greve Museum med ansvar for museets indsamling og registrering. Hun har gennem en årrække arbejdet med integrering af lyd i museets udstillinger samt anden formidling og skriver for tiden en ph.d.-afhandling om lyd i kulturhistoriske museers samlinger ved Performance Design på RUC.

Keywords: soundscape, soundwalk, lyttedagbog, indsamling, museer, lydarkiv, borgerinddragelse

SOUNDWALKS OG LYTTEDAGBØGER SOM METODE TIL MUSEALISERING AF LYD PÅ KULTURHISTORISKE MUSEER

Med udgangspunkt i begreberne soundscape og soundwalking præsenterer artiklen en strategi og metode for musealisierung og dokumentation af lyd på kulturhistoriske museer. I artiklens første del, der også samler op på eksisterende udenlandske og danske erfaringer med indsamling af lyd, introduceres læseren til soundwalkens teori og metode. I artiklens anden del præsenteres et eksempel på brug af soundwalking og lyttedagbøger som kuratorisk metode til indsamling af lyd til Greve Museums samling. Artiklen er en del af et ph.d.-projekt om lydindsamling på kulturhistoriske museer, der blandt andet munder ud i en række strategier for og metoder til lydindsamling og lyddokumentation på kulturhistoriske museer.



Prolog

Luk dine øjne og lyt! Hvad hører du?

I skrivende stund sidder jeg på mit hjemmekontor og forsøger at danne mig et lydligt indtryk af lige præcis denne tid og dette sted. Ved første lyd tænker jeg, at her er ret så stille, da jeg sidder alene i et tomt hus. Men nu, hvor jeg en stund har lyttet opmærksomt, opdager jeg et væld af lydlige indtryk. Nogle er velkendte

og er med deres tilstedeværelse med til at fortælle mig, at jeg er lige præcis her i mit hus ved mit skrivebord. Andre er ikke umiddelbart genkendelige. Jeg har nu lyttet i et par minutter og lægger pludselig mærke til lyden af min computer, en stille summen. Egentlig plejer den ikke at irritere mig, men nu opleves lyden som en snerrende støj, der ubønhørligt baner sig vej ind i mine øregange for at forstyrre mig. Ude fra køkkenet kan jeg høre en velkendt og konstant brummen fra køleskabet. Sammen med computerens summen minder den mig om, at stilheden slet ikke er så stille som først antaget. Bankende og rislende lyde trænger sig med ét på. En regnbyge har vist afløst solen, og et sted udenfor får vinden en dør til at klapre. Jeg kigger ud ad vinduet og får bekræftet, hvad jeg lyttede mig frem til – regnen vælter ned. Så stjæler den velkendte lyd af en vibrerende telefon på bordoverflade akkompagneret af to høje bip min opmærksomhed. Den lyd kender jeg: jeg har modtaget en sms på min telefon!

Lyd som kulturarv til museernes samlinger

Lyd er en fast del af vores hverdag og vores historie. Lyden er med til at vække såvel følelser af hjemlighed, nysgerrighed eller ligefrem angst i os. Ved at indsamle og dokumentere den lydkultur, som knytter sig til et bestemt område eller en bestemt historisk periode, kan museerne arbejde målrettet med lyd i museumsformidlingen og endvidere tilegne sig viden om lyd i et historisk perspektiv. Fortidens lyde har lige nu stor interesse på museer i både Danmark og resten af verden, og den danske museumsverden har generelt et fokus på lyd som en del af formidlingen, men også som en del af det materiale, der kan være med til at skabe en nuanceret oplevelse og forståelse af historiske begivenheder, steder og emner både for museets fagpersonale og besøgende. Derfor er det relevant at diskutere, hvordan museerne kan tilrettelægge en indsamling og dokumentation af samtidens lyde og lydmiljøer. Denne artikel præsenterer en model for, hvordan *soundwalking* og lyttedagbøger kan benyttes som redskab i en borgerinddragende proces omkring lydindsamling på det lokalhistoriske museum, Greve Museum. Artiklen er en del af mit ph.d.-projekt om lydindsamling på kulturhistoriske museer, hvor jeg undersøger, om lyd og *soundscape*s kan betragtes som kulturarv og hvordan det i givet fald kan afspejle sig i museernes undersøgelser, udstillinger og indsamlingspraksis. En del af projektet er praksisorienteret og afprøver forskellige strategier og metoder, der kan anvendes i en museal lydindsamling. Denne artikel præsenterer én af disse metoder. Som et af få museer i Danmark har Greve Museum siden 2013 indskrevet lyd i sin indsamlingsstrategi. De fleste andre museer har ikke indskrevet lyd i deres indsamlingsstrategier, men der er en stigende tendens til brug af lyd i udstillinger og anden formidling. Som andre artikler i dette temanummer giver udtryk for, er lyd blevet et populært formidlings-

greb på museer verden over, hvor de spiller en voksende rolle i udstillingernes sanselighed og historiefortælling. Det sker også på flere danske museer. Lyd er således et helt centralt og gennemgående formidlingsgreb i udstillinger på f.eks. Tirpitz, Frihedsmuseet, Mosede Fort, Moesgaard Museum og i Den Gamle By. Mange museer bruger desuden lyd til at række ud til borgere ved hjælp af mobilapps, radioprogrammer og podcasts. En rundspørge, jeg gennemførte i foråret 2021 i forbindelse med mit igangværende ph.d.-projekt, giver indtryk af omfanget. Ud af de 39 museer, der svarede, brugte 90% tale, musik eller stemningskabende lyde i deres udstillinger, 65% havde produceret eller havde planer om at producere en podcast eller mobilapp med lydligt indhold.¹

Med lydens indtog i museumsformidlingen er det naturligt at spørge om lyd har samme status som andre dele af kulturarven eller primært skal anvendes stemningskabende. Hvis det første er tilfældet, må lyd behandles med samme opmærksomhed og faglighed, som andre dele af museernes samlinger. I min indledning til artiklen har jeg anskueliggjort, at mennesker altid er omgivet af lyd. Det være sig lyden af natur, arkitektur, trafik, industri eller moderne teknologi. Kunstneren og forskeren John Kannenberg, der er grundlægger af *Museum of Portable Sound*, mener, at lyd er en væsentlig del af kulturarven, og at museer har et særligt ansvar for at indsamle og bevare typiske eller væsentlige lydfænomener til fremtidige generationer til fremtidige generationer:

Museums remain the world experts in the curation and exhibition of cultural heritage, and as such, could bring post-industrial sounds to new audiences who could subsequently be made aware of these sounds – intangible as they are – as objects themselves, representing their own cultural heritage.²

En museal indsamling og dokumentation af nutidens lyde kan være med til at give en mere nuanceret forståelse af nutidens samfund i fremtiden. Samtidig kan en lyd eller et konglomerat af lyde have en nærmest objektlignende karakter og kan derfor indsamles, registreres, bevares, forskes i, udstilles eller formidles på samme måde som materielle museumsgenstande. Det kunne eksempelvis være lyden af Hjem- Is-bilens klokke, der for mange danskere vil være en væsentligere del af købsoplevelsen og deres erindring om den end selve isen og den blå bil. Lyden kan dermed siges at have en selvstændig objektlignende karakter.

I 1970'erne efterlyste den nyligt afdøde canadiske lyddokumentarist og komponist Raymond Murray Schafer mere fokus på lyd. Særligt de lyde, som stod i fare for at forsvinde: ”*Where are the museums for disappearing sounds? Even the*

1 Spørgeskemaet sendte jeg ud til 88 danske kulturhistoriske museer i januar 2021, hvoraf 39 har responderet.

2 Kannenberg 2019, s. 298

most ordinary sounds will be affectionately remembered after they disappear”.³ Schafer var en bannerfører inden for lydforskning, da han i 1969 introducerede begrebet *soundscape*, (der kan oversættes til lydlandskab eller lydunivers). Han mente, at hverdagens lyde var væsentlige kendetegn for enhver kultur, og at de lydlige omgivelser var med til at kendetegne vores kultur i lige så høj grad som malerier, romaner og historiske objekter. Derfor var og er lydene centrale for vores lokale, kulturelle og nationale identitet. Schafer definerede et *soundscape* gennem sted, tid og specifikke lyde. Han udviklede sine egne termer *keynote sounds*, *soundmarks* og *sound signals*, som et *soundscape* kunne undersøges, beskrives og analyseres ud fra. *Keynote sounds* er de lyde, der i et bestemt samfund danner en baggrund (grundtone) mod hvilken andre lyde opfattes. En *keynote sound* er ifølge Schafer med til at give et sted dets specifikke karakter, og ofte bemærkes den først, når den forsvinder eller ændrer sig.⁴ Derfor er det meningsfuldt at rette fokus mod *soundscape*s under forandring, hvori et museum kan udpege *keynote sounds* eller lydmiljøer, som bør bevares eller dokumenteres for eftertiden, før de forsvinder.⁵

Lyden fra trafikken i byen, bølgernes dønninger ved stranden og trætoppenes brusen i skovbrynet er alle eksempler på *keynote sounds*. I Greve, som ligger sydvest for København, har flyene ved en bestemt vindretning fast rute ind over hele byen, før de lander i Kastrup Lufthavn. Lyden af flymotorer kan således betragtes som en *keynote sound* i Greve. To andre *keynote sounds* kunne være lyden af havets bølger østfra og larmen fra den motorvej, som kører tværs gennem Greve. Disse lyde bemærkes sjældent af de lokale. I hvert fald ikke før lyden forsvinder eller ændrer sig, som det skete under coronapandemien i 2020 og 2021, da der kun var ganske få fly på vingerne. Lyden af fly over området blev markant mindre, mens lyden af havets bølger blev tydeligere grundet den sparsomme trafik både på motorvejen og i luften. Et *soundmark*, kan defineres som lyde, der er helt unikke for et bestemt område. Nogle *soundmarks* er så vigtige, at de er signaturen for et helt samfund. Hvad er eksempelvis London uden lyden af Big Ben? Eller København uden rådhusklokkerne?

Sound signals er distinkte lyde, der træder i forgrunden af et *soundscape* og ofte er episodiske, men ikke nødvendigvis unikke for et sted. Det kunne f.eks være bilhorn, kirkeklokker, sirener eller lyden af en telefon, hvoraf særlige *sound signals* kan have eller have haft en helt særlig betydning for en by eller egn.

I de seneste to årtier, har forskere inden for *sound studies-feltet*, som Jonathan Sterne, Karin Bijsterveld, Jürgen Müller og David Hendy videreudviklet og nuanceret Schafers opfattelse af lyd som en væsentlig komponent i vores erindring,

3 Schafer 1994, s. 1980

4 Schafer 1994, s. 60

5 Schafer 1994, s. 60