

UTSTILLINGSREFORM

En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams
utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer
1895-1905

Ingrid Halland



Veileder: Kjetil Fallan

Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske
språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2012

© Ingrid Halland

2012

Utstillingsreform: En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer 1895-1905

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Representeralen, Universitetet i Oslo

II

Utstillingsreform

En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams
utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer 1895-1905

Forord

Arbeidet med dette prosjektet har vært lærerikt, spennende og veldig artig! Men siden min egen tro på prosjektet har hatt noen ”ups and downs” må den første takken rettes til min veileder Kjetil Fallan, som har hatt tro på prosjektet mitt hele veien. Tusen takk for kyndig gjennomlesing, konstruktiv tilbakemelding, gode litteraturtips og veldig trivelige veiledningstimer.

Videre rettes en stor takk til Pamela Poynter ved Museums Association, Daisy Cunynghame og Louise Clarke ved Natural History Museum, Steffen Holden og Jan-Lauritz Opstad ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Anne Britt Ylvisåker ved Vestlandske kunstindustrimuseum og de dyktige bibliotekarene på Nasjonalmuseets bibliotek.

Takk til studievenner og venninner for trivelige kaffepauser. En ekstra takk til museologiklassen og spesielt Brita Brenna som medvirket til at en ivrig student fikk ta museologifagene på IKOS. Tusen takk til de ansatte på Norsk Teknisk Museum for en strålende praksisperiode våren 2011 i forbindelse med utstillingen Mind Gap og takk til mine gode kollegaer på Nasjonalmuseet. Til sist; takk til verdens beste kjæreste, samboer og fast lesesalspartner Kaveh Rashidi som har gjort de lange dagene på ub og vb til en fryd!

Blindern, Oslo

Mai 2012

Ingrid Halland

Innholdsfortegnelse

FORORD	V
KAPITTEL 1.	1
INNLEDNING	1
1.1 PRESENTASJON AV PROSJEKTET	1
1.2 PROSJEKTETS AVGRENSING	2
1.3 KILDER OG PRIMÆRLITTERATUR	3
1.4 TIDLIGERE FORSKNING	4
1.5 TEORETISKE BEGREPER	6
1.6 STRUKTUR	7
KAPITTEL 2	9
OM KUNSTINDUSTRIMUSEENES OPPRETTELSE, OPPRINNELIGE FORMÅL OG TIDLIGE UTSTILLINGSSTRATEGIER	9
2.1 KUNSTINDUSTRIMUSEENES OPPRETTELSE	9
2.2 KRISTIANIA KUNSTINDUSTRIMUSEUM	10
2.3 NORDENFJELDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM	11
2.4 JENS THIIIS OG HANS DEDEKAM	12
2.5 DET SYSTEMATISKE SKRIPT I DE TIDLIGE KUNSTINDUSTRIMUSEENE	14
KAPITTEL 3	17
OM JENS THIIIS' INTERIØRER, HANS DEDEKAMS ESTETISKE PRINSIPP OG KRITIKKEN MOT HENRIK GROSCH	17
3.1 NORDENFJELDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM I STIFTSGÅRDEN.	17
3.2 NORDENFJELDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM I NYE LOKALER	19
3.3 KRITIKKEN MOT KRISTIANIA KUNSTINDUSTRIMUSEUM	21
3.5 HANS DEDEKAM OG <i>OM MUSEUMSORDNING: SÆRLIG MED HENSYN TIL KUNSTINDUSTRIMUSEER</i>	25
3.6 JENS THIIIS' ISCENESATTE INTERIØRER VERSUS HANS DEDEKAMS AUTENTISITET	27
3.7 KRISTIANIA KUNSTINDUSTRIMUSEUM I NYE LOKALER	29
3.8 OPPSUMMERING	31

KAPITTEL 4	33
OM TYSKE FORBILDER, FRANSK INSPIRASJON OG ET BRITISK MUSEUMSMØTE.	33
4.1 JENS THIS OG JUSTUS BRINCKMANN	33
4.2 HANS DEDEKAM OG WILHELM VON BODE	38
4.3 JENS THIS I SIEGFRIED BINGS GALLERI <i>L'ART NOUVEAU</i>	42
4.4 JENS THIS OG HANS DEDEKAM PÅ MUSEUMS ASSOCIATIONS KONFERANSER	43
4.5 OPPSUMMERING	51
KAPITTEL 5	53
OM NATURHISTORISK SYSTEMATIKK, KJEDelige MUSEER OG EN TVERRFAGLIG UTSTILLINGSREFORM	53
5.1 DET SYSTEMATISKE SKRIPT I NATURHISTORISKE MUSEER	53
5.2 OH! THE DULLNESS OF MUSEUMS!	56
5.3 DET NATURLIGE SKRIPT I NATURHISTORISKE MUSEER	58
5.5 OPPSUMMERING	63
KAPITTEL 6	66
OM KUNSTINDUSTRIMUSEENES PUBLIKUMSGRUPPER, EN NY VISUELL OFFENTLIGHET OG MUSEENES TODELTE UTSTILLINGER	66
6.1 "PRODUCENTEN SAAVELSOM KONSUMENTEN" – DET GENERELLE PUBLIKUM I KUNSTINDUSTRIMUSEENE	67
6.2 DET GENERELLE PUBLIKUM OG NYE OFFENTLIGE UNDERHOLDNINGSARENAER	71
6.3 MUSEENE DELES I TO	74
6.4 OPPSUMMERING	77
KONKLUSJON	79
ILLUSTRASJONER	82
KILDER	84
LITTERATURLISTE	85

Kapittel 1.

Innledning

I 2016 skal *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design* åpne i et nytt museumsbygg på Vestbanen. En enorm samling skal flyttes og utstillingene skal organiseres på nytt. Når flyttingen ferdigstilles og museet på Vestbanen åpner, har det gått 112 år siden Kristiania kunstindustrimuseum forrige gang gikk gjennom en flytteprosess. Den gang var samlingspresentasjon et stort debatttema. Hvordan skulle museets utstillinger organiseres, for å virke attraktive for publikum? Det ble lagt ned mye ressurser for å undersøke hvilke utstillingsstrategier man skulle velge. Denne masteroppgaven kartlegger debatten om utstillingsstrategier i norske kunstindustrimuseer i årene rundt forrige århundreskifte. Hensikten er å belyse et noe ukjent aspekt ved norsk museumshistorie og rette oppmerksomhet mot hvordan kunstindustrimuseer har presentert sine samlinger. Kanskje oppgaven vil øke bevisstheten om kunstindustrimuseenes samlingspresentasjon, nå som samlingene skal ordnes på nytt i *Forum Artis*. Ulike utstillingsstrategier og hvilket publikum museumsrommet skulle henvende seg til, var viktige temaer forut for innflyttingen til St. Olavs gate for 108 år siden, og en aktualisering av temaet vil, forhåpentligvis, føre til at de samme spørsmålene stilles ved neste flytting.

1.1 Presentasjon av prosjektet

Jens Thiis og Hans Dedekam var unge, lovende kunsthistorikere i årene rundt århundreskiftet. I denne perioden pågikk en tverrfaglig museal debatt; flere fagfolk mente at museene presenterte samlingene på en kjedelig måte og løsningen var å gjøre utstillingene mer attraktive, ved å tilføre *liv*. Debatten sentrerte rundt miljøer hovedsakelig i britiske og tyske museer, men som denne oppgaven vil vise var Jens Thiis og Hans Dedekam sentrale aktører i den Europeiske debatten om en *utstillingsreform*.

Studien er en historisk analyse av hvordan kunstindustrimuseer har presentert gjenstander, hvor de nye utstillingstendensene utviklet seg – og hvorfor. Oppgaven legger til grunn at endringer i utstillingspresentasjon er et resultat av komplekse relasjoner mellom museumsansattes og museumsarkitekters ideer og intensjoner, tekniske innovasjoner, visuell kultur utenfor museene og publikums krav. Hans Dedekam var bibliotekar ved Kristiania

kunstindustrimuseum da han ble sendt på en studietur av direktør Henrik Grosch, somrene 1902 og 1903. Dedekam skulle undersøke de nyeste utstillingstendensene, og resultatet av studiene er forevige i boken *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*. Her avviste Dedekam den utstillingsstrategien som var gjeldene ved de fleste kunstindustrimuseer, og foreslo en ny. Jens Thiis var konservator ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum fra 1895-1908. Organiseringen av museet var forankret i helt nye, internasjonale museumsideer. Thiis innredet museumsrommene som om de var virkelige rom og presenterte de kunstindustrielle gjenstandene i totale miljøskildringer, hvor gjenstandenes opprinnelige omgivelser ble rekonstruert. Denne oppgaven sammenlikner Thiis og Dedekams ideer, og setter dem inn i en internasjonal kontekst. Et britisk museumsmøte vil bli brukt som grunnlag for å kartlegge den *tverrfaglige* utstillingsreformen; ideologien bak Thiis og Dedekams utstillingsstrategier viser seg også i naturhistoriske museer. Opptakten til utstillingsreformen kan sees i sammenheng med opprettelsen av nye typer kommersielle institusjoner – som vokskabinetter, dioramaer, verdensutstillinger og panoramaer – hvor visuell underholdning og attraktive gjenstandsarrangementer stod sentralt. Det viktigste skillet fra de tidligere utstillingene, var at Thiis og Dedekam ville rette arrangementene av museumsrommene mot et *generelt publikum*. Målet for oppgaven er å vise at Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier var del av en internasjonal utstillingsreform.

1.2 Prosjektets avgrensning

For undersøkelsen er det satt en avgrensning på perioden 1895-1905. Grunnen er at Jens Thiis ble ansatt som konservator ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i 1895 og det nyeste eksempelet jeg undersøker er åpningen av Kristiania kunstindustrimuseum i 1904. De fleste artiklene og eksemplene jeg refererer til stammer fra perioden rundt århundreskiftet. Men i de to siste kapitlene beveger undersøkelsen seg litt lenger tilbake i tid, for å undersøke sammenhenger mellom utstillingsstrategier i kunstindustrimuseer, naturhistoriske museer og andre områder av datidens visuelle kultur. For å sette Thiis og Dedekams utstillingsreform i perspektiv, vil utstillingsmetodene fra South Kensington Museum og Kristiania kunstindustrimuseums tidligste periode bli presentert i kapittel 2.

Oppgaven er en nærlesing av Thiis og Dedekams som aktører og strateger, noe som reflekteres også i utvalget av kilder og eksempler. En oppgave om utstillingsstrategier rundt århundreskiftet kunne gjerne trukket inn amerikanske eksempler, men verken Thiis eller Dedekam besøkte amerikanske museer i perioden jeg undersøker, så geografisk har jeg valgt å

forholde meg til en nord- og mellomeuropeisk diskurs. Så fremt det har latt seg gjøre har jeg tatt i bruk museer som enten Thiis eller Dedekam besøkte – og kommenterte – som eksempler. De fleste skriftlige primærkilder jeg benytter har tilknytting til det britiske museumsforbundet, *Museums Association*, hvor både Thiis og Dedekam holdt foredrag. Det var i miljøet rundt denne organisasjonen at *utstillingsreformen* ble formulert. Museums Association er den eldste museumsorganisasjonen i verden, og fagfolk møttes til årlig konferanse fra 1889. På møtene deltok representanter fra både Europa og USA, men siden organisasjonen var britisk, og møtene fant sted i Storbritannia var det en overvekt av britiske representanter. En annen grunn til oppgavens vekt britiske museer er at de fleste kunstindustrimuseer bygger på modellen til det britiske ”modernuseet”; South Kensington Museum (som skiftet navn til Victoria and Albert Museum i 1899).

Det viktigste avgrensingsspørsmålet dreier om hvorfor Vestlandske kunstindustrimuseum og direktør Johan Bøgh ikke er en del av undersøkelsen. I Norge har vi tre kunstindustrimuseer, og ideelt sett ville jeg ha undersøkt alle tre. Grunnen til utelukkelsen er mangel på skriftlige kilder. I arkivet på Vestlandske kunstindustrimuseum finnes flere fotografier fra tidlige utstillinger, men jeg har ikke funnet skriftlige kilder hvor Johan Bøgh kommenterte direkte på valg av utstillingsstrategier. Haakon Shetelig gjorde en kort bemerkning i *Norske museers historie*, om at Vestlandske kunstindustrimuseum fulgte utstillingsprinsippene til Det danske Kunstindustrimuseum i København.¹ Jens Thiis skrev i et privat notat at Det danske Kunstindustrimuseum fulgte prinsipper fra South Kensington Museum² og ut i fra fotografier kan det se ut som om Vestlandske kunstindustrimuseum hadde visse trekk som både kunne minne om Kristiania kunstindustrimuseum og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Ved kun fotografier og korte bemerkninger ble kildegrunlaget for lite, og eventuelle betraktninger ville blitt spekulasjoner.

1.3 Kilder og primærlitteratur

Som nevnt blir Dedekams bok, *Om museumsordning*, brukt for å kartlegge Dedekams utstillingsstrategier. Når det gjelder Thiis, brukes i hovedsak private brev og beskrivelser i Nordenfjeldske kunstindustrimuseets årbøker. For å understreke og eksemplifisere brukes fotografier hentet fra arkiver eller årbøker. Oppgaven fikk sin form da jeg fant et program for Museums Associations konferanse i 1903 i Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv. Jens

¹ Haakon Shetelig, *Norske museers historie* (Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1944), 170

² Jens Thiis, ”Dansk kunstindustrimuseum, spredte indtrykk fra et besøg i okt 1899” (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

This stod oppført som foredragsholder og organisasjonen ble ikke mindre relevant da jeg oppdaget at Hans Dedekam holdt foredrag på samme konferanse året etter. Dette ledet meg videre til *The Museums Journal*, som fra 1901 av publiserte innleggene på konferansen. Før dette ble flere av konferansens årlige innlegg publisert i de anerkjente tidsskriftene *Science* og *Nature*. Jeg har gått i gjennom alle utgavene av *The Museums Journal*, frem til 1910, for å få et helhetlig innblikk i hvilke diskusjoner deltakerne på konferansen førte. Jeg har i tillegg saumfart både *Science* og *Nature* for artikler om museer i perioden 1885-1910. Mange av artiklene om museer som ble publisert i disse vitenskapsmagasinene, hadde tilknytning til Museums Association. Disse artiklene blir brukt for å kartlegge debatten som jeg karakteriserer som en utstillingsreform. Thiis' bevarte innkommende korrespondanse i Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv inneholder flere brev fra Museums Associations president, den britiske geologen Francis Arthur Bather. Jeg oppsøkte Bathers privatarkiv som er bevart i arkivene til Natural History Museum i London. Bathers arkiv inneholder korrespondanse, notater, artikler og fotografier med tilknytning til Museums Association og materialet blir aktivt benyttet i denne masteroppgaven.

Ideen med å trekke inn andre typer museer kom via disse primærartiklene. Etter å ha lest meg gjennom innleggene fra Museums Associations konferanser, stod det klart frem at liknende forslag om en utstillingsreform også fant sted i naturhistoriske museer. I tillegg kan ideene sees i de nyopprettede skandinaviske folkemuseene.

Oppgaven inneholder mange sitater fra primærkildene. I denne sammenhengen er de faktiske formuleringene viktige, og siden temaet ikke er studert før, anser jeg sitatene som viktig for å styrke min argumentasjon om en internasjonal tverrfaglig utstillingsreform.

1.4 Tidligere forskning

I Norge er kunstindustrimuseers utstillingsstrategier et relativt uutforsket felt. Frank Falch har skrevet "Fra stil til opplevelse - Kunstindustrimuseenes utstillingsstrategier i et historisk og samtidig perspektiv" i *Kunst og kultur*, om utstillingsstrategiene ved Kunstindustrimuseet i Oslo og Vestlandske kunstindustrimuseum, men artikkelen berører ikke særlig min undersøkelsesperiode.³ Ingeborg Glambek er så vidt inne på utstillingsstrategier rundt århundreskiftet i *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*.

³ Frank Falch, "Fra stil til opplevelse - Kunstindustrimuseenes utstillingsstrategier i et historisk og samtidig perspektiv", *Kunst og kultur*, nr. 2 (2004)

Glambek har trukket frem flere gode poeng, som jeg refererer til i oppgaven.⁴ Verdt å nevne er også Marc Maures artikkel ”Bønder, ånder, dukker og skuespillere i de første folkemuseene” om folkemuseenes utstillingsstrategier.⁵

I nyere tid er det ikke gjort noen studier verken av Hans Dedekam eller boken *Om museumsordning*. Haakon Shetelig og Thor Kielland er de eneste som har skrevet noe som helst om Dedekam som museumsmann.⁶ Det er skrevet mer om Jens Thiis’ tid som konservator i Trondheim. Ole Mæhle gav ut biografien *Jens Thiis: en kunstens forkjemper*, hvor temaet berøres.⁷ Jan-Lauritz Opstad har skrevet ”Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900”, hvor han har kommentert noen av de samme hendelsene som denne oppgaven omhandler, men uten at konklusjonene berører hverandre. Steffen Wesselvold Holden publiserte artikkelen ”Det totale interiør: om restaureringen og realiseringen av Henry van de Veldes ’Gesamtkunstwerk’ i Trondheim” i 2008, i forbindelse med at Nordenfjeldske kunstindustrimuseum restaurerte Thiis’ van de Velde-rom.⁸

Av internasjonale studier kan Anthony Burtons *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum* nevnes. Utstillingsstrategiene på Victoria and Albert Museum studeres i kapittelet ”Re-arrangement”.⁹ Malcolm Bakers studie ”Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response” har vært en viktig kilde for oppgaven. Andre studier som ikke berører kunstindustrimuseer, men som bør nevnes likevel er Charlotte Klonks *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Julia Noordegraafs *Strategies of display. Museum presentation in Nineteenth- and Twentieth Century Visual Culture* en nederlandsk doktorgrad om utstillingsstrategier ved kunstmuseet Boijmans Van Beuningen i Rotterdam og Michelle Hennings *Museums, Media and Cultural Theory*.¹⁰

⁴ Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900* (Oslo: Solum, 1988), 79-80

⁵ Marc Maure, "Bønder, ånder, dukker og skuespillere i de første folkemuseene", *Nordisk museologi* 1 (2004)

⁶ Shetelig, *Norske museers historie*, 158-162; Thor Kielland, *Om museumsbygg, innredning, montering* (Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1953), 109-115

⁷ Ole Mæhle, *Jens Thiis: En kunstens forkjemper* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1970)

⁸ Steffen Wesselvold Holden, "Det totale interiør: om restaureringen og realiseringen av Henry van de Veldes ’Gesamtkunstwerk’ i Trondheim", *Fortidsminneforeningens årbok*, red. John Arne Balto (Oslo: Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, 2009)

⁹ Anthony Burton, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Publications, 1999)

¹⁰ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2009); Julia Noordegraaf, *Strategies of display: museum presentation in nineteenth and twentieth century visual culture* (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2004); Michelle Henning, *Museums, media and cultural theory* (Maidenhead: Open University Press, 2006)

For øvrig er materialet rundt Museums Association og *The Museums Journal* også et relativt utforsket område. Den britiske museumsmannen William Henry Flower og amerikaneren Geroge Brown Goodes artikler, som brukes i denne oppgaven, er ofte sitert i museologisk forskning, men jeg har ikke klart å spore opp historiske studier av Museums Association, museums president Francis Arthur Bather eller debattene som ble ført på de årlige konferansene.¹¹

1.5 Teoretiske begreper

I denne studien blir det benyttet litteratur fra den museologiske diskursen for å støtte opp om ulike poeng. Mange historiske studier av museer de siste 20 årene gjør utstrakt bruk av Michel Foucaults teorier. Særlig Foucaults epistemeteori har ofte blitt benyttet for å forklare museers historiske tilnærming til samling og klassifikasjon.¹² Et episteme kan forklares som en måte å oppfatte verden på, hvor visse tankemønstre dominerer en hel epoke. Disse tankemønstrene handler om hvordan mennesker oppfatter eller tolker verden. Et episteme kjennetegnes også ved at verden oppfattes nogenlunde likt av alle som lever i det gitte episteme. Innenfor en gitt verdensanskuelse oppdages det at mennesker har en felles måte å tenke på. Ved introduksjon av nye tanker og ideer som endrer hvordan verden oppfattes, blir grunnlaget for et nytt episteme – med utgangspunkt i en ny verdensanskuelse – skapt. Foucault har delt opp i tre slike epistemer: renessansens episteme, det klassiske episteme og det moderne episteme. (Foucaults teorier og sammenhengen med museal klassifikasjon forklares nærmere senere i oppgaven). Siden Foucaults teorier ligger til grunn i flere av studiene jeg benytter som sekundærlitteratur, vil også denne studien nevne noen begreper og poeng av Foucault.

Den mest relevante teorien for min oppgave er forankret i designhistorisk diskurs. Jeg ser på Thiis og Dedekams utstillingsstrategier som et objekt som *designes*. Deres tanker og ideer om hvordan et museumsrom burde fremstå var tett knyttet opp til *brukerne* av rommet. Slik som et objekt *designes* med tanke på en ideell bruker, hadde også Thiis og Dedekam et

¹¹ Både Carla Yanni, Brita Brenna, Tony Bennett og Michelle Henning har benyttet sitater fra enten Flower eller Goode. Carla Yanni, *Nature's museums: Victorian science and the architecture of display* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1999); Brita Brenna, "Verdensutstillinger: å se er å lære", i *Museer i fortid og nåtid: essays i museumskunnskap*, 46-69, redigert av Arne Bugge Amundsen (Oslo: Novus forl., 2003); Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995); Henning, *Museums media and Cultural Theory*.

¹² Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*; Beth Lord, "Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy", i *Museum and Society* 4, nr. 1 (2006); Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*; Camilla Mordhorst, *Genstandsfortellinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer* (København: Museum Tusulanum, 2009)

ideelt publikum i tankene da ideene ble formulert. For en analyse av ulike utstillingsrom og hvilke føringer som er skrevet inn i rommets utforming vil jeg benytte meg av begrepet *skript*.

Begrepet ble introdusert til designhistorie gjennom vitenskapssosiologien, særlig gjennom Madeleine Akrich. Begrepet kan brukes til å beskrive komplekse relasjoner mellom designerens intensjoner, objektet i seg selv og publikums bruk av objektet. Skript-begrepet henspiller på filmens skript. Som Akrich har forklart: "Like a film script, technical objects define a framework of action together with the actors and the space in which they are supposed to act."¹³ I et filmskript har manusforfatteren skrevet en tekst, med sine egne intensjoner om filmens narrativ og hvordan filmen skal tolkes. Når filmen presenteres for et publikum, kan publikummet selv tolke filmens skript. Ved bruk av skript-begrepet i museenes verden kan betydningen overføres slik: filmen eller "objektet" er selve *utstillingspresentasjonen*, manusforfatteren eller designeren er *arrangørene* bak presentasjonens utforming og filmens publikum eller objektets brukere er selvsagt museets *publikum*.

Bruken av skript-begrepet på utstillingsdesign er lånt av Julia Noordegraaf, som benyttet begrepet i sin studie *Strategies of display*. Noordegraaf studerer i større grad publikums bruk av museumsrommet – enn det denne masteroppgave gjør – så hun karakteriserer sin egen studie som en skript-analyse av utstillingsdesign. Kjetil Fallan har studert skript-begrepet i designhistorisk diskurs i artikkelen "De-scribing Design: Appropriating Script Analysis to Design History" og i boken *Design history: understanding theory and method*.¹⁴

Opgaven er ikke en skript-analyse av utstillingsdesign, men her fungerer skript-begrepet som et metodisk verktøy for å beskrive hvilke ulike føringer eller instruksjoner som ble "skrevet" inn i utstillingsrommene. Som studien vil vise, førte forskjellige ideelle brukergrupper til ulike skript.

1.6 Struktur

Når det regnes med innledningen, er oppgaven delt inn i seks kapitler. Kapittel 2 tar for seg bakgrunnsinformasjon som biografiske opplysninger, kunstindustrimuseenes opprettelse og de tidligste utstillingsstrategiene. I det tredje kapittelet vil det bli kartlagt hva Thiiis og

¹³ Madeline Akrich, "The De-Description of Technical Objects", i *Shaping Technology/building Society: Studies in Sociotechnical Change*, red. Wiebe E. Bijker og John Law (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994), 259-260

¹⁴ Kjetil Fallan, *Design history: understanding theory and method* (Oxford: Berg, 2010); Kjetil Fallan, "De-scribing Design: Appropriating Script Analysis to Design History", i *Design Issues* 24, nr. 4 (2008)

Dedekam mente var den beste måten å stille ut kunstindustrielle gjenstander på, og hvordan resultatet ble. Kapittel 4 vil følge Thiis og Dedekam på sine utenlandsreiser og vil dreie seg om hvor de hentet ideene sine fra, og hvem som fungerte som inspirasjonskilder. Dette kapitlet tar også for seg møtene på Museums Associations konferanse. Gjennom det femte kapitlet vil jeg argumentere for at Thiis og Dedekams endringsforslag til kunstindustrimuseer, var en del av en tverrfaglig utstillingsreform, som særlig kom til syne i naturhistoriske museer. Den siste delen vil omhandle *publikum*. Hvem var museumsrommene arrangert for? Et viktig poeng i den sammenheng, er at studien i liten grad går inn på hvordan publikum faktisk opplevde museumsrommene. Mangelen på konkrete kilder er den viktigste grunnen til dette. Undersøkelsen dreier seg om hvilke *intensjoner* museets ansatte hadde om publikums opplevelse av museet. Om publikum faktisk opplevde det Thiis og Dedekam ønsket at de skulle, hadde vært et interessant spørsmål, men mangelen på kilder gjorde dette vanskelig.

Kapittel 2

Om kunstindustrimuseenes opprettelse, opprinnelige formål og tidlige utstillingsstrategier

2.1 Kunstindustrimuseenes opprettelse

[kunstindustrimuseer] er opprettet som følge av tidens krav om haandverkets og smagens fremme i kunstnerisk retning. De er produkter av en bestemt tidsstrømning og deres formaal er av mer utpræget pædagogisk art end andre humanistiske museer som kunstmuseer, historiske og kulturhistoriske.¹⁵

Den første verdensutstillingen var en sensasjon. *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* fant sted i London i 1851 og utstillingen omfattet industri-, håndverks-, husflids- og landbruksprodukter. Initiativtagere var foreningen *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, som arbeidet for å fremme Storbritannias næringsliv. Mer enn seks millioner mennesker tok turen til Crystal Palace og arrangementet ble en formidabel suksess. Men utstillingen kom også til å få skarp kritikk fra innflytelsesrike personer. Storbritannia hadde gjennom den industrielle revolusjon blitt ledende på områder som industri, teknologi og masseproduksjon; kritikerne av utstillingen mente den nye teknologien og masseproduksjonen hadde erstattet estetisk og håndverksmessig kvalitet. Ingeborg Glambek beskriver: ”Sammenhengen mellom en gjenstands fremstillingsmåte og dens estetiske uttrykk var forvunnet i takt med det gamle håndverkssystemets oppløsning, ble det hevdet, og denne sammenhengen gjaldt det å finne tilbake til.”¹⁶ Den første verdensutstillingen gikk med et stort økonomisk overskudd som ble brukt til å finansiere et allerede pågående prosjekt; et statlig tiltak for et nasjonalt løft for

¹⁵ Hans Dedekam, *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti år 1876-1926* (Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo), 10

¹⁶ Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, 76

kunst og kunstindustri.¹⁷ Et av tiltakene var å opprette et eget regjeringsorgan, *Department of Science and Art*, hvor Henry Cole (1808–1882) ble øverste leder. Institusjonen jobbet blant annet for at kunst og tegning skulle bli et eget fag i det offentlige skolesystemet. Det ble også opprettet et fond for kjøp av gode kunst- og industriprodukter, som skulle fungere som eksempler for håndverkere, studenter eller produsenter. Men ikke bare ulike yrkesgrupper skulle få estetisk opplæring, nærmest like viktig var opplæringen av det generelle publikum. Samlingen ble grunnlaget for *Museum of Manufactures* (senere også kalt *Museum of Ornamental Art*) og Henry Cole ble museets første direktør. En tomt ble kjøpt i nærheten av Hyde Park, Londons daværende utkant, og den nye bygningen åpnet i 1857. Museet fikk navnet South Kensington Museum, men endret navn til Victoria and Albert Museum i 1899.

I Norge ble det opprettet hele tre kunstindustrimuseer mot slutten av 1800-tallet og i forhold til andre skandinaviske land har kunstindustrimuseene stått bemerkelsesverdig støtt.¹⁸ Et av Glambeks poeng er at det store engasjementet for *husfliden* var en grunn til dette: ”I Norge ble husflid, enda i 1880-årene, betraktet som en viktig del av næringslivet og som et område det kunne lønne seg å satse på.”¹⁹ Kunstindustrimuseene skulle vise gode industri- og husflidsprodukter, som i første rekke skulle stimulere håndverkerne og produsentene til å produsere kvalitetsprodukter med høy estetisk utforming. Dette var igjen en del av en *økonomisk* strategi; gjenstandene på kunstindustrimuseene skulle stimulere handel og næringsliv.

2.2 Kristiania kunstindustrimuseum

Da Norges første professor i kunsthistorie, Lorentz Dietrichson (1834–1917) holdt sin tiltredelsesforelesning i februar 1875, fremhevet han betydningen av å få oppført et kunstindustrimuseum i Kristiania. Men ideen om et norsk kunstindustrimuseum var for øvrig

¹⁷ I 1835–36 ble *Committee of Arts and Manufactures* opprettet som et tiltak for å forbedre folkets kunnskap – og tilgang – til god kunst og design. Et ledd i denne nasjonale forbedringsplanen, var å forbedre utdannelsen til kunstnerne og designerne. I 1837 ble *Government School of Design* grunnlagt i Somerset House i London. Malcolm Baker and Brenda Richardson, red., *A Grand design: the art of the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Publications, 1997), 76. Glambek har trukket frem at verdensutstillingen i 1851 fungerte som en katalysator for den allerede pågående statlige planen om å heve nivået på britisk kunst og design. Det estetiske engelske forfallet hadde vært et tema også før utstillingen, men først i Crystal Palace ble ”forfallet” tydelig demonstrert. Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, 75-76

¹⁸ I Danmark ble det opprettet et kunstindustrimuseum i 1860 og i Sverige ble *Slöjdföreningens museum* stiftet i 1872. Men museene i Danmark og Sverige nedlagt etter noen få år. I dag finnes det ett kunstindustrimuseum i Sverige, *Röhsska museet* grunnlagt 1904, og ett i Danmark, *Designmuseum Danmark* (tidligere Det danske kunstindustrimuseum), grunnlagt 1894. Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, 142

¹⁹ Ibid.

ikke ny. Glambek har poengtert at ved de første norske kunst- og industriutstillinger på 1830-tallet, ble ideen om en permanent samling luftet. Men det er ofte Dietrichsons engasjement som forbindes med Kristiania kunstindustrimuseums opprettelse. Den 25. mars 1876 samlet Dietrichson sammen seks høytstående herrer for å grunnlegge et nytt museum.²⁰ Styret sendte ut en oppfordring til offentlige etater og private foreninger om økonomisk støtte til innkjøp av en samling, og på litt lengre sikt et eget lokale.

Siden museets opprettelse har det holdt til på Storthingsplads 7, Nedre Slotsgade 7 og St. Olavs Plads 5, før det nåværende bygget i St. Olavs gate 1 av arkitekt Bredo Greve (med assistanse fra Ingvar Hjort) stod ferdig i mai 1904. Juristen Henrik Grosch ble den første med fast ansettelse. Han ble utnevnt som konservator i 1878 og arbeidet alene ved museet i tolv år, til Hans Aall ble ansatt som assistent. Jens Thiis overtok assistentjobben for en liten tid, før jobben gikk til Hans Dedekam som var assistent og bibliotekar fra 1900–1909.

2.3 Nordenfjeldske kunstindustrimuseum

Etter en stor og suksessfull midlertidig utstilling om kunstindustri holdt i Stiftsgården i 1892, ble det bestemt at Trondheim skulle få et permanent museum for norsk kunstindustri.²¹ Nordenfjeldske kunstindustrimuseum åpnet i 1893 og Hans Aall reiste fra assistentjobben i Kristiania og tiltrådte i stillingen som konservator. Museets vedtekter baserte seg på Kristiania kunstindustrimuseums statutter, og vedtektene lød nærmest helt likt. Den første beskjedne samlingen bestod i hovedsak av lokal folkekunst og samlingen var fordelt på to rom i Stiftsgården. Allerede året etter opprettelsen ble Aall tilbudt direktørstillingen ved nyopprettede Norsk folkemuseum på Bygdøy, og kunsthistoriker Jens Thiis overtok som museets konservator. Mot slutten av 1890-årene dro Thiis på flere innkjøpsreiser i inn- og utland. Samlingen vokste ut av lokalene i Stiftsgården, og museet kjøpte den gamle treetasjers *pigerealskole* på hjørnet av Dronningens gate og Søndre gate. Museet åpnet i nye lokaler den 17. desember 1900.

²⁰ De seks var: Professor Lorentz Dietrichson, skolebestyrer Fredrik Jensen, billedhugger Julius Olavus Middelthun, antikvar Nicolay Nicolaysen, gullmed Oluf Tostrup og cand.jur Henrik Grosch fungerte som sekretær. Dette ble også museets styre de første ti år. Henrik Grosch, *Beretning om kunstindustrimuseets virksomhed i taaaret 1886-1895* (Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1896), 4-5

²¹ Jens Thiis, *Årbog 1898-1901* (Trondhjem: Nordenfjeldke kunstindustrimuseum, 1902), 2-6

2.4 Jens Thiis og Hans Dedekam

Jens Thiis (1870–1942) kan karakteriseres som Norges mest betydningsfulle museums mann i det 20. århundre. Som Nasjonalgalleriets første direktør ble institusjonen nærmest bygd opp av hans personlige engasjement og karismatiske vesen. I hele 33 år satt Thiis i sjefsstolen, og både samlingen og utstillingsrommene er fremdeles preget av hans enorme innsats. Thiis' personlige smak dominerte museets innkjøp; ofte til ergrelse fra både Nasjonalgalleriets styremedlemmer og andre kolleger.²²

I 1888 ble Thiis tatt opp som elev på Den kgl. Tegneskole, hvor han fikk sitt første møte med kunsthistorie. Det tok bare noen måneder før den unge studenten forlot kunstmalerdrømmen til fordel for kunsthistorien. Lorentz Dietrichson ble imponert av den ivrige unge studenten og gav ham privattimer i faget. Snart tilbød professoren Thiis en stilling som assistent ved Skulpturmuseet, forløperen til Nasjonalgalleriet. Mot slutten av studietiden fikk Thiis fast stilling som assistent og bibliotekar på Kristiania kunstindustrimuseum, før han i 1890 la ut på en fem år lang kunsthistorisk studietur til ulike land i Europa. Han livnærte seg som kunstanmelder i *Verdens Gang*, og skrev stadig reisebrev til familie og venner om de mange museer og gallerier han besøkte, og om ulike kunstnere han traff.²³

I mars 1895 søkte den 25 år gamle Jens Thiis på den ledige konservatorstillingen ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Thiis imponerte med gode referanser fra flere betydningsfulle kunsthistorikere.²⁴ I Thiis' nye stilling inngikk det et reisestipend slik at den unge konservatoren kunne fortsette sine utenlandsstudier selv om han ledet museet. Jens Thiis var konservator og senere direktør for Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i tretten år, fra 1895 til 1908. Ved museet i Trondheim skapte Thiis et rykte på seg for å være Norges mest talentfulle museums mann.

Hans Dedekam var født og oppvokst i Oslo. Han tok embetseksamen i 1898 og utdannet

²² Kritikken mot Thiis var på det sterkeste i striden rundt hans innkjøp av to gotiske hoder, som han mente måtte være fra det 12. – og det 13. århundre. Thiis ervervet disse hodene mot innkjøpskomiteens leder, Wilhelm Rasmussens, vilje. Etter nøye tekniske undersøkelser viste det seg at Thiis' datering ikke var korrekt, hodene var kopier. En heftig offentlig strid brøt ut, den preget landets aviser i rundt ett års tid. Saken var i tillegg katalysator for en ny debatt; en undertrykket misnøye med Thiis som direktør. Thiis selv så denne saken som et mørkt kapittel i sin karriere og forsøkte siden å unngå temaet i enhver sammenheng. Johannes Rød, *Dramaet om de gotiske hoder* (Oslo: Solum Forlag, 1996); Mæhle, *Jens Thiis: En kunstens forkjemper*

²³ Det kan nevnes at både under studietiden i Kristiania og på sine Europa-reiser bygde Thiis opp en omgangskrets bestående av velkjente kulturpersonligheter som Sigbjørn Obsfelder, Vilhelm Krag, Edvard Munch, Gustav Vigeland, Gerhard Munthe, Harald Sohlberg, Frits Thaulow, August Strindberg og Hans Jæger. Mæhle, *Jens Thiis: En kunstens forkjemper*, 51-56

²⁴ Professor Lorentz Dietrichsson og de danske kunsthistorikerne Emil Hannover og Julius Lange hadde bare lovord å si om den ”mest lovende af alle yngre Kunsthistorikere i Skandinavien”. Men Henrik Groschs attest fra Kristiania kunstindustrimuseum hadde en langt mer nøktern tone: ”Student Thiis har i nogen tid arbeidet ved Kunstindustrimuseet og har i denne tid havet anledning til at sette sig ind i arbeide.” Ibid., 37

seg til filolog med hovedvekt på historie, da særlig kunsthistorie med maleri og skulptur som spesialitet. Etter embetseksamen arbeidet Dedekam to år ved kobberstikksamlingen i Nasjonalgalleriet og i 1900 ble han assistent og bibliotekar ved Kristiania Kunstindustrimuseum. Her ble han i ni år, før han overtok Thiis' direktørstilling ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Han returnerte til Kristiania Kunstindustrimuseum i 1919 hvor han var direktør frem til sin død i 1928. "Han var sin tids mest fullkomne museums mann"²⁵, skrev Haakon Shetelig i *Norske museers historie*. Jens Thiis fortalte i Dedekams nekrolog om en særdeles kunnskapsrik og dedikert kollega; han snakket fem språk og brukte all sin tid på å studere "det som lå hans hjerte nærmest, nemlig kunstindustrien."²⁶ I Dagbladet ble Dedekam karakterisert som "metodisk, ordknapp, fagkyndig og begavet."²⁷

Miljøet rundt de norske museene var på den tiden svært lite. De fleste "museums menn" hadde regelmessig kontakt og sendte både brev og telegrammer for å utveksle erfaringer. Henrik Grosch ved Kristiania kunstindustrimuseum, Johan Bøgh ved Vestlandske kunstindustrimuseum og Jens Thiis ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum hadde således et nært forhold. Det er nevneverdig at jeg ikke har funnet noen bevarte brevutvekslinger eller telegrammer mellom Hans Dedekam og Jens Thiis. Det eneste som kobler dem sammen på noen som helst måte, er at Thiis skrev Dedekams nekrolog i Aftenposten. Deres væremåter var ytterst ulike: Jens Thiis var eksentrisk, dristig, sosial, ambisjøs og selvgod, mens Dedekam var rolig, strukturert, nøktern, analytisk og kanskje litt "tørr".²⁸ Men til tross for personlighetsforskjellen hadde de to mye til felles: De var jevngamle, de studerte begge kunsthistorie under Lorentz Dietrichson, de delte interesser, de hadde Gustav Vigeland som en felles god kamerat og Dedekam overtok Thiis' stilling – først som assistent ved Kristiania kunstindustrimuseum, siden som direktør ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Men likevel har jeg ikke funnet noen annen kobling mellom de to enn nekrologen. Det eneste de kan synes å ha til felles, var at begge to avviste den utstillingsstrategien som hadde vært gjeldende i kunstindustrimuseer frem mot århundreskiftet. Den utstillingsstrategien har jeg valgt å kalle det *systematiske skript*, og

²⁵ Haakon Shetelig, *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944* (Oslo: Cappelen, 1944), 158

²⁶ Jens Thiis, *Nekrolog over Hans Dedekam*, Aftenposten 2.2.1928.

²⁷ *Ukens portrett: Hans Dedekam* av journalist "Crayon" (pseudonym for Trygve Hjorth-Johansen) Dagbladet, 5.7.1926.

²⁸ Informasjon om personlige egenskaper er hentet både fra minneord, fra avisintervjuer og "mellom linjene" i notater og brev. En journalist gav en kort sammenliknende beskrivelse av Thiis og Dedekam i et intervju: "Hr. Dedekam er riktignok ingen lyriker, som for eksempel hans kollega Jens Thiis, han [Dedekam] er metodisk, vitenskapelig og ordknapp." (Morgenbladet. 05.07.1925)

hadde sitt opphav i en tysk arkitekts typologiske klassifikasjonsprosjekt. Det systematiske skript ble introdusert til Kristiania kunstindustrimuseum gjennom South Kensington Museum.

2.5 Det systematiske skript i de tidlige kunstindustrimuseene

I 1860 publiserte den tyske arkitekten Gottfried Semper (1803–1879) sitt hovedverk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Her presenterte Semper en teori om at kunstnerens beskjeftigelse med *materiale* og *teknikk* var selve grunnlaget for alle typer formgivning. Han klassifiserte ulike kunstarter med utgangspunkt i materialtype, og Glambek har skrevet at Semper ønsket like streng materialklassifikasjon for kunst som den *naturvitenskaplige* disiplinen hadde for sine objekter.²⁹ I 1800-tallets naturhistoriske museer og samlinger fungerte spesimenenes synlige egenskaper som klassifikasjonsgrunnlag. For eksempel kunne dyr med poter bli plassert i én avdeling, dyr med klover i en annen. Fuglearter med krummet nebb i et monter, fuglearter med langt og spisst nebb i et annet. På bakgrunn av dette systemet mente Semper at kunst og kunstindustri burde bli kategorisert på samme måte. Gjenstandens materiale og teknikk skulle avgjøre hvor i museet den ble plassert. De synlige kvalitetene utgjorde klassifikasjonsprinsippet. Semper foreslo fire hovedkategorier: 1) Keramikk og glass 2) Metallarbeid 3) Tekstiler 4) Møbler og arbeid i tre.³⁰ Sempers forslag til klassifikasjon passet utmerket for de nyopprettede kunstindustrimuseene. Anthony Burton har skrevet at Sempers prinsipp ble tatt i bruk for første gang da Österreichische Museum für angewandte Kunst (Kunstindustrimuseet i Wien) åpnet i 1864, men at South Kensington Museum fulgte raskt etter.

Da Kristiania kunstindustrimuseum ble opprettet i 1876, ble juristen Henrik Grosch (1848–1929) oppnevnt som konservator. Grosch hadde ikke kunstbakgrunn og Thor Kielland har fortalt at det første Grosch gjorde da han ble utnevnt som konservator ”var å reise til London for å studere museumsteknikk ved alle kunstindustrimuseers moder, Victoria and Albert Museum, grunnlagt 25 år før.”³¹ Grosch studerte utstillingsstrategiene ved South Kensington Museum, og tok med seg Sempers kategoriseringsprinsipp til Norge. Likheten til den systematiske klassifikasjonen i naturhistoriske samlinger var stor; det var gjenstandenes synlige egenskaper som avgjorde hvor i museet de ble plassert. Museets tekstiler ble hengt i

²⁹ Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, 79

³⁰ Sempers kategorier vises i kapittelinnstillingen i Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860)

³¹ Kielland, *Om museumsbygg, innredning, montering*, 109

én avdeling, museets samling av glass ble utstilt i en annen. Thor Kielland skrev videre om Grosch:

Hans studier i London og senere i Tyskland gav form til planen. Museet ble bygget opp etter det såkalte tekniske prinsipp. [...] Oppgaven var jo i første rekke å stimulere håndverkets og industriens menn. [...] Vi ser gruppeskillene temmelig klart uttrykt i samlingens montering i den nye bygning som i 1882 ble reist på St. Olavs plass 5.³²

Henrik Grosch bygde opp museet slik at *håndverkerne* enkelt kunne finne frem til sitt materiale. Dette var også tanken bak arrangementene i South Kensington Museum.

Treskjærerne kunne observere alle gjenstandene av tre samlet på ett sted, keramikkerne kunne raskt finne frem til keramikkavdelingen for å studere og sammenlikne form, teknikk og dekor, og gullsmedene kunne finne inspirasjon i avdelingen for ”Ædle metaller”. I 1892 skrev Grosch en museumsguide, hvor materialskillene kom tydelig frem: ”Tilhøre har man her Metalsalen, hvor Alle arbeider i ædle og uædle Metaller findes samlede.”³³ Et fotografi fra museets tid i bygningen på St. Olavs plass 5 (fig. 2-1) viser en del av museets trappehall, hvor *Samlingen for norsk Folkeindustri* var utstilt. Museets samling av vevde putetrekk og figurtepper var hengt side om side. Tett i tett. På fotografiet kan metallsalen skimtes i bakgrunnen. Et annet fotografi (fig. 2-2) viser museets samling av Herrebøe-fajanse. Fajansen sto tett i tett, fra gulv til tak. Hans Dedekam beskrev denne type utstillingsprinsipp i *Om museumsordning*:

Til at begynde med var det systematisk-tekniske prinsipp det ledende. Gjensandene ordnedes i grupper efter materiale og teknik og indenfor gruppen i kronologisk orden. Glas, emalje, porcellæn, smedejern, treskjæring kan paa denne maade studeres i sin historiske, stilistiske og tekniske udvikling og mangeartheth.³⁴

Videre poengterte Dedekam det samme som Thor Kielland, ”ordningen er strengt vitenskabelig og kommer væsentlig forskeren og specialisten til nytte.”³⁵ Det systematiske prinsippet var hovedsakelig rettet mot håndverkerne, spesialistene, ekspertene og produsentene.

”Objektet” – altså selve museumsarrangementet – var designet med tanke på en ideell brukergruppe. Arrangørene av utstillingene skrev inn visse instruksjer i rommet. Instruksene

³² Ibid. 110

³³ Henrik Grosch, *Kunstindustrimuseum Kristiania: en fører gjennom dets samlinger* (Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1892), 5

³⁴ Hans Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer* (Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1904), 6

³⁵ Ibid.

var rettet mot de som hadde forutsetninger for å kunne skille mellom teknikk, materiale, form og dekor. Det var ekspertene, håndverkerne og produsentene som hadde kunnskaper som stemte overens med arrangørens forutsetninger. Man måtte inneha et visst nivå med kunnskap for kunne ”lese” det systematiske skript. Som oppgaven vil vise senere, mente mange at det systematiske skript fordret et for høyt kunnskapsnivå.

I tiden rundt århundreskiftet ble særlig to museer kjent for det systematiske skript. Det var South Kensington Museum og Berliner Kunstgewerbemuseum. Kunstindustrimuseet i Berlin ble grunnlagt i 1868 og direktør Julius Lessing (1843–1908) ledet museet i førti år. Julius Lessing hadde god kontakt med Henrik Grosch³⁶ og deres respektive utstillingsstrategier bar preg av at South Kensington Museum hadde fungert som forbilde. Både Thiis og Dedekam beskrev Berliner Kunstgewerbemuseum som litt gammeldags. Thiis skrev: ”museets hele opstilling [bærer] præg af, at dets direktør Lessing tilhører den gamle systematiserende skole af museumsmænd.”³⁷ Henrik Grosch organiserte Kristiania kunstindustrimuseum med South Kensington Museum som modell. Rundt århundreskiftet anså den yngre generasjonen det systematiske skript som utdatert og gammeldags.

³⁶ Flere telegrammer og hilsener fra Julius Lessing er bevart i Nasjonalmuseets arkiv.

³⁷ Jens Thiis, private notater fra besøk i Berlin kunstindustrimuseum, oktober 1899. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

Kapittel 3

Om Jens Thiis' interiører, Hans Dedekams estetiske prinsipp og kritikken mot Henrik Grosch

Miljøet rundt de tre norske kunstindustrimuseene var veldig lite. Museene påvirket, engasjerte og inspirerte hverandre. I dette kapittelet vil Jens Thiis og Hans Dedekams ulike forslag til en ny utstillingsstrategi undersøkes og hvorvidt disse ideene kom til syne i museenes faktiske arrangementer. Ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum vil jeg presentere Jens Thiis' utstillingspresentasjon før og etter innflytningen til et nytt museumsbygg i år 1900. Thiis ville løfte gjenstandene ut av en teknisk sammenheng, og plassere dem i sitt naturlige miljø. Dedekam dro på studietur og foreslo det samme. Men som oppgaven vil vise var Thiis og Dedekams tolkning av et "naturlig miljø" ytterst ulik. Tok Henrik Grosch i bruk Dedekams studie da museet ble organisert på nytt i forbindelse med flyttingen til nåværende bygg i 1904, eller ble det hentet inspirasjon andre steder? Kan en anonym kritiker i *Verdens Gang* være grunnen til at Gerhard Munthe fikk dekorere hele Kristiania kunstindustrimuseum første etasje? Kan en studietur til Trondheim ha hatt betydning for museumsordningen i hovedstadens nye museum? Kan Anders Sandvigs prosjekt på Maihaugen i Lillehammer ha tilknytning til en rekonstruert bondestue i Nordenfjeldske kunstindustrimuseum? Dette kapittelet forholder seg til en nasjonal diskurs og det kartlegges *hva* Thiis og Dedekam mente, og *hvordan* resultatet ble.

3.1 Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i Stiftsgården.

Det er som om gjenstandene tross århundrene fortsetter sitt liv...³⁸

Da Thiis overtok konservatorstillingen på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum hadde museet kun eksistert i knappe to år og den beskjedne samlingen bestod hovedsakelig av norsk folkekunst. På sine reiser bygget Thiis opp samlingen til å omfatte også europeisk kunstindustri, med stor vekt på møbler, porselen og fajanse. Samlingen ble fordelt på to rom i

³⁸ Sitat hentet fra en ikke-navngitt kilde i Haakon Shetelig, *Norske Museers Historie* (Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1944), 183

Stiftsgården som museet hadde fått til rådighet.³⁹ Thiis gjorde store innkjøp for museet på sine utenlandsreiser, og snart ble det ene værelse etter det andre fylt med museets samlinger, til alt disponibelt rom i Stiftsgården var i bruk. Museumslokalet bar preg av lite plass, og ulike stilretninger og perioder ble plassert i samme rom (fig. 3-1). Både rokokko, Louis XVI, Chippendale, empire-stil, Sheraton og gustaviansk møblement ble plassert side om side. Thiis organiserte museumsgjenstandene slik det ville falle seg naturlig i et privat hjem. Fire Chippendale-stoler sto oppstilt rundt et bord, på veggene hang speil og tidsriktige malerier og på gulvene lå tepper. En rikt dekorert tapet og gjennomført takdekor rammet det hele inn. Thiis' museumsrom liknet overhode ikke på de systematiske arrangementene ved andre kunstindustrimuseer. Museumslokalet fremsto svært lite som et museum. Dette inntrykket ble forsterket av at verdifulle utstillingsgjenstander som vaser, lysestaker og porselensfigurer ikke var plassert i beskyttende montre, men sto fritt på museets kommoder, bord og skap. Ingen informasjon om gjenstandenes opphav er synlig på fotografiene.⁴⁰

Haakon Shetelig gjengir i *Norske museers historie* en skildring fra en ikke-navngitt kilde fra museets tid i Stiftsgården:

De nydelige gamle værelser, anlagt som beboelsesrom for en patrisierfamilie fra det 18. århundre, dannet en ramme om gjenstandene som umulig kunne vært verdigere. Det hele hadde et intimt og lokalt preg, mer av en privatsamling enn av et museum. I de staselige værelser i Stiftsgården falt det dessuten naturlig å ordne gjenstandene som en privatsamler ville gjøre det i et hjem. Fra vanlig museumsstandpunkt forbauses man visstnok over den dristighet hvormed kostbare vaser og figurer av porselen var anbrakt som nips på kommoder og border. Men hvor tar ikke gjenstandene seg ganske annerledes ut anbragt på de steder og i de omgivelser de er beregnet for. Det er som om de tross århundrende fortsetter sitt liv.⁴¹

Skildringen viser at Thiis' grep var nytt og oppsiktsvekkende. Gjennom skildringen kommer det frem et relativt viktig poeng: Selv om Stiftsgården hadde vært i statens eie siden år 1800, ble den fasjonable trebygningen oppført som en privatbolig.⁴² Museets rom var tidligere bebodd av en velstående familie og sett i forhold til andre museumsbygg, bar Stiftsgården

³⁹ I 1892, året før opprettelsen av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, ble det holdt en stor utstilling om norsk kunstindustri i Stiftsgården. Da kunstindustrimuseet ble opprettet ble Stiftsgården sett på som et egnet utstillingslokale, og museet holdt til i den ærverdige bygningen i fem år. Jens Thiis, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Beretning om museets virksomhet i tidsrummet 1893-1898* (Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1898), 3-5

⁴⁰ Selv om museumstekster den gang ikke var vanlig praksis, forekom det ofte diskrete nummerering av gjenstander slik at publikum kunne orientere seg om kunstner, årstall og geografisk opprinnelse. George E. Hein "Museum Education", i *A Companion to Museum Studies*, red. Sharon Macdonald (West-Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2006), 341-342

⁴¹ Sitat fra en anonym kilde gjengitt i Shetelig, *Norske museers historie*, 182-183

⁴² *Paleet* ble bygget i årene 1774-1778 for Cecilie Christine Schøller. Da staten kjøpte boligen ble den tatt i bruk som embetsbolig for stiftsamtmannen, og fikk derav navnet Stiftsgården. Boligen har fra 1800 også fungert som kongelig residens. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseum: URL: <http://nkim.no/stiftsgarden> (12.03.2012))

preg av å ha vært et privat hjem. Museet hadde en intim atmosfære og fremsto som en privatsamling, ikke et museum. Den anonyme kilden som Shetelig siterte trakk frem at det falt seg *naturlig* med en privat sfære rundt museumsgjenstandene. I flere brev nevnte Thiis at Stiftsgårdens værelser ikke var optimale museumsrom, men likevel kan det se ut som rommenes helhetlige inntrykk kan ha satt sine spor. Grunnet stor plassmangel var museets styre helt fra opprettelsen på jakt etter et nytt og bedre egnet museumslokale. Det nye lokalet ble kjøpt i 1899, og Thiis startet arbeidet med å utarbeide en omordningsplan.

I de første fem år som konservator reiste Thiis på flere utenlandsreiser. Han besøkte blant annet et stort antall europeiske museer hvor formålet var studier for den kommende innredningen i det etterlengtede nye museumsbygget på hjørnet av Dronningens gate/Søndre gate. Det er på utenlandsreisene den unge konservatoren formulerte sin visjon om hvordan hans eget museum skulle fremstå. Thiis' visjon var at gjenstandene skulle omslutes av det opprinnelige miljø. Det kan sees hentydninger til denne visjonen i det rommene i Stiftsgården, hvor museet bar mer preg av et *hjem* enn et museum. Men det er ved innflyttingen i år 1900 at Thiis' totale interiører fikk mest anerkjennelse.

3.2 Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i nye lokaler

... en vidstrakt innflytelse ikke bare i norsk museumsverden, men også utenfor Norges grenser.⁴³

17. desember 1900 ble det holdt en stor festaften for å feire åpningen av Nordenfjeldske kunstindustrimuseums nye museumsbygg. Thiis hadde planlagt museumsordningen i nesten fem år, og alle innkjøp var del av en overordnet og gjennomtenkt plan. Moderne ideer skulle gjennomstrømme hele museet, fra romdekorasjon til gjenstander. Mest anerkjennelse fikk Thiis for sine samtidsinteriører.⁴⁴ I rommet for *moderne engelsk stil* (senere kalt Morrisrommet. Se fig. 3-2) kan det trekkes paralleller til hvordan gjenstandene i Stiftsgården ble presentert; rommet gav inntrykk av et *hjem*. Møblene fra Arts & Crafts-bevegelsen ble ikke plassert i en egen ”møbel”-avdeling – slik de ville blitt i det systematiske skript – men møbler, tepper, tapet, billedkunst, lysestaker og porselen utgjorde et helhetlig naturlig interiør.

⁴³ Harry Fett, "Jens Thiis. Minnetale i Videnskapsakademiet", i *Kunst og Kultur*, nr 28 (1942), 115

⁴⁴ Verdens Gang skrev blant annet etter museets åpning: ”Rommene er i Udstyret individualiserende efter sit Indhold, og meget smagfulde, flere endog raffinert elegante [...] Opstillingen er gennemgående oversigtlig og instruktiv. Man mærker i det hele Planen for Indkjøbene, som for Arrangementet av moderne Impulser og Udvikling.” (Verdens Gang, 17.12.1900)

I det nye bygget forsterket Thiis den private sfæren. Interiøret ble ikke bare vist som et hjem – visse elementer antydte at museumsinteriørene var *bebodd*. I Morris-rommet ble det plassert bøker på bord og kommoder. Om bøkene i seg selv hadde kunstindustriell verdi er det – ut i fra fotografiene – umulig å si noe om, men uansett er de plassert på steder (i underhyllene på et lite sidebord) hvor de ikke var ment å være i hovedfokus. Bøkene fremstår kulisser, de ble redusert til elementer Thiis brukte for å oppnå en maksimal effekt av visjonen om gjennomførte interiører. I Morris-rommet sees i tillegg en vase med en blomsterbukett som pryder spisebordet. I det *franske kabinett* (senere omgjort til *van de Velde-rommet*, se fig. 3-3) var det plassert et teservise, med teskjeen tilsynelatende klar til bruk på sidebordet til høyre. Mens på det andre sidebordet var det oppstilt en karaffel og fire glass på et serveringsbrett. Selv om gjenstandene her representerte Art Nouveau-stilen som Thiis ønsket å vise frem, ble de likevel ikke fremhevet som enkeltstående verk. Thiis skrev dem inn i en helhet hvor alle gjenstandene var underordnet totalinntrykket. Sist, men ikke minst: I disse interiørene var det heller ikke et fysisk skille mellom det fiktive rom og det rom publikum beveget seg gjennom. Museets besøkende vandret fritt, uten noen form for fysiske sperrer (som for eksempel at rommet var avsperrret av en snor eller at interiørene var opphevd på podier). Thiis' grep var viktige deler av hans plan om å gi inntrykk av faktiske hjem. Museet i Trondheim hadde Norges første gjennomførte *perioderom*.

For å oppnå den nevnte gjennomgående enhetlige effekten brukte Thiis ofte etterlikninger av både gjenstander og utstillingsdetaljer. I et av museets nye rom, *Trondheimsstuen*, var utstillingsrommets arkitektur – panel, listverk, gipstak og brannmur – ”kopi efter Møllmann-gården på Torvet.”⁴⁵ I *Bondestuen* (fig. 3-4) vises en seng, ”klar til bruk”, med både puter og tepper. Thiis skrev om dette rommet: ”Tredje rom er søkt innredet til et lite interiør som i en gammel lavloftet bondestue med bjelketak og blyvinduer.”⁴⁶ Ut ifra fotografier av museets andre rom, ser det ikke ut til at det nevnte bjelketak hadde bærende funksjon og dermed ble taket til en *kulisse* som skulle hjelpe betrakteren å oppnå følelsen av å være tilstede i en faktisk bondestue. Jens Thiis organiserte museet på en annen måte enn South Kensington Museum, Berliner Kunstgewerbemuseum og Kristiania kunstindustrimuseum. Han avviste det systematiske skript og skrev gjenstandene inn i sine naturlige omgivelser – som Thiis mente var et *hjem*. Jeg har valgt å kalle denne type utstillingsstrategi for det *naturlige skript*.

⁴⁵ Jens Thiis, *Fører gjennom museet* (Trondhjem: Nordnefjeldske kunstindustrimuseum, 1908), 42

⁴⁶ *Ibid.*, 23

3.3 Kritikken mot Kristiania kunstindustrimuseum

Året etter nyåpningen av Nordenfjeldske kunstindustrimuseum ble det trykket en krass kritikk av Kristiania kunstindustrimuseum fra en anonym journalist i Verdens Gang. Kritikeren gikk hardt ut mot Henrik Grosch, og mente at ”den Mand, hvem Ledelsen af Museæet er betroet, med al sin Dyktighed og alt sit Arbeide er en Mand, som langt mer eier Stilkundskaber end Kunstsans.”⁴⁷ Kritikrens bakgrunn var at Kristiania kunstindustrimuseum hadde takket nei til et tilbud om å få kjøpe 44 tegninger av kunstneren Gerhard Munthe (1849-1929). Museet eide – på det tidspunktet – ingen verk av kunstneren. Flere anså Munthe som selve symbolet på en renessanse innen norsk kunstindustri,⁴⁸ og journalisten mente at Groschs ”nei takk” til tegningene viste at hovedstadens kunstindustrimuseum ikke støttet opp denne renessansen. Mellom linjene kommer det klart fram at den anonyme kritikeren setter Henrik Grosch og Kristiania kunstindustrimuseum opp mot Jens Thiis og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Thiis hadde tidlig vist stort engasjement for Munthes kunst og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum hadde kjøpt flere verk. Journalisten mente i tillegg Jens Thiis’ nyordning av museet året i forveien oppfylte kravene om et museum med hovedfokus på nyere kunstindustri i skjønn forening med ”ægte kunstsans”.

Mot slutten av artikkelen rettet kritikeren blikket mot Kristiania kunstindustrimuseums utstillingsstrategier, og særlig museets mangel på interiører. Artikkelforfatteren skrev: ”Der kunde ved Gjenstande, som laa vort Behov nærmere – en fyldigere Møbelsamling, fyldige Interiører og helhedsvirkninger, været skabt en langt stærkere Rapport med det Haandværk, som arbeides idag.”⁴⁹ Også her fremstår Nordenfjeldske kunstindustrimuseum som et forbilde, med Thiis’ interiører og helhedsvirkninger. Kritikken rettet seg videre inn på Kristiania kunstindustrimuseums mangel på interiører:

Som Musæet nu er, eier det ikke et eneste Interiør. Hva det selv betegner ved dette Navn, er kun den opstilling af et Møbement, som gjør sig selv, og som man finder et moderne Sidestykke til i enhver Møbelforretning. Aarsberetningene oplyser, at der blev kjøbt to Stueindredninger før Musæets siste Udvidelse. Hva var saa Grunden til at de ikke blev opsat ved denne? Og agter man at slaa sig til Ro med disse to? Man maa uvilkaarlig tenke paa hva Norsk Folkemusæum har gjort i denne Retning, og hvilke Helhedsvirkninger der er skabt av en Privatmand, Tanlæge Sandvig, som kun har disponert over en Brøkdæl av de Midler, Musæet har havt til Raadighed.⁵⁰

⁴⁷ *Kunstindustrimuseet* av anonym artikkelforfatter i Verdens Gang, 23.11.1901.

⁴⁸ Widar Halén, "Gerhard Munthe og "den bevegelse som fra Japan går over Europa nu", i *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet* red. av Tone Skedsmo (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994)

⁴⁹ *Kunstindustrimuseet* av anonym artikkelforfatter i Verdens Gang, 23.11.1901.

⁵⁰ *Ibid.*

Ut fra kritikken i Verdens Gang går det frem at Henrik Grosch og Kristiania kunstindustrimuseum ikke stilte ut helhetlige interiører. Men museet stilte blant annet ut flere møbler i et barokk-kabinett, som – i følge Groschs egen guide til samlingene – ble ”ordnet som en Helhed i det 17de Aarhundreds stil.”⁵¹ Men disse møblementene mente journalisten ikke var interiører, men at de ”gjorde seg selv”. Det er mulig at kritikeren har ment at Kristiania kunstindustrimuseum manglet *totalinteriører*, slik man fant i Trondheim. Thiis selv engasjerte seg sterkt da kritikeren i Verdens Gang gikk til angrep på Kristiania kunstindustrimuseum.

3.4 Jens Thiis’ svar på kritikken av Kristiania kunstindustrimuseum

Jens Thiis diskuterte den kritiske artikkelen i et tolv siders privat brev adressert til konsul Klingenberg, formann i styret for Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Thiis innledet brevet med å forklare at han fulgte saken med stor interesse, men at han ikke ønsket å gå offentlig ut med sine synspunkt. Miljøet rundt norske kunstindustrimuseer var svært lite og Thiis var redd hans egne meninger ville støte de innblandende parter.⁵² I starten av brevet gikk Thiis ut i et forsvar for Grosch, og gav kompliment til Kristiania kunstindustrimuseums store samling av norsk bondekunst. Thiis synes også artikkelen gav noe urettferdig kritikk da journalisten la ansvaret på tilbakegangen av norsk kunstindustri og husflid på kunstindustrimuseene og særlig Grosch selv.⁵³ Men da spørsmålet om Munthe-tegningene ble diskutert, frydet Thiis

⁵¹ Grosch, *Kunstindustrimuseum Kristiania: en fører gjennom dets samlinger*, 8

⁵² Thiis mente også at vennskapet med Gerhard Munthe gjorde ham inhabil for en offentlig debatt. Thiis, Brev til Konsul Klingenberg, 03.12 1901 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

⁵³ I følge Thiis kunne ikke kunstindustrimuseene ta ansvar for oppfatningen om at norsk husflid var i tilbakegang. Thiis poengterte at tilbakegangen i norsk husflid hadde sammenheng med *hvem* som drev bevegelsen: ”en af grundårsagene er det at husflidsagen for stor del har vært drevet af dilleantiske damer.” Jens Thiis, Brev til Konsul Klingenberg, 03.12 1901. Thiis’ løsning for å skape interesse for husflidsaken var å skape engasjement hos kunstnere. *Kunstflid* kunne redde husfliden. I følge Thiis burde datidens kunstnere bli inspirert av folkekunstens teknikker og tema – derav Thiis’ engasjement for Gerhard Munthes kunst. Thiis mente Munthes arbeider kunne stimulere interessen rundt norsk husflid bedre enn de ”dilleantiske damene” som lærte bort ulike teknikker og mønstre. Thiis mente museene skulle rette sin oppmerksomhet mot delen av husfliden som hadde et kunstnerisk element. Thiis skrev: ”Jeg for min part anser det ikke alene at ligge udenfor min opgave, men ogsaa hinsides mine evner at lede kurser på landet i fletting av spånkurver, veving af vadmøl og skjæring af treesker. Efter min mening har Grosch viet nettopp denne side af sagen altfor stor opmærksomhed.” *ibid.* Da Thiis skrev dette brevet var Grosch både direktør av Kristiania kunstindustrimuseum og leder av Den norske husflidforening. Thiis mente videreføringen av glemte husflidteknikker og formidlingen av eldre og nyere husflid var to vidt forskjellige ting, og syntes det var problematisk at Grosch hadde en dobbelt-rolle i den sammenheng. For øvrig bør det nevnes at Thiis var svært engasjert for det praktiske arbeidet vedrørende norsk *kunstflid*. Thiis etablerte en vevskole i tilknytning til Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i 1898. Skolen hadde i sin levetid noen få elever under ledelse av veverske Ulrikke Greve, og produserte til sammen 18 vevnader basert på Gerhard Munthes tegninger. I følge Jens Thiis var det altså en stor forskjell mellom husflid og kunstflid. Thiis mente husfliden ble utøvet av amatører og at det var kunstfliden og kunstnere som skulle skape renessanse for norsk kunstindustri. For mer om husflidsaken, se Glambeks studie: *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*.

seg over oppmerksomheten kunstneren fikk i den nasjonale presse. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum eide flere verk av Munthe, og Thiis øynet nå en sjanse for å få mer publisitet rundt sitt eget museum, ved å selv kjøpe tegningene:

Trondhjemmuseet [burde] nytte øieblikket og kjøpte de 44 uvurderlige Munthe-tegninger, som er istand til at kaste sådan glans over den, som eier dem og sådan skam og skjændsel over den, som på grund af forskjellige omstændigheder ikke kommer til at eie dem...?⁵⁴

Mon tro om Jens Thiis følte en slags skadefryd over den negative omtalen av Kristiania kunstindustrimuseum?⁵⁵

I brevet skrev Thiis at selv om Nordenfjeldske kunstindustrimuseum ikke ble nevnt med ord, var det likevel ingen tvil om at det var museet i Trondheim, og Thiis' eget arbeid, som Kristiania kunstindustrimuseum ble satt opp i mot. Thiis beskrev tanken bak hans egen ordning i Trondheim-museet: "Mit ideal af en kunstsamling bunder fremfor alt i, at der spores en indre enhed mellem de forskjellige ting [...] I den forstand bør, kan og må et museum være noget af et kunstværk. Den må som helhed eller partvis meddele et vist indtryk af individualitet."⁵⁶ Denne "kunstsansen" mente Thiis at Grosch manglet:

Han [artikkelforfatteren] frembærer samlingernes sammenhengsløshed, beklager seg over mangel på interiører [...] Han synes med et ord at savne personlighets-præg over samlingen. Skal jeg sige min mening – og hvorfor skulde jeg ikke det! – må jeg tilstå, at jeg finner kritikken, tiltrods for overdrivelser og urigtigheder i det enkelte, rammende i det væsentlige.⁵⁷

Thiis skrev her at Kristiania kunstindustrimuseums utstillinger manglet individualistisk preg og at de museumsansatte hadde like stor betydning for museets helhetsinntrykk som kunstnerne bak de utstilte gjenstandene. Museet i seg selv skulle være et kunstverk. Thiis skrev videre om sitt syn på Kristiania kunstindustrimuseum:

En sliig samling kan aldrig få nogen stærk betygnig for det moderne liv, for samtidens kunst og håndværk, for det publikum, som den skulde opdrage. Hovedsagen er den, at man bærer noget med sig

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ I Nordenfjeldske kunstindustrimuseums årbok fra 1902 publiserte Jens Thiis en omfattende studie av Gerhard Munthes og hans betydning for fornyelsen av den norske dekorative kunsten. Thiis beskrev bakgrunnen for studien: "Men det viktigste kjøb til museet i 1902 er dog den bekjendte serie af 30 dekorative farvelagte tegninger, væsentlig med motiver fra Snorre, af Gerhard Munthe, som museet erhvævede sammen med 25 blade mer ornamentale tegninger og de dekorative akvareller Najader, I Eventyrhagen, Bølgens heste, Krigens rædsler og Bueskytterne" Jens Thiis, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums årbok 1902-1909* (Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1909), 97. Det har ikke latt seg bekrefte at de 30 Munthe-tegningene er noen av de samme som de 44 tegningene Kristiania kunstindustrimuseum ikke ville kjøpe. Men med tanke på Thiis' forslag om å kjøpe tegningene selv, kan det tyde på at Thiis faktisk slo til og kjøpte Munthe-tegningene.

⁵⁶ Jens Thiis, Brev til Konsul Klingenberg, 03.12.1901 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

⁵⁷ Ibid.

fra sit museumsbesøk, som man ikke straks glemmer, og det har man lettest for at opfatte og lengst bevarer, er ikke de enkelte ting men totalindtrykket.⁵⁸ (forfatterens understreking)

Den unge konservatoren karakteriserte sin tidligere arbeidsplass – og sin tidligere arbeidsgiver – som ubetydelig for kunst og håndverk. Det samme mente den anonyme artikkelforfatteren. Thiis poengterte at selv om kritikken i Verdens Gang var én manns subjektive mening, oppstod slike subjektive meninger sjelden alene. Thiis luftet tanken om at dette kunne ha vært synspunkter som representerte en økende misnøye med Kristiania kunstindustrimuseums virksomhet i kunstneriske miljøet i hovedstaden. Thiis visste ikke hvem som hadde skrevet kritikken, men antok at det måtte være noen med stor innsikt i museets situasjon.

Mot slutten av brevet til konsul Klingenberg forklarte Thiis at om Kristiania kunstindustrimuseum skulle heve kvaliteten, burde det ved innflytningen til den nye bygningen i St. Olavs gate 1 gjøres aktive tiltak for å forbedre utstillingsstrategiene. Thiis mente særlig at Groschs bruk av spanskvegger var problematisk (fig. 3-5):

Jeg tænker ikke så meget på, at der fuldkommen savnes virkelige interiører. Sådanne opnår man ikke ved f. ex. mellem tre ”spanske vægge” at stille 8-10 skabe i rad og et bord med stole om i midten. ”Spanske vægge” er i sig selv et nonsens, fordi de ikke er virkelige vægge, fordi de intet tag har, og ingen rumfølelse kan fremkalde. Og uden rumfølelse kan ingen interiørvirkning opnåes. Men man bør heller ikke forlange, at en provisorisk opstillet samling som Kristiania-museet nu er, skal frembyrde virkelige interiører. Men hva man kan forlange, er, at den skal kunne bli til interiører. Jeg skal ikke opgjøre mig nogen mening om, hva der muligens kan komme ud af museet i en ny og endelig opstilling. Men jeg tror, at arbeidet med at nyordne denne samling blir vanskelig, hvis man ikke vil beslutte sig til at sigte samlingerne efter et nyt og mere personlig synspunkt. Som museet nu er, bærer det i mine øine et altfor tydelig præg af at være ”allemands-værk”.⁵⁹ (forfatterens understreking)

Etter Thiis' kritikk mot Kristiania kunstindustrimuseums utstillingsstrategier avsluttet han det private brevet (som han vanligvis gjorde) med å be styret sende ham mer penger, både for å kjøpe nye gjenstander for museet – men også for å finansiere sine egne reiser.⁶⁰ For å oppsummere, var Thiis enig i mye av artikkelens kritikk. Han så frem til hva Kristiania kunstindustrimuseum skulle gjøre med tanke på utstillingsstrategier i den nye bygningen, men

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Da Thiis skrev brevet til konsul Klingenberg hadde han permisjon fra konservatorstillingen. Thiis hadde mottatt Houens legat i 1899, og oppholdt seg i Firenze i nesten to år sammen med familien. Her la Thiis grunnlaget for sine studier om Leonardo da Vinci. Brevet til Klingenberg ble skrevet mot slutten av Firenze-oppholdet. Om hjemreisen skrev Thiis: ”Jeg får nå hjemreisens problem at løse. Og De kan nok forstå det ikke falder så let med hele den stamme, som jeg er høvding for. Jeg har regnet ud, at jernbanereisen for os alle til Trondhjem kommer til at koste 800 kroner.” Ibid. For å gjøre innkjøp til museet, skulle hjemreisen gå via byer i Tyskland og Danmark, så Thiis foreslo at kunstindustrimuseets styret skulle hjelpe til med finansieringen. Det kan være verdt å nevne at togturen til 800 kroner tilsvarer 47 400 kroner i dagens verdi. (Statistisk sentralbyrå: <http://www.ssb.no/kpi/kpiregn.html>)

om ikke noen fant på noe nytt og spennende, hadde This pessimistiske utsikter for hovedstadens museum. Det er mulig at Henrik Grosch tok kritikken i Verdens Gang til etterretning, for ikke lenge etter gjorde museet et aktivt tiltak for å oppdatere seg på internasjonale utstillingsstrategier.

3.5 Hans Dedekam og *Om museumsordning: særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*

Fem måneder etter kritikken i Verdens Gang, fikk Kristiania kunstindustrimuseums unge bibliotekar Hans Dedekam et reisestipend på 600 kr.⁶¹ Dedekam ble sendt ut på studietur og resultatet skulle gi museet et oppdatert uttrykk: ”At jeg har lagt en hovedvegt paa samlingernes opstilling, skyldes det tilfælde, at denne opgave stod for døren i Kristiania Kunstindustrimuseums nye bygning.”⁶² Reisene fant sted i løpet av sommermånedene i 1902 og 1903.

Dedekams bok ble utgitt av Alb. Cammermeyers forlag i april 1904. Den er på 49 sider og delt inn i seks kapitler, samt et forord, hvor Dedekam skrev om bokens bakgrunn.⁶³ Dedekam besøkte til sammen 30 byer i Tyskland, Sveits, Belgia og Holland. Han studerte både kunstmuseer og kunstindustrimuseer og var blant annet innom Altes Museum i Berlin, Museum für Angewandte Kunst i Leipzig, Albertinum i Dresden, Historisches Museum Basel og Bayerisches Nationalmuseum i München. Boken er bygd opp rundt Dedekams subjektive opplevelser av hvilke utstillingsstrategier som fungerte bra, og hvilke han mente burde unngås. Boken retter seg mot konservatorer eller ledere innen museumsfaget og inneholder mange praktiske og konkrete tips for en god museumspresentasjon. Dedekam henviser ofte til tyske og britiske fagpublikasjoner og studien vender stadig tilbake til en artikkel skrevet av FA Bather, presidenten for det britiske museumsforbundet, *Museums Association*. Det refereres ofte til muntlige samtaler med ulike museumsdirektør, hvor direktørens respektive utstillingsstrategier ble diskutert. En stor del av undersøkelsen består av opplysninger av

⁶¹ Regnet ut til dagens verdi var stipendet på 36 800 kroner. (Statistisk sentralbyrå: <http://www.ssb.no/kpi/kpiregn.html>)

⁶² Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*, unummerert forord.

⁶³ I forordet skrev Dedekam at boken opprinnelig var tenkt som en større utgivelse. Men på grunn av økonomiske vanskeligheter ble flere kapitler sløyfet. Dedekam opplyser at han også skrev følgende kapitler: ”1) Vedrørende rids og tegninger 2) Korte bemerkninger om enkelte museer 3) Textilsamlinger 4) Ornamentikk og mønsterblade 5) Bibliotek 6) Bogførsel af museumsgjenstande. Katalogisering.” I boken nevnte også Dedekam at hans reisenotater inneholdt flere skisser av plantegninger og ulike museumsrom. Det har ikke latt seg gjøre å spore opp verken de sløyfede kapitlene eller Dedekams reisenotater. I Kunstindustrimuseets årbøker og i Thor Kiehlands *Om museumsbygg, innredning og montering* blir det nevnt at store deler av Kunstindustrimuseets arkiv ble brent opp av nazister 8. mai 1945. Tyskerne hadde okkupert hele museet, og på frigjøringsdagen fikk de panikk, og tente opp to bål inne i museet. Nazistene fant Kunstindustrimuseets bortgjemte arkiv og trodde det var farlige papirer – og kastet også dette likegodt på bålet. Bålene ble raskt slukket, så verken bygg eller øvrige gjenstander tok skade. Kiehlend, *Om museumsbygg, innredning, montering*, 8. En mulig – men ikke bekreftet teori – kan være at Dedekams privatarkiver gikk tapt i forbindelse med denne brannen.

teknisk – og triviell – art, som for eksempel: ”Voksfarve er den bedste maling. Den er kostbar, men langt holdbarere og smukkere end limfarve; den lader seg vaske og har en mat, langt mer behageligere tone end oljefarven.”⁶⁴ Men i mellom Dedekams subjektive bemerkninger, finnes også avsnitt med innsiktsfulle og inngående debatter om hva et museum burde være, hvilke mål de burde oppnå og hvordan en utstilling burde organiseres for å oppnå disse målene.

Som kilde for denne masteroppgaven er Dedekams betraktninger i det første kapittelet mest relevant, men for en presentasjon av Dedekams prosjekt – som en helhet – følger en kort oversikt over de seks kapitlenes hovedpoeng:

I. Generelle bemerkelser om kunstindustrimuseers udvikling, opgaver og ledelse, samt om samlingsernes ordning og opstilling.

I det første kapittelet skrev Dedekam om kunstindustrimuseenes opprinnelse, det systematiske utstillingsprinsipp og museenes forskjellige innsamlingsområder.

II. Belysningsforhold

Dedekam mente høyt sidelys var den beste løsningen. Dette lyset lå nærmest hva man ville finne i *private hjem*, og i likhet med Thiis mente Dedekam at den private sfære var gjenstandenes opprinnelige – og derfor deres naturlige – omgivelser. Dedekam slo fast at det beste belyste museum var Albertinum i Dresden. Skyggens virkning var like viktig som lysets virkning, og Dedekam mente skyggen hadde flere fordeler som kunne utnyttes i verk som trengte dybde og bakgrunn, for eksempel skulpturer.

III. Væggene og deres beklædning

Dedekam observerte at de fleste nybygde museer hadde vegger av tre. Dette var også den beste løsningen, så fremt treet var impregnert ”mot ildsfarlighed”, for å redusere skadene ved eventuell brann. Treveggene kunne med fordel kles med stoff eller strie. Dedekam mente de utstilte gjenstandenes størrelse skulle avgjøre stoffets tekstur. Grovere tekstur passet til større gjenstander, mens finere stoff passet til mindre gjenstander.

IV. Vægfarver og montertræk

Dette kapittelet er bokens mest omfattende, og Dedekam brukte delen som bakgrunn for sitt foredrag på Museums Associations konferanse i 1904. Dedekam førte her en diskusjon om kalde og varme farger, og hvilke optiske egenskaper de ulike fargene hadde. En kald bakgrunnsfarge (blå og blågrønn) var passiv, og ville trekke veggene lenger unna. De varme fargene (gul, oransje, rød og purpur) var aktive og ville skyve veggene lengre frem, og lede

⁶⁴ Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*, 24

oppmerksomhet mot fargen selv. Som bakgrunnsfarge for museer anbefalte Dedekam passive farger.

V. Montre og opstilling i dem – Udstillingsmaader for specielle sorter gjenstande

Dedekam anbefalte montere i tre (fremfor montere av jern) og begrunnet – enkelt og greit – med at ”træmontere tager sig i det hele bedre ud til kunstindustrielle gjenstande.”⁶⁵

Frittstående montere var bedre enn montere plassert inn mot vegger og videre ble det foreslått at monternes hyller burde ha flere avsatser i en pyramideformasjon, hvor gjenstander som tok seg godt ut med en bakgrunn, ble stilt på de nederste radene, mens gjenstander som burde sees fra flere vinkler kunne plasseres på toppen.

VI. Inventar og forskjelligt

I bokens siste del ramser Dedekam opp sine meninger om gardiner, gulv, varmeovner, ventilasjon, rengjøring, støv og gjenstandstekster. Dedekam fraråder for eksempel steingulv: ”Steingulve er vistnok solide, men trættende for fødderne. Larmen av trampingen giver ofte ubehagelig gjenlyd, ligesom gnissen af sand under saalerne er utaalelig.”⁶⁶ Han anbefaler parkettgulv, som er ”smukke, varme og behagelige at gaa paa.”⁶⁷

3.6 Jens Thiis’ iscenesatte interiører versus Hans Dedekams autentisitet

Og et museum bør først og fremst være og virke som et museum.⁶⁸

I likhet med Jens Thiis ønsket også Hans Dedekam en ny tilnærming til museumspresentasjon. Begge mente den tidligere systematiske ordningen etter teknikk og materiale ikke lenger egnet seg. Selv om Thiis og Dedekam begge søkte et brudd med den eldre generasjonens museumsordning, var ikke Dedekams løsning det hjemlige, intime rom, tvert i mot, han karakteriserte museumsrom som søkte seg bort fra den museumssfære de faktisk befant seg i som falske: ”Det er gjenstandene og ikke rummene, der skal tiltrække opmerksomheden. Rummenes arkitektoniske og maleriske dekorasjon bør derfor være sparsom og ornamentalt udstyr helst sløifes.”⁶⁹ Han beskrev både Historisches Museum Basel og Bayerisches Nationalmuseum som ”særdeles usmaglige”. Grunnen var at disse museene

⁶⁵ Ibid., 41

⁶⁶ Ibid., 46

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., 8

⁶⁹ Ibid., 26

anvendte gjenstander uten kunstnerisk verdi blandet sammen med de autentiske for å gi besøkende en opplevelse av å være tilstede i en annen tid. Dedekam observerte:

Paa et bord laa der opslaaede bøger, et andet var dekket med knive og gafler. Det virket for arrangert. Den tanke laa for fjernt, at nogen skulde have boet i disse af museumsgjenstande sammenlappede rum. Og et museum bør først og fremst være og virke som et museum.⁷⁰

Ut i fra sitatet, hadde Dedekam antakeligvis ikke vært særlig begeistret for blomstervasene, teserviset og serveringsbrettet i Trondheim. Dedekam så ikke poenget med å formidle en falsk virkelighet. Uansett hvor mye man forsøkte å framkalle et annet sted, eller en annen tid; et museum var et museum. Dedekam krevde autenticitet. Han karakteriserte museer som benyttet seg av gjenstander eller arkitektoniske elementer, som i seg selv ikke hadde kunstnerisk verdi – men tas i bruk for å iscenesette en hjemlig sfære – som smakløse: ”At give rummet udseende af, at mennesker har levet der, hører ikke hjemme i et kunstindustrimuseum.”⁷¹ Dedekam oppfattet slike interiører som et forsøk på å bedra publikum, det var som det ble spilt et teater.

Dedekam foreslo et *estetisk* utstillingsprinsipp. Gjenstandene skulle tale for seg selv, rommet skulle kun fungere som en bakgrunn og veggen burde ha så nøytral farge som mulig. Verken dekorasjon, farger eller gjenstander uten kunstnerisk verdi skulle lede publikums oppmerksomhet bort fra selve kunstverket. Når det gjaldt gruppering, argumenterte Dedekam mot det tidligere systematiske utstillingsprinsipp. Materiale eller teknikk spilte ingen rolle, det var gjenstandens kvalitet som avgjorde hvor den ble plassert. Han skrev: ”De bedste gjenstande stilles sammen til en elitesamling, som skal virke sjærpene paa smag og kunstsans. Ordnet etter stilperioder. Har man autentiske interiører er det godt. [...] Men udstillingen skal kun vise høidepunkter.”⁷² Dedekam mente høydepunktene skulle grupperes etter stilperioder. Han stilte seg positiv til å dele opp i renessanse-rom, japan-rom eller empire-rom, men stilte høye krav til både autenticitet og de enkelte gjenstandenes kvalitet. Han skrev: ”Den nye anordning [...] vil opstille persernes fayancer sammen med deres glas, metalarbeider og tæpper og derved paa en meget mer indtrængende maade end ved den tidligere splittelse af stoffet, er det mulig at belære os om en bestemt kulturs fælles fremvekst.”⁷³ Dedekam foreslo å blande ulike materialer i samme rom og gruppere etter gjenstandenes opprinnelige stilperioder. Dedekams estetiske prinsipp kan også beskrives som et *naturlig utstillingskript*.

Men Dedekams estetiske prinsipp, hvor gjenstanden var viktigst, skiller seg fra Thiis’

⁷⁰ Ibid., 8

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid., 9

⁷³ Ibid.

interiørprinsipp. Thiis mente de enkelte gjenstandene ikke kunne gjøre store inntrykket:

Det er just, fordi jeg lægger så meget vægt på det stemningsindtryk, man bærer med sig fra et museumsbesøg, og fordi jeg har så liden tillid til nytten af den ligefremme belæring, som den enkelte gjenstand, historisk og æsthetisk, kan gi den læge besøger, at jeg holder så sterkt på en gjennemført interiørdordning af et kunstindustrimuseum.⁷⁴(forfatterens understreking)

Thiis og Dedekams var enige i at gjenstandene måtte trekkes ut av den systematiske sammenhengen og plasseres inn i sine naturlige omgivelser. Men deres tolkning av hva ”naturlige omgivelser” innebar, er svært ulik. Thiis mente gjenstandenes naturlige omgivelser var et *hjem*, mens Dedekam mente en gjenstand ble plassert i sine naturlige omgivelser når den var omgitt av andre gjenstander fra samme *kultur*.

3.7 Kristiania kunstindustrimuseum i nye lokaler

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg ikke funnet bevarte bevis for at Henrik Grosch involverte Hans Dedekam, eller tok i bruk hans studie da Kristiania kunstindustrimuseum omordnet samlingen i 1904. Men det kan likevel være interessant å se nærmere på noen aspekter vedrørende innflyttingen. I Nordenfjeldske kunstindustrimuseums årbok, utgitt i 1902, skrev Thiis: ”Senere har museets samlinger været besøgt af Kristiania kunstindustrimuseums bestyrelse i anledning af dette museums forestående ny-innredning, og man have herunder den glæde at høre kolleger udtale en særdeles anerkjendende dom om samlingerne og museets nyordning.”⁷⁵ Det har dessverre ikke latt seg gjøre å datere besøket, så om reisefølget fra Kristiania kom før eller etter den offentlige kritikken mot hovedstadens kunstindustrimuseum, vites ikke. Men ved å studere nyinnredningen av museet, kan flere ting tyde på at Kristiania kunstindustrimuseum så mot Trondheim for inspirasjon. For det første fikk Gerhard Munthe store utsmykningsoppdrag. Thor Kielland beskrev i ettertid:

Med skarpt øye for kjernen i museets samlinger, de norske tekstiler, besluttet [museets] styre å anmode vår nasjonale vevkunsts fornyer Gerhard Munthe om å omforme rommene for denne samlingsgruppe. Han fikk fritt spillerom i tre saler i første etasje og skapte her med sin spillende fantasi et rikt ornert romutstyr hvis farger og dekorasjoner på Munthes vis ble bygget på folkekunsten.⁷⁶

Kristiania kunstindustrimuseums styre besluttet – i følge Kielland – at Munthe skulle dekorere rommene for norsk folkekunst med ornamentikk og farger hentet nettopp fra norsk folkekunst (fig. 3-6 og 3-7). I første etasjes tre saler ble både dørkarmene og veggens nedre del

⁷⁴ Thiis, "Brev til konsul Klingenberg", 03.12.1901 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

⁷⁵ Thiis, *Årbog 1898-1901*, 130

⁷⁶ Kielland, *Om museumsbygg, innredning, montering*, 114

utsmykket med et enkelt utskåret mønster med kraftig relieff. Veggens øvre del ble dekorert med et mer komplekst mønster med blomstermotiv. Munthes dekor hadde sterke farger. I tillegg til veggens utsmykning designet Munthe flere montre – i samme dekorative stil – til bruk i disse salene (fig. 2-8). Styrets valg om å engasjere Gerhard Munthe for interiørutsmykning var stikk i strid med Dedekams anbefalinger. I *Om museumsordning* påpekte Dedekam at et museumsroms dekor bør være ytterst sparsom – for dekoren ville som oftest lede oppmerksomheten bort fra gjenstandene. Dedekam uttalte seg spesielt negativt om montre som var utformet slik at de stod i stil til gjenstandene utstilt inni; ”smagløst” var Dedekams karakteristikk. Flere tiår senere evaluerte Thor Kielland valget om å la Munthe stå for romdekorasjon. Hans konklusjon var negativ:

Salen og monterne var i og for seg karakteristiske prøver på Munthes festlige romkunst, men til tross for at Munthes oppgave og hensikt hadde vært å fremheve våre billedteppers prakt og rikdom, så konkurrerte hans egen kunst så sterkt med dem at den nærmest slo utstillingsformålene i hjel. Første etasje ble mer et monument over Munthe enn over den norske folkekunsten.⁷⁷

Kielland fortalte videre at Munthes fargerike dekorasjon først ble malt hvit en gang i løpet av 1920-årene, og ble senere helt skjult av hvite plater.⁷⁸

Det er mulig – men ikke påvist – at den offentlige kritikken av Kristiania kunstindustrimuseums mangel på verk av Munthe, og kritikken av museets nei-takk til et tilbud om kjøp av tegninger, var årsak til at styret gav ham fritt spillerom for tre av museets saler. I følge Kielland var Munthes dekor et dristig – og dessverre mislykket – prosjekt.⁷⁹ Kristiania kunstindustrimuseum forsøkte å skape en helhetsvirkning; samspill mellom rom og gjenstander. Det er godt mulig at Thiis’ anerkjente totalinteriør kan ha fungert som inspirasjonskilde. I alle fall med tanke på bestyrelsens studietur til Trondheim.

I Kristiania kunstindustrimuseums nye bygning ble det vist frem en helt ny ervervelse; et fullstendig samtidsinteriør designet av arkitekt Henrik Bull (fig. 3-9). Interiøret – hvor jugendstilens buede linjer forenes med et dekorativt program inspirert av den nasjonale folkekunsten – ble presentert som en helhet. Bulls design beveger seg fra gjenstandene og over på veggene, hvor et halvpanel står i stil med resten av interiøret. Thiis’ totale interiør kan også her ha vært en inspirasjonskilde for Kristiania kunstindustrimuseum. Men én ting skiller rommet i Kristiania fra Thiis’ rom: Henrik Bulls interiør mangler den ekstra dekorasjonen for å gi et inntrykk av en *privat* spisestue – malerier mangler på veggene, blomstervaser og oppdekning

⁷⁷ Ibid., 114

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid., 114-115

mangler på bordet, ingen pyntegjenstander er plassert på sidebord eller skap, ingen tepper på gulvene og ingen ”matchende” tapet hørte til. Bakgrunnen var hvit og nøytral. Museums-sfæren var beholdt. Her kan Dedekams utsagn med fordel gjentas: ”Et museum bør først og fremst være og virke som et museum.”⁸⁰

Uten konkrete bevarte bevis er det nærmest umulig å konkludere om Kristiania kunstindustrimuseums omordning i 1904 var inspirert av Jens Thiis’ arbeid i Trondheim. Det har heller ikke vært mulig å finne ut om hvorvidt Henrik Grosch faktisk benyttet seg av Hans Dedekams grundige studie som bakgrunn for en ny ordning. Men det er i alle fall ingen umulighet at det fantes flere spor etter både Thiis og Dedekams utstillingsstrategier i Kristiania kunstindustrimuseums nye bygning.

3.8 Oppsummering

Både Thiis og Dedekam så nødvendigheten av å bryte med den tidligere generasjonens museumspresentasjon. Men dette bruddet fortoner seg på svært ulike måter for de to kunsthistorikerne. Jens Thiis’ tilnærming til museet kan minne om de nyopprettede *folkemuseenes* utstillingsstrategier. Folkemuseene stiller ikke bare ut gjenstander; de bruker gjenstandene i en iscenesettelse hvor hensikten er å skape en virkelighetsillusjon, som fremkaller gjenkjennelse, innlevelse og medfølelse hos publikum. Folkemuseene tok bevisst avstand fra konvensjonene som hittil hadde kjennetegnet museumsutstillinger, de ønsket å innføre *liv* i museene. De hentet sine virkemidler fra helt andre institusjoner, som for eksempel vokskabinetter (dette blir diskutert videre i kapittel 5). Maihaugens grunnlegger Anders Sandvig har synspunkter som kan likne på Thiis’:

Det var ikke bare de enkelte gjenstander jeg her heftet meg med, ikke bare skapene, bordene, benkene, sengen [...] Nei, det var hjemmet som helhet som plutselig hadde slått døren opp for meg [...] Det museumsaktige ville jeg helst gå forbi. Jeg ville gjerne den besøkende skulde glemme at det var et museum han hadde for seg, at det var et virkelig hjem han besøkte.⁸¹

Det er mulig at folkemuseenes fremmarsj påvirket Thiis’ utstillingsstrategier. Det ligger i alle fall et felles mål for folkemuseenes og Thiis’ samlingspresentasjon: Å viske ut museums-sfæren, bruke *hjemmet* som ramme og at stemningen og helheten var viktigere enn de enkelte gjenstandene. Da går det kanskje klarere frem at Dedekam fant inspirasjon for sitt estetiske prinsipp i *kunstmuseer*. Dedekam ønsket at kunstindustrielle gjenstander skulle løftes ut av sin

⁸⁰ Dedekam, *Om museumsordning*, 8

⁸¹ Anders Sandvig, *I praksis og på samlerferd* (Oslo: Tanum, 1943), 96

tekniske kontekst, og at de skulle tale for seg selv (i likhet med billedkunst på kunstmuseer). Gjenstandene trengte så nøytral, og så lite spektakulær kontekst som mulig, slik at publikums møte med kunstverket ikke ble forstyrret av ytre elementer. For Dedekam var den enkelte tings estetikk viktigere enn inntrykket av den totale helheten. Men for begge var gjenstandenes naturlige omgivelser en prioritet. Thiis og Dedekams utstillingsstrategi var det naturlige skript.

Kapittel 4

Om tyske forbilder, fransk inspirasjon og et britisk museumsmøte.

Jens Thiis og Hans Dedekam var begge bereiste herrer, og formulerte sine egne museumsvisjoner på utenlandsreiser. Ved å lese deres tekster, er det mulig å spore – i alle fall til en viss grad – hvor de nye ideene er hentet fra og hvem som har fungert som inspirasjonskilder. Gjennom bevarte skriftlige kilder vil jeg forsøke å plassere Thiis og Dedekam inn i en nord- og mellomeuropeisk kontekst.

”The system of exhibition stands in need of reform”⁸² – skrev presidenten for Museums Association, Francis Arthur Bather i 1903. Både Thiis og Dedekam representerte det Bather karakteriserte som en museumsreform. I dette kapitlet vil jeg undersøke hvilke elementer Jens Thiis kan ha hentet fra sin tyske læremester Justus Brinckmann, om hvorvidt Dedekam ble påvirket av Wilhelm von Bodes estetiske idealer, hvilke inntrykk Jens Thiis tok med seg etter å ha tilbrakt fire måneder i Paris med hyppige besøk på Siegfried Bings nyåpnede galleri *L'art nouveau* og hvordan datidens forsøk på en utstillingsreform ble diskutert på et britisk museumsmøte i 1903. Min påstand er at både Thiis og Dedekam høstet internasjonal anerkjennelse for sine respektive arbeider.

4.1 Jens Thiis og Justus Brinckmann

Da Jens Thiis takket ja til stillingen som konservator ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, antok han at styret ville gi ham muligheter til private reiser. Men styret ønsket at Thiis hovedsakelig skulle holde seg i Trondheim. Etter to år som leder ved museet eskalerte denne uenigheten, som ble starten på et konfliktfylt forhold mellom direktør og

⁸² Bather, "President's Address: Functions of Museums", i *The Museum Journal*, October (1903), 78

styre.⁸³ Thiis reiste imidlertid på flere lange utenlandsturer i museets tjeneste. På utenlandsreisene holdt Thiis kontakten med styret gjennom styreformann konsul Klingenberg, det eneste medlem av styret Thiis kom godt over ens med. Konsulen og direktøren utviklet et nært vennskap, og brevutvekslingen gir et verdifullt innblikk i hvordan Thiis styrte museet i årene rundt århundreskiftet.

Både Jan-Lauritz Opstad og Ole Mæhle har trukket frem at den tyske grunnleggeren og direktøren av Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg, Justus Brinckmann, hadde stor innflytelse på den unge nordmannen.⁸⁴ Allerede få måneder etter ansettelsen i 1895 søkte Thiis til styret om å foreta en lengre reise til Tyskland. Han ønsket å studere under den tyske museumsdirektøren og Thiis sparte ikke på lovordene da han i søknaden til styret beskrev sin beundring for læremesteren:

Kunde jeg, som jeg håber, opnå at blive antaget som 'wissenschaftlicher Hilfsarbeiter' ved dette museum og studere under personlig ledelse af dets blant alle fagmænd høit skattede direktør Brinckmann, vistnok den ypperste nulevende representant for sitt fag, så tror jeg jeg have fundet den bedste praktiske skole til uddannelse af en museumsmand. Hamburgermuseets ikke altfor store, men udvalgte og oversigtlig ordnede samlinger er af Brinckmann lagt til grund for den bedste eksisterende håndbog i kunsthåndværket, og under ledelse af den åndfulde og elskverdige direktør, som jeg har det held at personligt at kjende.⁸⁵

Thiis fikk innvilget sin søknad og tilbrakte rundt fire måneder i Hamburg, fra september til desember 1895. Thiis skrev flere ganger til konsul Klingenberg, og fortalte om daglig samvær med direktør Brinckmann, interessante diskusjoner, festlige aftener og at hans kone Ragna Thiis lærte bort norsk til Brinckmanns barn.

Hans Dedekam omtalte Brinckmann som en av de første som talte for en *kulturhistorisk* ordning av gjenstander. Dedekam siterte fra Brinckmanns svært omfattende

⁸³ I et brev til sin venn direktør Johan Bøgh datert 14.03.1897 (Vestlandske kunstindustrimuseums arkiv) fortalte Thiis at styret nektet ham å dra til Bergen for å se Vestlandske kunstindustrimuseums nye museumsbygg (Permanenten). Styret mente Thiis hadde for mange ugjorte oppgaver ved museet. Thiis fortalte at han både "blev fylt med harme og sorg" da styret også nektet ham å reise for og besøke sine venner i Kristiania. Thiis beskriver et ikke-navngitt medlem av styret som en "smålig og svever karakter, som jeg i mitt hjerte foragter". Mot slutten av det personlige brevet til sin venn uttrykker Thiis sin fustasjon slik: "Gud – hvor jeg længter efter luft mellom disse kjøbmænd og magtsyge politikere. Det findes ikke i den hele by, tror jeg, en egte Kunstnersjæl!" I samme brev skrev også Thiis: "Hele dette museets styre ligger i en samling herrers hånd, hvis kompetanse jeg, rett ud sagt, ikke sætter overdrevet høit. Sagen er – jeg er på ingen som helst måde museets virkelige leder, jeg har ingen stemme, ingen bestemmelse som sikrer mig retten til at gjøre inkjøb!" Forholdet til styret forble dårlig ut hele ansettelsesforholdet, da Thiis sjelden hørte på styrets anbefalinger når det gjaldt innkjøp. Han brukte stadig mer penger på innkjøp enn hva budsjettet holdt til, og at han i tillegg opparbeidet seg stor gjeld til utenlandske auksjonshus og antikvarer, var ikke populært. Thiis' gjeld måtte for øvrig Dedekam slipe med å tilbakebetale i hele sin periode som direktør for Nordenfjeldske kunstindustrimuseum (1909-1919)

⁸⁴ Mæhle, *Jens Thiis: En kunstens forkjemper*; Jan-Lauritz Opstad, "Museumsmanden Jens Thiis i årene rundt 1900", i *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet* (1994)

⁸⁵ Søknad om reisestipend til styret. 12.08.1895 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

Führer Durch Das Hamburgische Museum Für Kunst Und Gewerbe,⁸⁶ og påpekte samtidig at den tyske direktøren var en av de første til å kritisere det systematiske prinsipp. Brinckmann skrev: ”Den efterfulgte opstillingsmaade efter teknologiske grupper med stilhistoriske underafdelinger vil i længden ikke være holdbar.”[Dedekams oversettelse]⁸⁷ Brinckmann mente den tekniske grupperingen passet best i kunstindustrimuseenes ”barneår” og at tiden var kommet for å gruppere gjenstandene på nytt. Tingene burde bli forent i en *høyere orden*:

Man vil vende sig bort fra en opstilling som ofrede tingenes naturlige, levende sammenhæng til gunst for en kunstig, teknisk gruppering, lad os sige det ret ud: man vil for kunstindustrimuseene tænke paa en anordning, som for de ethnografiske museer forlængst har været anerkjent som den eneste rette.
[Dedekams oversettelse]⁸⁸

Brinckmann siktet til *kulturhistorie* da han ønsket å trekke gjenstandene bort fra en teknisk ordning, og inn i en ”höherer Ordnung”. Dedekam fremhevet at selv om Brinckmanns talte for en utstillingsreform, var den opprinnelige ordning fremdeles rådende i Hamburgische Museum Für Kunst Und Gewerbe. Den gjennomgående organiseringen etter kulturhistorieprinsippet ble først en realitet i tiden etter århundreskiftet, hvor Brinckmanns totale interiør *Das Pariser Zimmer* – med utstilte gjenstander fra verdensutstillingen i Paris i år 1900 – høstet stor oppmerksomhet.

Jens Thiis bekreftet Brinckmanns interesse for museal miljøschildring, kulturhistorie og interiøreffekt; i et privat notat fra et besøk på Kunstgewerbemuseum Berlin i 1899, presenterte Thiis Brinckmann som motstykke til den mer konservative direktør Lessing ved Berlins kunstindustrimuseum:

Men selv om det i Berlinermuseet findes en del interiører, så bærer dog museets hele opstilling præg af, at dets direktør Lessing tilhører den gamle systematiserende skole af museumsmand og har da også i skrift og tale taget afstand fra den helt interiørmæssige opstilling som Brinckmann på det varmeste har taget ordet for.⁸⁹

⁸⁶ Museumsguiden var på over 600 sider og Brinckmann beskriv i detalj alle gjenstander utstilt på museet. Justus Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes* (Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe, 1894)

⁸⁷ Justus Brinckmann sitert i Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*. 7 (Original: ”Wenn wir so den Inhalt der kunstgewerblichen Museen vom Standpunkt der Kulturgeschichte aus betrachten, ergiebt sich alsbald, dass die allgemein übliche und auch in dem hamburgischen Museum befolgte Art ihrer Aufstellung nach technologischen Gruppen mit stilgeschichtlichen Unterabtheilungen auf die Dauer nicht haltbar sein wird.”)

⁸⁸ Brinckmann sitert i Dedekam, *Om museumsordning*, 7 (”Man wird von einer Aufstellung, die den natürlichen, lebendigen Zusammenhang der Dinge zu Gunsten einer künstlichen, technischen Gruppierung opferte, sich abwenden und, sagen wir es gerade heraus, für die Kunstgewerbemuseen auf eine Anordnung sich besinnen, wie sie für die ethnographischen Museen längst als die einzig richtige anerkannt ist.”)

⁸⁹ Jens Thiis, private notater fra besøk i Berlin kunstindustrimuseum, oktober 1899. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

Også gjennom andre utsagn i sine private notater, bekreftet Thiiis at de to museumsdirektørene stadig diskuterte utstillingsstrategier.

Samspeillet mellom billedkunst og kunsthåndverk var et aktuelt tema mot slutten av det 19. århundre.⁹⁰ Fra opprettelsen samlet South Kensington Museum både oljemalerier, akvareller og tegninger, men i London ble billedkunsten holdt i egne separate avdelinger.⁹¹ Thiiis mente billedkunst var en naturlig del av et interiør og i et privat notat argumenterte han for en økning i innkjøpsmidlene, til kjøp av billedkunst:

En salon, der er udstyrt med de mest udmerkede, solide og smukke møbler, kræver med nødvendighed også sitt billedsmykke. Det vil være unaturligt at udelukke maleriet og skulpturen af det hjem, som det bedste håndværk har fået adgang til. [...] Som direktør Brinckmann siger: finder jeg en god Rembrandt for godt kjøb vil jeg ikke betænke mig på at erverve den og hænge den inn mellem vore smukkeste møbler fra det 17de årh.⁹²

I motsetning til South Kensington Museum, ville Brinckmann og Thiiis integrere billedkunst og kunstindustri i samme rom. Da Thiiis åpnet den nye museumsbygningen i år 1900 forsøkte han å tilføre møblelementet i rommet for *den franske stil* egenart, individuell karakter og moderne originalitet ved å dekorere veggen med et tresnitt laget av sin venn Edvard Munch.⁹³ I følge Thiiis' sitat, ville det falle seg naturlig i et moderne, smakfullt – og kanskje kunstnerisk – hjem å dekorere med kunstverk av samtidens moderne og individualistiske kunstnere. Dette refererer igjen til Thiiis' streben etter *hjemmet* som det ideelle museumsrom.⁹⁴

Et annet virkemiddel Thiiis tok i bruk for å oppnå helhetlige virkninger, var å tilpasse monternes utseende for å harmonisere med de utstilte gjenstandene. Til nyåpningen i år 1900 dekorerte Thiiis bakgrunnen av monterne for japansk keramikk med bambusmatter. I sine notater avslørte han hvor ideen kom fra: "Brinckmanns oppfindelse at trække monterne for

⁹⁰ For eksempel var Lorentz Dietrichson særlig opptatt av de "små" kunster (kunstindustri og håndverk) som et viktig supplement til "stor" og "ren" kunst (billedkunst). Glambek har beskrevet det slik: "Hovedpoenget er at skjønnhet i folks daglige omgivelser og fortrolighet med estetiske virkemidler i det "små" er en viktig forutsetning for at det skal oppnå en nasjonal kunst." Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, 109

⁹¹ Victoria and Albert Museum: History of the paintings collection. URL:

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-the-paintings-collection/> (oppsøkt 07.03.12)

⁹² Thiiis, brev til konsul Klingenberg, 27.01.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

⁹³ I følge en artikkel i *Verdens Gang* (18.12.1900) hang Edvard Munchs tresnitt "Melankoli" i rommet for *den franske stil*. I Thiiis' *Fører gjennom museet* fra 1908, nevnes to andre Munch-tresnitt (og et japansk tresnitt) som dekorasjon i van der Velde-rommet: "Rummet er smykket med to kostbare vinduer i glasmosaik fra Louis Tiffany's hånd. Mellom disse henger et farvetræsniitt av den japanske kunstner Utamaro. Væggen til venstre er prydet med to træsniitt i flere farver av den norske maler Edvard Munch med titlene: Jalousi og Maaneskin, signert 1902" Thiiis, *Fører gjennom museet*, 123

⁹⁴ Thiiis understrekte dette i et brev til konsul Klingenberg: "I de moderne hjem, hvor sjønnhedssansen er levende står der på bordene blomster i smukke krukker, der henger billeder og stik på væggene der findes måske en buste i hjørnet og en statuett på skrivebordet." Thiiis, brev til konsul Klingenberg, 27.01.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

japansk keramikk med bambusmatter er udmerket!”⁹⁵ Også presidenten i Museums Association FA Bather bemerket at ”Dr. Brinckmann’s cases of Japanese objects [with] the shelves made of bamboo, covered with a fine Japanese matting”⁹⁶ fungerte bra.⁹⁷

Gjennom Thiis’ bevarte brev og notater kan det sees flere likhetstegn mellom Brinckmanns og Thiis’ synspunkt. Flere av grepene Thiis gjorde til nyinnflyttingen i 1900, kan være plukket opp gjennom tiden i lære hos den tyske museumsdirektøren. Allerede i museets fører fra 1894 ønsket Brinckmann at fremtidens kunstindustrimuseer skulle samle gjenstandene i en *høyere orden*, og Brinckmann var – i følge Dedekam – den første til å foreslå dette. Thiis var også tidlig ute med sin kunstindustrielle miljøskildring; i følge fotografiet fra 1898, da Nordenfjeldske kunstindustrimuseum var lokalisert i Stiftsgården (fig. 3-1) forente Thiis gjenstandene i Brinckmanns *höherer Ordnung*. Innerst i hjørnet av rommet på det nevnte fotografiet skimtes også et kvinneportrett. Å bruke billedkunst i en kunstindustriell samling, for å komplimentere gjenstandene var også noe Thiis diskuterte med Brinckmann under Hamburg-oppholdet i 1895. Videre refererte Thiis flere ganger til Brinckmanns geniale trekk ved å designe monterne for japansk kunst selv, hvor monterens utforming speilet gjenstandene inni. Thiis fulgte opp med et eget monter i Art Nouveau-stil til gjenstander kjøpt på verdensutstillingen i Paris i 1900 (beskrives nærmere senere i kapittelet).

Jens Thiis var svært bereist, besøkte utallige museer og samlinger og hadde kontakt med flere av Europas ledende museumsdirektører. Over alt hvor Thiis dro, møtte han på nye ideer og impulser, og i ettertid er det umulig å bevise inspirasjon og påvirkning uten bevarte skriftlige kilder. Da blir det i så fall kun antakelser. De bevarte notater og brev i Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv peker mot at Thiis beundret Brinckmann som museumsmann. Sammen hadde de flere museumsfaglige diskusjoner og det er ikke umulig at Thiis hentet flere av sine karakteristiske museale grep fra sin tyske læremester.

Hans Dedekam besøkte også Hamburgische Museum Für Kunst Und Gewerbe noen år etter Jens Thiis. I *Om museumsordning* blir ikke dette museet viet særlig stor oppmerksomhet, som kan indikere at museets utstillingsstrategier ikke appellerte til Dedekams ideal. Denne

⁹⁵ Thiis’ private notater fra et besøk i Dansk kunstindustrimuseum, oktober 1899 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

⁹⁶ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 120

⁹⁷ I *Om museumsordning* omtalte også Dedekam Brinckmanns montre for japansk keramikk. Der Thiis og Bather hyller Brinckmanns nyskapende helhetsetetikk bruker Dedekam de japanske monterne som et negativt eksempel: ”[et monter] maa naturligvis være saa enkelt, at det ved første blick viser sig at være et inventar og ikke en udstillingsgjenstand: I Hamburgermuseet er i montrene for japansk bronze og keramikk hylderne trukket med japanske flettede straamatter. Der er ogsaa istedenfor sokler og hylder inde i montrene anvendt smaa enkle étagéer af bambusrør og straamatter. [...] Den rige ornamentering virker her overlæst, theatermæssig og forlorent” Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*, 32

påstanden støttes opp av en av de få bemerkninger Dedekam gjorde om Brinckmanns museum: ”Hamburgermuseet var i overensstemmelse med museets mer videnskablige og belærede end estetiske ordning.”⁹⁸ Dedekams estetiske ideal har trolig opphav i en annen tysk museumsdirektør, Altes Museums Wilhelm von Bode.

4.2 Hans Dedekam og Wilhelm von Bode

I løpet av somrene 1902 og 1903 tilbrakte Dedekam til sammen syv måneder på reise i Europa og nettopp *hvor* studiereisen gikk til kan gi en indikasjon på hvilke strømninger Kristiania kunstindustrimuseum ønsket å anvende i sitt nye museumsbygg. Den første sommeren tilbrakte Dedekam i Nord- og Midt-Tyskland, den andre i Sør-Tyskland, Sveits, Belgia og Nederland. *Om museumsordning* er i hovedsak basert på nedtegnelsene Dedekam gjorde under den første sommeren. Ved gjennomlesing av Dedekams tekst blir det tydelig at det var den tyske museumsdirektøren Wilhelm von Bode som hadde størst innflytelse på den unge nordmannen. Utallige ganger blir Bodes museumsarrangement brukt som et godt eksempel for Dedekams estetiske prinsipp.

Wilhelm von Bode (1845–1929) var i 1880-årene leder for renessanse-avdelingen ved Altes Museum i Berlin, før han i 1905 ble direktør for alle Berlins sentrale museer. I ettertid er Bode best kjent som grunnlegger av Kaiser Fredrich Museum, som i 1956 skiftet navn til Bode Museum til ære for museets første direktør.

Som en konsekvens av stadig voksende samlinger og en tro om at alle kunstverk burde være på utstilling, var de fleste kunstmuseer mot slutten av det nittende århundre stappfulle av kunstverk fra gulv til tak. I artikkelen ”The Berlin Renaissance Museum” i tidsskriftet *The Fortnightly Review* fra 1891 kritiserte Bode denne typiske sene 1800-talls utstillingsmetoden, og mente kunstverkene hang som ”sild i tønne” på overfylte vegger: ”Most museums are now more or less large receptacles in which pictures and sculptures are like herrings one above other.”⁹⁹ På slutten av det nittende århundre grupperte de fleste kunstmuseer billedkunsten på bakgrunn av skole, og innenfor skolen – kronologisk.¹⁰⁰ Bode avviste den etablerte organiseringen.

⁹⁸ Dedekam, *Om museumsordning*, 48

⁹⁹ Wilhelm von Bode, ”The Berlin Renaissance Museum”: 506-515, *The Fortnightly Review*, nr. 50, (1891), 506

¹⁰⁰ Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris* (Berkeley: University of California Press, 1999); Charlotte Klonk, ”Mounting Vision: Charles Eastlake and the National Gallery of London”, i *The Art Bulletin* 82, nr. 2 (2000)

I følge Charlotte Klönk var Bode ”One of the first museum directors to reject the generic display.”¹⁰¹ Den tyske renessanseeksperten var kritisk til hvordan de fleste museer presenterte malerier, skulpturer og kunstindustri i ulike avdelinger og i ulike museer. Han hevdet det var en unaturlig kategorisering. Etter Bodes omordning av renessanseavdelingen på Altes Museum i 1891, opplevde publikum at renessanseverkene var plassert inn i en helt ny type kontekst. For å fremheve det enkelte mesterverk tok Bode i bruk elementer fra skulpturavdelingene og kunstindustrimuseene, som skulle gi publikum et unikt møte med de italienske mesterne. Bode brukte italienske billedvever, lysestaker, portrettbyster, kister, og diskre veggdekorasjon fra samme periode for å antyde et naturlig miljø. Men Bodes museumsrom forble – i motsetning til for eksempel Thiis’ perioderom – et museum, hvor de enkelte kunstverkene var viktigst, og hvor bakgrunnen forble nettopp en bakgrunn. Hans Dedekam gav en unik skildring av Bodes prinsipper i *Om museumsordning*:

I sin samling [...] har Bode foruden statuer og buster ogsaa samlet broncestatuetter, medaljer, planquetter, udskaarne rammer, kister, sokler, bænke, borde, stoler, elfenbensarbejder statuetter, altere, skrin, planquetter – alt gjenstande, der ogsaa findes samlet i et kunstindustrimuseum. [...] Statuer og buster stilles da paa gamle sokler og konsoler, marmor og terracottarelieferne indrammes i gamle udskaarne rammer o.s.v. Kunstverkene bringes saaledes nogenlunde ind i sine oprindelige omgivelser.¹⁰²

Dedekams formulering – at kunstverkene bringes *noenlunde* inn i sine opprinnelige omgivelser – er en god oppsummering av Bodes prinsipp. Malcolm Baker har skrevet om Bodes nyskapende metoder, og sammenliknet dem med britiske utstillingsstrategier. I artikkelen ”Bode and Museum Display” omtaler Baker Bodes rom som tidlige perioderom. Det samme gjør Charlotte Klönk. Ut i fra Thiis’ og Dedekams omtaler av perioderom – hvor hensikten er å skape en illusjon av et annet sted, eller gjenskape annen tid – mener jeg kategoriseringen av Bodes rom som perioderom er ukorrekt. Jeg vil snarere foreslå *stilrom* som et mer passende begrep. Bode ønsket en bakgrunn til mesterverkene som gav assosiasjoner til den visuelle kulturen verkene hadde oppstått i. *Noenlunde* plassert inn i sine naturlige omgivelser.

¹⁰¹ Klönk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, 55

¹⁰² Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*, 12. Dedekams beskrivelse av Bodes museumsrom har i ettertid til og med fått litt internasjonal oppmerksomhet. I femte fotnote i artikkelen ”Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response” opplyser Malcolm Baker: ”For a contemporary view of Bode’s innovations, discussed in the context of other museum displays, see H. Dedekam, *Reisestudien*, in *Museumskunde*, Vol.1, 1905.” ”Reisestudien” var Dedekams tyske kortversjon av *Om museumsordning*.

For å motvirke ”sild-i-tønne-effekten” var Bodes første prinsipp naturligvis å redusere antall gjenstander. Kun hovedverkene sto på utstilling, mens majoriteten av museets kunstverk fra renessansen ble flyttet til magasiner, tilgjengelige for spesielt interesserte. Bodes renessanseavdeling fremstod som oversiktlig, strukturert og – i følge Dedekam – svært elegant. Det strukturerte uttrykket var en effekt av et strengt symmetrisk arrangement, som var et annet av Bodes viktige prinsipper. Den strenge symmetrien skulle lede betrakterens oppmerksomhet til ett mesterverk, sentralt plassert i rommet. Et annet karakteristisk ”Bodeisk” grep var å aktivt ta i bruk ulike farger og teksturer, for å lage rammer rundt kunstverkene. For eksempel ble ofte et sentralt skulpturelt hovedverk plassert foran en vevnad, som – i følge Bode – tilførte spennende kontraster mellom det harde og det myke materialet og mellom den fargerike teksten og den lyse, ensfargede skulpturen. I overlyssalen for florentinsk skulptur (fig. 4-1) sees Bodes karakteristiske museumsarrangement; symmetrien, understrekingen av det ene mesterverket, kunstindustrielle gjenstander, ”innramming” av hovedverket ved hjelp av et persisk teppe og et redusert antall kunstverk. Overlyssalen for florentinsk skulptur ble et av samtidens mye omtalte museumsrom, nettopp på grunn av de nevnte prinsipper. Presidenten for Museums Association, FA Bather, beskrev rommet i en artikkel som sto på trykk i *The Museums Journal* i 1903:

I would also draw attention to the toplit hall containing Italian carvings, etc., of the XV century. The wall is covered with a cloth painted gray and stencilled with gold stars, fleur-de-lys, etc., and this is separated by a brown rail from a low sage-green dado. At intervals are vertical strips of a self-coloured sage-green woollen stuff, woven in a small pattern, and bordered with braid; these afford the needed background for the white marble busts by Mino da Fiesole and others, and at the same time break the walls up into spaces that permit grouping of the objects around some central piece.¹⁰³

Gjennom Bathers beskrivelse får man et innblikk i Bodes forkjærlighet for ulike teksturer, farger og diskre – og ikke minst elegant – romdekorasjon. Også Dedekam beskrev Bodes overlyssal:

Anvender man historisk ornamentik [...] kan man vanskelig være forsiktig nok. Som et heldigt forsøg paa at kombinere et udstillingsroms karakter av et museum og historisk milieu, kan nævnes den av Bode saa smagfuldt indredende overlyssal for florentinsk skulptur i Altes Museum i Berlin. [...] Benedetto da Majanos store polykrome terakottastatue af Madonna med barnet, var anbragt for enden av salen og har en ypperlig baggrunn i et gammelpersisk tæppe med livlige farver.¹⁰⁴

¹⁰³ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 115

¹⁰⁴ Dedekam, *Om museumsordning*, 31

Igjen trakk Dedekam frem Bodes arrangement som et positivt eksempel, han hadde klart kunststykket å antyde et historisk miljø, uten overdrivelser. Wilhelm von Bode skrev kunstverkene inn i sin naturlige kontekst; begrepet det *naturlige skript* kan også brukes til å beskrive Bodes utstillingsstrategi.

Bodes arrangement av den italienske renessansekunsten har av Malcolm Baker og Jeremy Warren blitt koblet opp mot den sveitsiske kunst- og kulturhistorikeren Jakob Burckhardt (1818-1897), som står bak den kulturhistoriske klassikeren *Die Kultur der Renaissance in Italien* fra 1860.¹⁰⁵ Burckhardt skrev med billedkunst som utgangspunkt, men for forstå kunsten, studerte Burckhardt konteksten kunsten oppstod i – den italienske renessansekulturen. I ettertid regnes *Die Kultur der Renaissance in Italien* som en av de første kulturhistoriske studiene. Selv om verken Baker eller Warren trekker frem en påvist direkte link mellom Burckhardt og Bode, er koblingen likevel rimelig. I sin selvbiografi *Mein leben* fra 1930 nevnte Bode at han startet å interessere seg for renessansekunst allerede under studietiden; han hevdet han leste hele *Die Kultur der Renaissance in Italien* på et døgn (ganske spenstig om dette stemmer, da boken er på over 500 sider).¹⁰⁶ Siden Bode er nevnt som en av de første til å plassere kunstverk i sin naturlige kulturhistoriske sammenheng, og siden han – i følge seg selv – leste Burckhardts verk med stor interesse, er det en rimelig påstand at Burckhardts kulturhistorie var en av Bodes inspirasjonskilder. Kunstens opprinnelseskultur ble utgangspunktet for et estetisk arrangement som inkluderte både billedkunst, skulpturer og kunstindustri.

For både Thiis og Dedekam kan det slås fast at tyske museer fungerte som forbilder. Thiis refererte stadig vekk til sin læremester Brinckmann, og Dedekam til Bode. Brinckmann og Bode var begge svært tidlig ute med å avvise den systematiske organiseringen og i stedet bruke kulturhistorie som grunnlag for sine arrangementer, slik også Thiis og Dedekam gjorde. Men hovedskillet mellom Thiis og Dedekams museumssyn – Thiis' totale interiører – viser at Thiis, i tillegg til tyske idealer, også ble påvirket av Frankrikes *nye stil*.

¹⁰⁵ Malcolm Baker, "Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response", i *Jahrbuch der Berliner Museen* 38(1996); Jeremy Warren, "Bode and the British," *Jahrbuch der Berliner Museen*, nr. 38 (1996)

¹⁰⁶ Denne opplysningen er hentet fra en fotnote i introduksjonen skrevet av Maurizio Ghelardi i den engelske oversettelsen av Jacob Burckhardt, *Italian Renaissance painting according to genres* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2005), 18

4.3 Jens Thiis i Siegfried Bings galleri *L'Art Nouveau*

Første bevarte spor av Thiis' ideer om en gjennomført interiørordning ble nedtegnet i et brev skrevet etter det første besøket hos Siegfried Bings nyåpnede galleri i Paris. Etter oppholdet hos Brinckmann i Hamburg tilbrakte Thiis et halv år i Paris før han avsluttet den tolv måneder lange studiereisen med noen måneder i London. I Paris hadde han lenge vært på utkikk etter et sted hvor han kunne gjøre innkjøp av moderne møbler, og i et brev datert 27. januar 1896 skrev Thiis: ”Jeg må berette om det storartede foretag, som Mr. Bing har sat i gang her i Paris i disse dage ’L’Art Nouveau’, et storartet asyl for al den kunst, som virkelig er moderne og fremadtrædende.”¹⁰⁷ Ved sitt engasjement for japansk kunst hadde den opprinnelige tyske kunstforhandleren Siegfried Bing (1838–1905) etablert seg som en av Europas ledende talsmenn for ny kunst og kunsthåndverk. Gjennom 1870- og 1880-årene opparbeidet Bing en solid samling av japansk kunst og var pådriver for flere utstillinger om emnet.¹⁰⁸ Bings *Salon de L’art Nouveau* åpnet dørene sent i desember 1895, og kun uker etter åpningen, skrev Thiis hjem til konsul Klingenberg – fra seg av begeistring – om dagene han tilbrakte i galleriet. Her fant han Rodins skulpturer, Tiffanys lamper, Gallés vaser stilt ut i ”beboelsesrum med hele deres indredning, fylde med kunst af alle slag!”¹⁰⁹ Thiis gjorde her store innkjøp av moderne kunsthåndverk (Bing hadde gitt ham 10% rabatt på alle varer i hele galleriet) og den unge konservatoren skrev hjem at tingene i Bings galleri hadde fengslet ham med sin moderne streben, fordomsfrie uavhengighet og selvstendighet ovenfor de tidligere stilartene.¹¹⁰

I et brev datert april 1896 skrev Thiis om et tilbud han hadde fått av Bing. Gjennom brevet forsøkte Thiis å overtale styreleder Klingenberg til å gå til innkjøp av ”et fuldt montert røgeværelse efter tegning av den belgiske kunstneren van der Velde.”¹¹¹ Bing hadde foreslått at Thiis fikk kjøpe interiøret for 4800 franc, samme sum han selv hadde kjøpt det for av van der Velde. Thiis beskrev rommet:

¹⁰⁷ Thiis, brev til konsul Klingenberg. 27.01.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹⁰⁸ Siegfried Bings innflytelse på Edvard Munch blir diskutert i Trine Nordkvelle, *Fra Japan til Munch : en studie av det japanske tresnittets innflytelse på Edvard Munchs kunst i 1890-årene* (Oslo: Universitetet i Oslo, 2010). Edvard Munch stilte ut malerier og grafiske verk på en utstilling i Bings galleri *Salon de L’art Nouveau* i mai 1896. Kan det hende at det var Thiis som introduserte sin gode venn Edvard Munch for Siegfried Bing? Dette er for øvrig ikke nevnt i noen av Thiis' brev, men i og med at kameratene Thiis og Munch befant seg begge i Paris våren 1896, og at Munch stilte ut hos Bing fire måneder etter Thiis traff kunsthandleren for første gang, kan det være mulig at Thiis la inn et godt ord for sin venn.

¹⁰⁹ Jens Thiis' private notater uten tittel, oktober 1899 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹¹⁰ Thiis påpekte at det var kun hos Bing at han fant moderne kunsthåndverk han kunne tenke seg å kjøpe: ”Men udenfor Bings lokale har det ikke lykkedes mig at finde noget som helst of moderne møbelindustri og husudstyr, som forekommer mig at have værdi for fremskridtet i kunsthåndværket.” Thiis, brev til konsul Klingenberg. April 1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹¹¹ Thiis, brev til konsul Klingenberg. April 1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

Det er mørkt rødt og søgrønt i farven. Træet er nemlig mahogni – hel mahogni i panel og møbler. Det eiendommelige ved det lille rum er det, at møblene er så at sige smeltede sammen med væggene. [...] Over sofaen er et stort slebet speilglass indfattet i væggen. Til den ene side er et stort smårudet vindu. Til den andre side åbner rummet sig ved en stor rundbuet åbning, og den kan ogsaa gøres om til vindu.¹¹²

Ideene om helhetsvirkninger gjennom totale interiører kan Thiis trolig ha fått hos Bing i *Salon de L'art Nouveau*. Det ble ingen kjøp av van de Veldes røykerom i Paris 1896 – prisen var nok relativt stiv i forhold til midlene Thiis hadde til rådighet. Thiis' idé om et absolutt interiør av van de Velde ble en realitet elleve år senere, da han i 1907 gjorde rommet for *den franske stil* om til *van de Velde-rommet*.¹¹³

4.4 Jens Thiis og Hans Dedekam på Museums Associations konferanser

Make your objects feel at home, and then the spectator also will feel at home in your galleries.¹¹⁴

14. juli 1903 entret Jens Thiis talerstolen på den årlige britiske museumskonferansen, avholdt i Aberdeen, arrangert av Museum Association. Én måned tidligere mottok Thiis en invitasjon fra presidenten i Museums Association, Francis Arthur Bather, som ville viderefremidle at styret i organisasjonen ønsket å møte "Dr. Thiis". Bather skrev videre: "It would be very interesting for us to have some account from you of the practical work connected with your museum."¹¹⁵ Thiis takket for invitasjonen via et telegram og meddelte at det ville være en ære å holde et innlegg under konferansen.¹¹⁶ En effekt av Thiis' hyppige utenlandsreiser var solid nettverksbygging med internasjonale museumsdirektører. I Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv finnes brev og telegrammer fra flere av lederne for tyske, franske og britiske kunstinstitusjoner. Ryktet om Thiis' vellykkede og nyskapende omordning av Nordenfjeldske kunstindustrimuseum må ha spredt seg, for Bather skrev mot slutten av brevet: "I am glad to say that the desire among the members of the Museums Association to pay a visit to Norway is becoming stronger."¹¹⁷ Om hele den britiske museumsorganisasjonen

¹¹² Ibid.

¹¹³ Se: Steffen Wesselvold Holden, "Det totale interiør: om restaureringen og realiseringen av Henry van de Veldes 'Gesamtkunstwerk' i Trondheim", i *Fortidsminneforeningens årbok*, red. John Arne Balto (Oslo: Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, 2009)

¹¹⁴ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 82

¹¹⁵ Brev fra FA Bather til Jens Thiis, 26.06.1903 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹¹⁶ Telegram fra Jens Thiis til F.A. Bather, 29.06.1903 (Natural History Museum Archives)

¹¹⁷ Brev fra FA Bather til Jens Thiis, 26.06.1903 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

noensinne besøkte Norge er heller tvilsomt, da det ikke eksisterer bevarte bevis i verken årbøker, brevutvekslinger eller avisartikler.

Gjennom sitt foredrag gav Thiis sine britiske kolleger en kort presentasjon av museets historikk, noen av aspektene vedrørende flyttingen til nytt bygg i 1900 og sin satsning på samtidsinteriører.¹¹⁸ Foredragets hoveddel besto av en presentasjon av Nordenfjeldske kunstindustrimuseums vevskole, opprettet 1898 etter inspirasjon fra Arts & Crafts-bevegelsen i Storbritannia.¹¹⁹ Thiis' foredrag ble godt mottatt, og en påfølgende diskusjon vakte stort engasjement hos konferansedeltagerne.¹²⁰

Samme dag holdt også Museum Associations president, Francis Arthur Bather (1863–1934) sitt innlegg. Bather var en høyt respektert naturhistorisk forsker og arbeidet som leder av geologiavdelingen på *British Museum (Natural History)*.¹²¹ Den årlige *President's Address* fokuserte på et aktuelt tema, og var utgangspunktet for en etterfulgt debatt blant organisasjonens medlemmer. President Bathers innlegg året Thiis gjestet konferansen hadde tittelen "Functions of Museums" og utforsket hva museenes satsningsområder burde være. Burde museene være et sted for forskeren og spesialisten eller for det generelle publikum? Og hva burde i så fall museenes formål være? Bather stilte seg kritisk til hvordan museer som oftest presenterte samlingene sine – de var altfor systematiske og altfor kjedelige.

Museums-presidenten pekte på tre konkrete problemer, som – i følge ham selv – hadde bidratt

¹¹⁸ I foredragets del om innflytningen til nytt bygg la Thiis stor vekt på museets inngangsportal, som for å harmonisere med museets gjennomgående samtidsprofil, var nytegnet av Gabriel Kielland – etter idé av Thiis selv. I Nordenfjeldske kunstindustrimuseums guide fra 1908 beskrev Thiis portalen: "Med sin afveksling af rette og buede linjer, med det citrongule træværk, som omrammer ruder af blegviolet "katedralglans" og fyldinger af naturfarvet brunrødt skind er denne museets indgangsportal et karakteristisk forsøg af en norsk kunstner i den 'nye stil'". Thiis, *Årbog 1898-1901*. Verdens Gang beskrev denne portalen som "en usedvanlig vakker Portal i Van de Veldes Stil" (Verdens Gang 18.12.1900) I foredraget holdt i Aberdeen la Thiis vekt på portalens symbolske verdi – en portal i *den nye stilen* gav publikum signal om et museum som søkte det moderne. Thiis mente portalen i tillegg passet perfekt inn i hans idé om et gjennomført og helhetlig museum.

¹¹⁹ Jens Thiis hadde gått lenge med tanker om å starte en praktisk avdeling ved museet, som skulle øke kvaliteten på samtidens kunstflid. I et brev til konsul Klingenberg fra 1895, skrev Thiis: "Har du tænget mer på vor keramiske fabrikk? Jeg har for alvor overveid det og grundet og grundet, og jeg er vis på at tanken er god. Brinckmann oppmuntrer også." (27.12.1896. Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv) Det ble ikke keramisk fabrikk, men *vevskole* som ble Thiis' forsøk på en renessanse for norsk kunstindustri. Skolen vevde tepper med utgangspunkt i Gerhard Munthes tegninger og akvareller. Vevskolens arbeider ble stilt ut på verdensutstillingen i Paris 1900, i St. Louis 1904 og i Liège i 1905. Ved de to sistnevnte utstillingene mottok vevskolens tepper gullmedalje. Vevskolen ble nedlagt i 1905. (Opplysningene er hentet fra brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹²⁰ Thiis skrev selv i sine egne notater: "Mit eget foredrag om det praktiske arbeid [...] var, tør jeg sige, påhørt med megen opmærksomhed, ligesom den påfølgende diskusjon gav uttrykk for anerkjendelse fra forskjellig kant. Mr. Watts fra South Kensington-museet foreslo, at foredraget skulde trykkes ikke alene i Assosiasjonens tidsskrift, men også som særskilt brochure" (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹²¹ Selv om naturhistorisk museum hadde flyttet inn i eget bygg, ved siden av South Kensington Museum, var museet formelt en underavdeling av British Museum. Det formelle navnet var *British Museum (Natural History)*. Avdelingen ble et selvstendig museum – og fikk navnet Natural History Museum – i 1963. Carla Yanni, "Divine Display or Secular Science: Defining Nature at the Natural History Museum in London", i *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, nr. 3 (1996)

til at museene jevnt over hadde mistet sitt gode rykte som institusjoner for læring, inspirasjon og forskning. En viktig detalj er at Bather observerte kunst- og kunstindustrimuseene som en ”outsider”, noe han også påpekte selv. Han var biolog med bakgrunn fra naturhistoriske museer og han mente hans kunnskaper om kunstverden tilsvarte ”mannen i gatas” kunnskaper. Dette var nok en liten overdrivelse fra Bathers side, som både arbeidet på museum og var leder for den britiske museumsorganisasjonen. Bather observerte likevel forholdene på kunst- og kunstindustrimuseer som en allmenn publikummer – noe også Thiis bemerket:

For mig personlig var præsidenten Mr. Bathers indledende foredrag om kunstmuseer og kunst for folket kongressens største begivenhed. I en fortreffelig form fremsattes her en række almene synspunkter og anskuelser, om hvad museerne er og kan være, forekom mig at av betydelig interesse så vel for fagmænd som for det interesserte publikum.¹²²

Mr. Bathers ”fortreffelige” foredrag er nedtegnet i sin helhet i *The Museums Journal*. Som sagt, pekte Bather på flere problem han mente museene stod ovenfor. Bathers første problem angikk arkitektur. Museumsrommene manglet *intimitet*: ”The rooms are so lofty that everything short of the monumental is dwarfed, while any reasonable disposition of specimens or pictures leaves above them a vast intractable wall”.¹²³ Bather ønsket et museum for ro, kontemplasjon og inspirasjon, men mente arkitektene hadde hindret dette:

How can the museum be a place for recreation or quiet study when the architect has made every room a passage, so that the public, from the moment it enters an exhibition hall, has for its goal, not some supreme masterpiece, but the door at the other end! A tired and aimless crowd hurries through the galleries!¹²⁴

For Bather var ro og intimitet en forutsetning for å nyte de utstilte kunstverkene. Bather trakk frem at det var selve planløsningen og romoppbygningen som oppfordret til gjennomstrømming og som skapte uro.

Bathers andre problem var plass. Eller rettere sagt; *mangelen* på plass rundt objektene. ”Nearly all our museums are too crowded.”¹²⁵ Bathers kritikk var på dette punktet mer rettet til kunstindustrimuseer spesielt: ”When similar objects are brought together in rows, they produce in the brain a composite picture only, and lose that individuality which give beauty to

¹²² Thiis’ private notater, uten dato. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹²³ Bather, ”President’s Address: Functions of Museums”, 79

¹²⁴ Ibid., 79

¹²⁵ Ibid., 80

each and is the essence of art.”¹²⁶ Bather tok i bruk svært sterke virkemidler for å få frem sitt budskap; ved å plassere flere eksemplarer av liknende gjenstander på rad og rekke, ville kunstverkene miste den individualiteten som gjorde dem til *kunst*. Han mente tiden var kommet for at britiske museer rensket opp i monterne sine. Overfylte montre ville – i følge Bather – føre til at: ”both eye and brain will lose themselves in a wilderness of tea-pots!” I *Om museumsordning* trakk også Dedekam frem viktigheten av å skape nok plass rundt de enkelte gjenstandene. Overfylte montre ville virke forstyrrende på den enkelte publikummers møte med den enkelte ting: ”Opstillet på kunstnerisk maade med rigelig plads, saa hvert stykke kan nydes for sig.”¹²⁷ FA Bather mente også at kun det beste fra en samling burde bli stilt ut. Én kinesisk tekanne, ett italiensk majolikafat. Resten av samlingen kunne stå i magasiner, hvor forskere kunne utdype sine studier. For Bather var det, i likhet med Bode og Dedekam, gjenstanden i seg selv – det individuelle – som skapte en estetisk utstilling.

Bathers tredje, og siste, konkrete problem i kunst- og kunstindustrimuseene angikk dekorasjon. Bather formulerte det slik: ”If uniformity of objects be displeasing, so also is uniformity in their surroundings and in the method of display.”¹²⁸ Geologen refererte til South Kensington Museum som et skrekkeksempel for ensformig presentasjon av gjenstander, og til gjennomgående ”Academy red”- som den verst tenkelige bakgrunnsfargen for kunstmuseer. Bathers største problem var at ensformighet avlet kjedsomhet: ”Think what a house would be like in which every room had the same wall-paper and the same pattern of chair! And oh! the dulness, if all our neighbours paperd and furnished their houses just like our own!”¹²⁹ Bathers løsning på kjedsomheten var å plassere gjenstandene inn i sine naturlige omgivelser. I krass og særegen tone sammenliknet Bather det å plassere en gotisk altertavle i et museumsrom, uten hensyn til kunstverkets opprinnelige kontekst, med vandalisme. Bather tok i bruk sterke sammenlikninger: En kurator som ikke tilpasset omgivelsene til gjenstandene var en barbar!

Desto mer av Bathers *President's Address* man leser, desto klarere blir det at Thiis og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum representerte nøyaktig det motsatte av Bathers ”skrekkeksempler”. Thiis’ museum søkte intimitet, det hjemlige og det private (Bathers første problem), han nedprioriterte den systematiske monterordningen (Bathers andre problem) og Thiis tilpasset dekorasjonen av hvert rom med utgangspunkt i hvilken stil eller periode rommene skulle representere (Bathers tredje problem).

¹²⁶ Ibid., 80

¹²⁷ Dedekam, *Om museumsordning*, 11

¹²⁸ Bather, ”President's Address: Functions of Museums”, 80

¹²⁹ Ibid., 80

Videre presenterte museumspresidenten eksempler på museer som – i følge hans egne kriterier – fremsto særdeles vellykkede. Med tanke på hvem som var sentrale aktører i debatten om en reform innenfor utstillingsstrategier rundt år 1900, kommer det ikke som en overraskelse at det er Thiis' læremester Justus Brinckmanns organisering av Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg, som ble trukket frem som et særlig vellykket museum. Museumspresidenten hyllet Brinckmanns *Paris room* og mente det var et eksempel på at hans forslag om utstillingsreform ikke var en utopi. Et sitat fra Brinckmanns museumsguide ble brukt for å oppsummere tankegangen bak rommet:

In the Paris room we did not want to repeat in the smallest degree the old technological grouping that had governed our collections since the galleries were first planned. [...] Our leading idea was that the Paris room should not resemble a museum gallery or a store-closet, but should produce the impression of a habitable chamber such as might be furnished by an admirer and collector of modern art.¹³⁰

Justus Brinckmann organiserte sitt Paris-rom i 1902. Men Brinckmanns egen beskrivelse kunne likegodt vært en beskrivelse av Nordenfjeldske kunstindustrimuseum etter innflytningen til nytt bygg i 1900. Det er verdt å understreke at Thiis' rom for *moderne fransk stil* ble realisert to år før Brinckmanns Paris-rom.

Bathers andre eksempel på et godt museumsarrangement var Bayerisches Nationalmuseum i München. Museet flyttet inn i ny bygning i år 1900, og dette arrangementet høstet lovord hos Bather, og også her er likheten til Thiis arrangement slående: "The things are placed in forty rooms, each restricted to a period, and not merely decorated in the style of that period, but absolutly built and finished in every detail, ceiling, walls, windows and floor, in perfect fit for the objects."¹³¹ Debatten omkring autentisitet – om hvilke virkninger disse iscenesatte omgivelsene gav gjenstandene – tas ikke opp av Bather. Men her er det verdt å nevne at Hans Dedekam besøkte Bayerisches Nationalmuseum på sin europareise i 1902. Dedekams inntrykk var slik:

Mange steder er falsk og ekte blandet saaledes sammen, at man neppe kan skjeldne det ene fra det andet. Dels er gamle gjenstande og afstøbninger stillet op side om side, dels er manglende led, særlig vedrørende rummenes dekorasjon og udstyr, af træ og pap, medens samme gjenstande prætender at være af sten, metal o. l. Man tror sig i et panoptikon. Det i stor stil mest gjennnførte eksempel paa denne slags museumsordning finder man i Bayerisches Nationalmuseum i München. Ulempene springer her stærkt i øinene!¹³²

¹³⁰ Justus Brinckmann sistert i *ibid.*, 83

¹³¹ *Ibid.*, 85

¹³² Dedekam, *Om museumsordning*, 8

Dedekam tok opp problematikken ved at falsk og ekte var blandet sammen, at dekorasjonen som utgav seg for å være av stein – faktisk var av papp.¹³³

Tilbake til Bather og det siste eksempelet på gode museumsarrangement som han presenterte for medlemmene av Museums Association. Det var *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum*. Det lille museet og dets direktør fikk den hederligste omtalen av alle eksemplene Bather presenterte. Den britiske geologen var imponert over hvordan Thiis forvandlet den gamle *pigerealskole* til et museum:

However unfit a building may be, it is astonishing what can be done with the slenderest means, if only the curator have energy, and, what is more important, brains, and what is more important, taste. Trondhjem is a small town, 450 miles north of Aberdeen, with under 34,000 inhabitants, and it possesses a little Art-industry Museum packed into the inconvenient rooms of an old school-house. Not much could be expected here. But in Dr. Thiis, Trondhjem has a curator with all those needful endowments, and there are few museums in the great cities of the world more pleasureable to the ordinary visitor or more instructive to the museum official. I trust that you will all seize the opportunity, which I hope may be given us ere long, of visiting Trondhjem and learning from Dr. Thiis.¹³⁴

At Nordenfjeldske kunstindustrimuseum fikk anerkjennelse utover Norges grenser er tidligere kjent; nevnt både av Jan-Lauritz Opstad i artikkelen ”Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900” og i Ole Mæhles *Jens Thiis; en kunstens forkjemper*. Men at presidenten av Museums Association uttalte at ”there are few museums in the great cities of the world more pleasureable to the ordinary visitor” – at han rangerte det lille museet høyere enn store og berømte museer i verdens største byer, tyder på at museet ikke bare ble lagt merke til. Jens Thiis var en internasjonal foregangsmann.¹³⁵

Ved Bathers artikkel følger et 58-siders vedlegg med over 30 fotografier av ulike museumsrom som skal eksemplifisere både – i følge Bather – gode og mindre gode løsninger. Vedleggets første del angår interiører, hvor Bather mente det var tre nivåer: Det øverste nivået – det beste – var et absolutt interiør hvor alle deler av et rom ble flyttet inn i museumsrommet

¹³³ Her kan det nevnes at også Justus Brinckmann – som selv hadde skapt et totalt interiører med sitt Paris-rom – stilte spørsmål ved Bayerisches Nationalmuseums gjennomgående bruk av ikke-autentisk romdekorasjon. Han diskuterte problemet noen år etter Dedekam i det tyske tidsskriftet *Museumskunde*. Justus Brinckmann, "Das Bayerische Nationalmuseum und die Museumstechnik", i *Museumskunde*, nr. 2 (1906)

¹³⁴ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 88

¹³⁵ Thiis' invitasjon til Museum Associations årlige konferanse vakte også oppmerksomhet her hjemme. En journalist skrev i *Aftenposten* om Nordenfjeldske kunstindustrimuseum: ”Og nylig er Museet ved Aarsmødet i den internasjonale, hidtil dog engelske, Museum Association blevet gjort til Gjenstand for en indgaaende og yderst anerkjendende Omtale i Præsidentens Aabningstale, efterat han for sit specielle Øiemed hadde reist halve Europa over og besøgt ikke mindre end nogle og femti Museer. Han benytter om Museet bl. a. disse Ord: Der er faa Museer i Verdens Storbyer, som virker mer tiltalende paa en Besøgende eller mer instruktivt for en Museumsembetsmann.” *Aftenposten*. 03.10.1903. For øvrig ble også Thiis selv svært smigret av den positive omtalen hans museum fikk på konferansen: ”Vort eget museum, på en overraskende og smigrende måde, var gjenstand for foredragsholderens opmærksomhed, og fremhevedes på den fordelaktigste måde. Også i den rekke lysbilleder, som illustrerte foredraget, havde interiører fra vårt museum en betydelig plads.” Thiis egne notater fra museumsmøtet i England. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

og hvor de utstilte gjenstandene hørte hjemme i det eksakte rom. Som eksempler nevnte geologen et rom i Hamburg kunstindustrimuseum, arrangert av Brinckmann (hvilken type rom det var og hva som ble stilt ut har ikke vært å oppdrive) og Henrik Wergelands skrivestue oppført på Norsk folkemuseum på Bygdøy. Et museumsinteriør på nivå nummer to ville ha en eller flere deler av det genuine rom, mens resten var rekonstruert. Det tredje nivået gikk ut på at objektene var originale, mens omgivelsene var rekonstruert. I følge Bather ville både nivå nummer to og tre mulig ført til at den arkeologiske purist ville snudd seg i graven, men for majoriteten av publikum ville rommene oppnå lik effekt som det første nivå. Som et eksempel på det tredje nivå nevnte Bather Kunstgewerbemuseum i Düsseldorf og viste til et fotografi av rommet for gotisk kunst (fig. 4-2). For Bather var ikke autentisiteten et stort problem, mens Hans Dedekams inntrykk av det nøyaktige samme rom var langt mer negativt:

[Så har man tatt] det uheldsvangre skridt at bruke efterlikning. Man havde f. ex. en del gamle kirkelige gjenstande. Saa byggede man et kirkerum med hvælvinger og piller av sten, malte væggene med imitasjon af gamle kalkmalerier, reiste et alter, ja, jeg har endog paa et saadant alter seet kunstige blomster (i Kunstgewerbemuseet i Düsseldorf). [...] Det hele gjør et theatermæssigt indtryk.¹³⁶

Dedekam karakteriserte slike interiørrangementer som ”smagløse”, og mente at slike rekonstruksjoner muligens kunne passe på historiske steder som slott eller festninger, eller hvor de utstilte gjenstandene hadde personalhistorisk interesse. Han mente kulturhistoriske museer til nøds kunne dra nytte av slike metoder, men på et kunstindustrimuseum hørte ikke det hjemme.

Så, tilbake til Bathers tredje nivå, hvor han i den forbindelse gjorde en interessant sammenlikning:

The whole room may be treated as an interior with the displayed objects placed about as in real life, and yet it may all be accessible to the public. Such is the case with some of the rooms in Düsseldorf and Trondjem, and in the reconstructed buildings at Skansen.¹³⁷

Presidenten for Museum Association trakk frem Thiis' plassering av dagligdagse objekter i museumsrommet – som blomster og bøker – og sammenliknet det både med folkemuseenes utstillingsmetoder og Kunstgewerbemuseum i Düsseldorf, som også tok i bruk dagligdagse gjenstander for å oppnå mer livaktige museumsrom (som for eksempel blomstene på alteret i figur 4-2). I følge Bather bruke Düsseldorf kunstindustrimuseum og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum de samme virkemidlene for å oppnå den livaktige effekten. Selv om det

¹³⁶ Dedekam, *Om museumsordning*, 8

¹³⁷ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 113

ikke finnes bevarte bevis på at Dedekam knyttet sin kritikk direkte opp til Thiis' museumsordning, kan Dedekams nådeløse kritikk mot utstillingsmetodene ved museet i Düsseldorf, indikere at han ikke hadde mye til overs for Thiis' utstillingsstrategier.

Videre i Bathers vedlegg følger en diskusjon om montere og om bakgrunnsfarger. Også her foreslo Bather *variasjon* som den ultimate løsningen for å holde publikums oppmerksomhet og også her presenterte Bather Jens Thiis' løsninger på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum som sentrale forbilder. I løpet av artikkelen gjengir Bather hele fire halvsides-sitater fra Thiis' artikler i årbøkene, og refererer til samtaler de to hadde på verdensutstillingen i Paris i 1900. Flere fotografier fra Nordenfjeldske kunstindustrimuseum ble presentert (fig.4-3) og Bather viste til og med et nærbilde av den tidligere nevnte montereren Thiis hadde designet selv (fig.4-4). Foruten funksjonen som beskyttelse til gjenstandene, hadde også montereren en dekorativ funksjon, og var designet til å gjenspeile de utstilte gjenstandene.¹³⁸ Som eksempel på en annen type monter av samme art viser Bather til Bayerisches Nationalmuseum, hvor ideen om at monternes utforming skulle gjenspeile de utstilte objektene, var gjeldene nærmest i alle rom (fig. 4-5).

Året etter Thiis gjestet Museum Association konferanse var en annen nordmann spesielt invitert til å holde foredrag. Konferansen ble da holdt i Norwich og den 17. juli 1904 entret Hans Dedekam talerstolen og holdt sitt foredrag "On colours in museums". Også dette foredraget – og den etterfulgte debatt – ble nedtegnet i *The Museums Journal*, og Dedekam høstet lovord blant konferansens deltagere for sin særdeles vitenskapelige undersøkelse. I etterkant av foredraget fikk Dedekam hederlig omtale i vitenskapsmagasinet *Science*.¹³⁹ Foredraget var et utdrag fra *Om museumsordning*, men omhandlet kun hvilke bakgrunnsfarger som kunne passe til ulike rom. Dedekam refererte til nye fysiologiske oppdagelser, som at lyset fra ulike farger treffer retina i forskjellige hastigheter. Dermed ville noen farger virke nære mens andre farger ville virke fjernere. Dedekam skilte mellom aktive og passive farger og beskrev en nyanse av blågrå (passiv farge) som den ideelle museumsfargen. Han

¹³⁸ Bather gjengir et sitat av Thiis, hvor han beskriver tanken bak dette monteret: "The case is invented to serve as an example of the use of pottery in the decoration of furniture; that is to say, it has been made, from a sketch by the curator [Thiis] so as to include a row of rosettes of blue-green glazed porcelain, a work of the French potter Delaherche, bought at the Paris Exposition. The case is used for the display of a specially selected series of artistic works in glass and pottery." Thiis' sitat har ikke referanse og det har ikke vært mulig å spore hvor Bather har hentet denne uttalelsen.

¹³⁹ Tidsskriftet *Science* gav Dedekams engelske artikkel hederlig omtale i sin januar-utgave fra 1905. Nevnt som første artikkel under den månedlige spalten *Scientific journals and articles* ble det skrevet: "The Museums journal of Great Britain for December has an excellent article 'On colours in Museums', by Hans Dedekam, dealing at some length with the question of what are the best colors for backgrounds for various exhibits." "Scientific Journals and Articles", i *Science* 21, nr. 526 (1905), 150

karakteriserte den tradisjonelle pompeianske rødfargen som ofte ble brukt i kunstgallerier som lite passende; lyset fra den røde fargen vil bruke kortere tid frem til retina, og fargen vil virke nærere. Dedekams ideal var at bakgrunnsfargen skulle være nettopp en bakgrunn – fargen skal synke tilbake – ikke trenge seg frem. Videre i foredraget berettet Dedekam om flere av temaene han hadde undersøkt på studiereisen. Om fargevariasjoner, om harmoniserende farger, om kontrastfarger, om kalde og varme farger og om fargene på montertrekk, tak, gardiner og gulv. Dedekams konklusjon var at museumsrommet skulle fremstå nøytralt – gjenstandene skulle trekke oppmerksomhet. Studien var solid forankret i ulike fargeteorier og vitenskapelige undersøkelser og Dedekam fikk skryt av konferansedeltakerne for sin inngående kunnskap om emnet.¹⁴⁰

Foredragene på det engelske museumsmøtet bekrefter at både Jens Thiis og Hans Dedekam oppnådde internasjonal anerkjennelse for sine arbeider. ”The system of exhibition stands in need of reform”,¹⁴¹ skrev Bather og trakk frem Nordenfjeldske kunstindustrimuseum som det ypperste eksempel på hans idealer om en utstillingsreform.

4.5 Oppsummering

Den 10. januar 1908 holdt den britiske kunstneren Lewis Foreman Day (1845–1910) et foredrag på årsmøtet i den anerkjente foreningen *Royal Society of Arts*. Day hadde nylig blitt oppnevnt som medlem av en ny komité ved Victoria and Albert Museum; *Committee of Re-arrangement*. Etter at flere store europeiske kunstindustrimuseer hadde omordnet samlingene i årene etter århundreskiftet, bestemte styret ved Victoria and Albert Museum at museet i London skulle arrangeres på nytt.¹⁴² I sitt foredrag gav Lewis Day en oversikt over de siste års omordninger, med vekt på tyske museer. Det interessante er at han avviste alle forsøk på reform. Han slo tilbake på kritikere som hadde ment at systematiske utstillinger var uoversiktlige og kaotiske. Day mente at om et museum virket kaotisk, ”it is not the fault of the museum [...] but of those who come unprepared.”¹⁴³ Om publikum opplevde museet som kaotisk, kunne de skyldes på seg selv. Day fortsatte med å kritisere kunstindustrimuseer som skrev gjenstandene inn i en kulturhistorisk kontekst: ”it is sheer misuse of art to reduce it to the service of history [...] A museum is not a story book, but a work of reference.”¹⁴⁴

¹⁴⁰ Hans Dedekam, "On colours in museums", i *The Museum Journal*, nr. 6 (1904), 196-200

¹⁴¹ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 78

¹⁴² Burton, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*, 162

¹⁴³ Lewis Foreman Day, "How to Make the Most of a Museum", i *Journal of the Society of Arts*, nr. 56 (1908),

141

¹⁴⁴ Ibid.

Komiteen for omordning la fram sin rapport i juli 1908 og konkluderte med at det var to mulige utstillingsprinsipper:

The one, the direct practical purpose of stimulating the craftsmen and manufactures and inspiring the designer and student who is engaged in the production of objects of modern manufacture, and the other, the spread of knowledge and appreciation of Art in its widest and deepest sense.¹⁴⁵

Anthony Burton har forklart at omordnings-komiteen bestod av kunstnere, designere, produsenter og håndverkere.¹⁴⁶ Komiteen valgte et arrangement som kom kunstnere, designere, produsenter og håndverkere til gode. I 1909 åpnet Victoria and Albert Museum en omordnet samling, som nesten utelukkende baserte seg på det systematiske skript.¹⁴⁷ Første gang Victoria and Albert Museum brøt med det systematiske prinsippet var i 1936, da museet arrangerte en utstilling over britisk kunstindustri fra det attende århundret; ”mixing for the first time objects from different departments.”¹⁴⁸ Det tok altså hele tretti år fra utstillingsreformen debattertes som hetest før Victoria and Albert Museum brøt med det systematiske skript. Ved å foreslå en utstillingsreform i sin ”President’s Address” i 1903 gjorde Francis Arthur Bather et opprør mot det etablerte system. Men da hadde Thiis og Dedekam allerede foreslått det samme flere år i forveien.

¹⁴⁵ Committee of Re-arrangement, *Report of the Committee of Re-arrangement: July 29th, 1908* (London: Victoria and Albert Museum, 1908), 4

¹⁴⁶ Burton, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*, 163

¹⁴⁷ Burton har skrevet at kun én avdeling ble arrangert i henhold til et kulturhistorisk prinsipp. Det var *The Indian Collection*, som ble stilt ut som én enhet. Resten av museets ”orientalske” samling, ble splittet opp og kategorisert etter materialtyper. Ibid, 164

¹⁴⁸ Baker and Richardson, *A Grand design: the art of the Victoria and Albert Museum*, 65

Kapittel 5

Om naturhistorisk systematikk, kjedelige museer og en tverrfaglig utstillingsreform

Både Thiis og Dedekam søkte endring i museal samlingspresentasjon. Som vist i kapittel 4 formulerte de sine ideer under impuls fra internasjonale strømninger. Utstillingsreformen ble diskutert på møter i Museums Association, hvor både Thiis og Dedekam deltok. På disse møtene var fagfolk fra alle typer museer samlet. Foredragene handlet om alt fra konservering av mynter, eskimoenes fiskeutstyr, museenes inneklima og utstoppede dyr. Representanter fra etnografiske-, historiske-, kunst-, og naturhistoriske museer tok alle del i diskusjonene. Ved å studere foredragene og debattene oppdages en påfallende likhet mellom argumenter som ble fremmet av Thiis, Dedekam og Bather, og argumenter som ble fremmet av museumsmenn fra den naturvitenskaplige diskursen. Gjennom dette kapitlet plasseres Thiis og Dedekams museumssyn inn i en tverrfaglig kontekst og det vil bli vist at utstillingsreformens idealer også dukket opp i andre typer museer. Kan Thiis og Dedekams utstillingsstrategier knyttes opp mot en slåsskamp mellom en utstoppet bison og en utstoppet jaguar i Crystal Palace? Kan Darwins evolusjonsteori ha sammenheng med den kulturhistoriske gjenstandsgrupperingen i kunstindustrimuseer?

Opphavsmannen for kunstindustrimuseenes systematiske utstillingsprinsipp, Gottfried Semper, argumenterte for at kunstens klassifikasjon skulle være like streng som den naturvitenskaplige klassifikasjonen. I dette kapitlet vil jeg presentere bakgrunnen for det systematiske skriptet og hvordan det ble fremstilt i naturhistoriske museer, kritikken mot disse systematiske arrangementene og hvilke tiltak som ble foreslått som en løsning. Jeg ønsker å vise at argumentasjonen om en utstillingsreform i diskursen rundt naturhistoriske museer likner diskusjonen om en utstillingsreform i kunst- og kunstindustrimuseene. Primærkildene som tas i bruk i dette kapitlet har alle tilknytning til enten Bather eller til Museums Association.

5.1 Det systematiske skript i naturhistoriske museer

Vitenskapshistorikere har poengtert at gjennom første del av 1800-tallet ble ny naturvitenskaplig kunnskap produsert gjennom å observere, beskrive og sammenlikne *synlige*

fenomen.¹⁴⁹ Et eksempel er at Charles Darwin argumenterte for ulike arters sammenheng ved å observere og sammenlikne artenes fysiske trekk. Et naturhistorisk museum var den ideelle arbeidsplass for både spesialister og studenter; kunnskapen om naturen lå i selve objektet. Direktør ved British Museum (Natural History) i London, og Bathers forgjenger som president i Museums Association, Sir William Henry Flower (1831–1899) forklarte: "A museum is a register, in a permanent form, of facts, suitable for examination, verification and comparison one with another."¹⁵⁰ Gjenstandene i seg selv var bærere av *fakta* om verden, og selve sammenlikningen av objektene var grunnlaget for den naturvitenskaplige forskningen. Med Flowers ord: "The actual comparison of specimen with specimen is the basis of zoological and botanical research."¹⁵¹ Spesimenenes synlige forskjeller og likheter ble også grunnlaget for klassifikasjonsprinsippet i naturvitenskaplige samlinger.¹⁵² På samme måte som kunstindustrimuseene delte opp samlingene i kategorier som skilte mellom gjenstandens materiale, skilte naturhistoriske museer spesimenene etter arter. I begge tilfellene ble gjenstandene som liknet hverandre gruppert sammen. Sommerfugler for seg selv, emalje for seg selv, dyr i kattfamilien i en avdeling og gjenstander i elfenben i eget monter. Det systematiske skriptet i naturhistoriske museer sto til tjeneste for den naturvitenskaplige forskningen, og det var ekspertene, spesialistene og studentene som kunne lese utstillingens skript.

I likhet med kunstindustrimuseer ordnet etter det systematiske skript, var naturhistoriske museer preget av tettpakkede montre (fig. 5-1). Tanken var at om alle arter, alle varianter og alle typer var representert ville det gi studenter og eksperter et perfekt utgangspunkt for forståelse av hele naturen. Det systematiske skript i naturhistoriske museer oppfordret ekspertene til å studere og sammenlikne ulike varianter av arter og typer, slik som

¹⁴⁹ John V. Pickstone, *Ways of knowing: a new history of science, technology and medicine* (Chicago: University of Chicago Press, 2000); John V. Pickstone, "Museological science? The place of the analytical/comparative in nineteenth-century science, technology and medicine", i *History of Science* 32, nr. 96 (1994); Bernard Lightman, "The Story of Nature: Victorian Popularizers and Scientific Narrative", i *Victorian Review* 25, nr. 2 (2000)

¹⁵⁰ William Henry Flower, "The Museum of the Royal College of Surgeons of England. Presidential Address to the Anatomical Section of the International Medical Congress. London Meeting, 4h August 1881", i *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, red. av W.H. Flower (London: Macmillan and Co. Limited, 1898), 74

¹⁵¹ William Henry Flower, "Museums organisation. Presidential Address to the British Association for the Advancement of Science. Newcastle-on-Tyne Meeting, 11h September 1889", i *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, red. W.H. Flower (London: Macmillan and Co. Limited, 1889), 20

¹⁵² William Henry Flower trakk frem Carl von Linnés betydning for naturhistoriske museers klassifikasjonsmetoder. Linné er kjent som den moderne taksonomiens grunnlegger og i *Systema Naturæ* fra 1735 delte han dyreriket opp i følgende hovedkategorier: mammalia (pattedyr), aves (fugler), amphibia (amfibier), pisces (fisker), insecta (leddyr) og vermes (makk). Hovedkategoriene var videre delt opp i flere underkategorier. Flower skrev at Linnés klassifikasjon ble et utgangspunkt for oppdelingen i avdelinger, rom og montre i de fleste naturhistoriske museer tidlig på 1800-tallet. Ibid.; Carl von Linné, *Systema naturæ, regna tria naturæ systematice proposita per classe, ordines, genera, & species* (Holmiæ, 1907)

det systematiske skript i kunstindustrimuseene oppfordret eksperter til å studere og sammenlikne form, teknikk og dekor.

Som nevnt i innledningen kobles ofte endringer i museal klassifikasjon opp mot Michel Foucaults epistemeteori.¹⁵³ Foucault har delt opp i tre epistemer, eller verdensanskuelser: renessansens episteme, det klassiske episteme og det moderne episteme.¹⁵⁴

Eilean Hooper-Greenhill har hevdet at klassifikasjonstankegangen i samlings- og museumshistorie følger Foucaults epistemer. I de tidligste renessansesamlingene (kuriosa- og raritetskabinetter) fungerte gjenstander fra naturriket som representanter for ”Guds uskrevne bok”,¹⁵⁵ samlingene i opplysningstiden var bygd opp rundt Linnés systematiske taksonomi, mens samlingene i det moderne episteme er bygd opp rundt historisk utvikling. Om klassifikasjon i *det klassiske episteme* skrev Foucault:

Spaces where things are juxtaposed: herbariums, collections, gardens; the place of this history is an atemporal rectangle, where, devoid of any comment, of all surrounding language, beings are presented next to each other, with their visible surfaces, coming together according to their common traits and by them already virtually analysed and bearers of a single name [...] natural history is nothing more than naming the visible.¹⁵⁶

Definisjonen av naturhistorisk vitenskap som beskrivelser av synlige egenskaper passer svært godt sammen med den museale klassifikasjonen som ble presentert i det systematiske skript. Men mot slutten av 1800-tallet dukket det imidlertid opp et problem for det systematiske skriptet: Det ble stadig oftere ansett som kjedelig. Den store mengden spesimener og de latinske beskrivelsene som tidligere hadde vært selve grunnlaget for den naturvitenskaplige forståelsen ble nå oppfattet som overflødig og tørt. Bather beskrev: ”We know how to strike

¹⁵³ Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*; Beth Lord, "Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy", i *Museum and Society* 4, nr. 1 (2006); Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*; Camilla Mordhorst, *Genstandsfortællinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer* (København: Museum Tusulanum, 2009)

¹⁵⁴ Renaissanceens episteme hadde rot i teologisk tankegang. Verden kunne leses fordi Gud hadde plassert tegn, eller koder i alt han hadde skapt. Det fantes ikke motsetninger mellom Bibelen og naturen – de utfylte hverandre. Som følge av oppdagelsen av nye kontinenter, nye folkeslag og nye planter og dyr, forandret det teologiske epistemet seg. De nye oppdagelsene skapte konflikt mellom ”universelle” sannhetene i Bibelen og den faktiske synlige verden. Det *klassiske episteme* utviklet seg. Kunnskap ble organisert i typologiske og taksonomiske systemer. Foucault eksemplifiserte prinsippene i det klassiske episteme men Carl von Linnés taksonomiske prosjekt. Linné plasserte planter og dyr i forskjellige grupper ut i fra synlige likheter og forskjeller. Det *moderne episteme* overtok plassen som det gjeldene kunnskapssynet rundt starten av 1800-tallet. Foucault koblet Charles Darwins evolusjonsteori fra 1859 opp mot det nye kunnskapssynet; både mennesker og kulturer hadde utviklet seg over tid. Utvikling og historie ble viktige begreper, og *mennesket* sto i historiens sentrum. Michel Foucault, *The order of things: an archaeology of the human sciences* (New York: Pantheon Books, 1970); Mordhorst, *Genstandsfortællinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer*.

¹⁵⁵ Jan Erik Kristensen, "Det kuriøse og det klassifiserende blik - naturens innsamling og forordning fra Renæssansens samlere til det moderne naturhistoriske museum med Museum Wormianum som udgangspunkt", i *Den jyske historiker*, nr. 64 (1993)

¹⁵⁶ Foucault, *The order of things: an archaeology of the human sciences*, 143-144

dullness through the hearts of thousands by our funereal rows of stuffed birds with their melancholy lines of Latin names.”¹⁵⁷ Bather koblet de kjedelige utstillingene i naturhistoriske museer opp mot de kjedelige utstillingene i kunstindustrimuseer, og mente noe måtte gjøres.

5.2 Oh! The dullness of museums!

Oh! the dullness of museums!—I speak on behalf of the General Public. Full of interest to the expert, there is no concealing the fact that to the general public a museum, of whatever nature, is most intolerably dull, as I know by personal experience. To me, for example, a collection of blue china is dullness itself.¹⁵⁸

Den populærvitenskapelige britiske forfatteren John George Wood (1827–1899) skrev i 1887 artikkelen ”The Dullness of Museums” i *The Nineteenth Century*. Denne artikkelen dukket opp i Francis Arthur Bathers bevarte privatarkiv på Natural History Museum i London, og det er rimelig å anta at Bather leste denne med stor interesse.¹⁵⁹ Woods skrivestil er frisk og underholdene, og budskapet enkelt: Museer er dørgende kjedelige. Wood var ikke alene om denne oppfatningen, tvert i mot, flere av deltagerne i den offentlige museale debatten opp mot århundreskiftet mente det samme. Både Bather, den tyske kunsthistorikeren Richard Muther, kunsthistoriker og museumspedagog Alfred Lichtwark og den britiske kunsthistorikeren Robert Clermont Witt skrev alle tekster som rettet kritikk mot tørre og kjedelige museer.¹⁶⁰ Det samme gjaldt både for kunstmuseer, naturhistoriske museer og kunstindustrimuseer. Her hjemme gjorde Johan Bøgh liknende observasjoner, som han skrev ned i sin lille bok *Kunst og publikum*: ”Jeg har ofte erfart, at rejsende Landsmænd – jeg mener saadanne Rejsende, der ikke har bestemte kunstneriske Studieformaal for Øje – ofte betages av en hellig Gysen, naar der foreslaaes et Galleribesøg.”¹⁶¹ Hans Dedekam skrev at utstillinger bygd opp etter det

¹⁵⁷ Bather, "How May Museums Best Retard the Advance of Science?", i *Science* 5, nr. 122 (1897), 677

¹⁵⁸ John George Wood, "The dullness of Museums", i *The Nineteenth Century*, no 21 (1887), 30

¹⁵⁹ Bather skrev selv artikkelen ”How May Museums Best Retard the Advance of Science?” i 1897, hvor han skisserte opp svært liknende poeng som Wood hadde presentert ti år tidligere. En artig – men ganske ubetydelig – detalj er hvordan formuleringen i Bathers innlegg på Museums Association konferanse i 1903 har likhetstrekk med Woods formulering. Bather skrev: ”Oh! the dullness, if all our neighbours paperd and furnished their houses just like our own!” Wood skrev: ”Oh! the dullness of museums!” Bather, "How May Museums Best Retard the Advance of Science?"; Wood, "The dullness of Museums", 30

¹⁶⁰ Både Muther, Witt og Lichtwark er sitert i Bathers artikkel. Richard Muther, *Studien und kritiken* (Wien: Wiener Verlag, 1901); Robert Clermont Witt, *How to look at pictures* (London: George Bell, 1902) Alfred Lichtwarks private brev til Bather ble sitert i Bather, "President's Address: Functions of Museums".

¹⁶¹ Johan Bøgh, *Kunst og publikum* (Bergen: John Griegs Forlag, 1905), 2

teknisk-systematiske prinsipp ofte var trettende og lite fruktbart.¹⁶² Også Jens Thiis omtalte ”museumstrætthet” og mente problemet var utbredt.¹⁶³

Mer konkret rettet Wood kritikk mot museenes konservatorer, som organiserte museet slik at publikum måtte inneha et visst nivå av kunnskap for å få noe ut av museumsbesøket. Wood bemerket at om 1000 personer besøkte museet, ville bare én av dem være interessert i opplysningene som ble presentert:

What can Tom, Dick, and Harry know—or care—about the radius and ulna or the hyoid bones? I may go farther: How many of the readers of this article could point out the radius and ulna of a bat, a cow, a whale, or a sparrow?¹⁶⁴

Wood kritiserte det systematiske skript, som ofte presenterte detaljerte beskrivelser av spesimenenes ytre mål. Denne informasjonen var verken nyttig – eller forståelig – for den alminnelige besøker. Wood kritiserte også kunstmuseer, etnografiske museer og historiske museer for å presentere samlingene sine på et for høyt kunnskapsnivå. Men museums-president Bather stoppet ikke med det generelle publikum, han mente også ekspertene oppfattet museene som kjedelige: ”Those with a knowledge of the arts and a lively interest in the objects exhibited complain that oases of beauty are overwhelmed by the fatiguing desert of commonplace.”¹⁶⁵ Richard Muther oppsummerte problemet gjennom ordet *exhibitionweary* og sammenliknet et museum med et herbarium og etterlyste et museum med *liv*: ”We have all become exhibitionweary! [...] The mustiness of a herbarium, rather than the fresh breeze of life, seems to stagnate in the museum halls. We want no scraps of science, [¹⁶⁶] no more philological erudition.”¹⁶⁷ Museene formidlet ”tørr kunnskap” og filologisk lærdom på høyt nivå, men Muther mente tiden var inne for å endre måten museene formidlet kunnskap på. En bakenforliggende årsak til kravet om endring i museene, kan ha sitt opphav i at mange mente museene var blitt kjedelige. Wood hadde nok oppfattet Kristiania kunstindustrimuseums montre med Herrebøe-fajance (fig. 2-2), som tørt og kjedelig. Bather hadde kanskje ment det samme om arrangementene på South Kensington Museum.

¹⁶² Dedekam, *Om museumsordning*, 6

¹⁶³ Jens Thiis, Brev til konsul Klingenberg, 27.01 1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

¹⁶⁴ Wood, "The dullness of Museums", 38

¹⁶⁵ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 77

¹⁶⁶ Ved bruk av begrepet ”scraps of science” mente Muther trolig ”tørr vitenskap”. ”Scraps of science” var navnet på ukentlige avisspalter i flere britiske aviser på slutten av 1800-tallet. Spaltene oppsummerte det siste innen vitenskapelig forskning, og ble i populærkulturen ofte referert til som en ganske tørr del av avisen. M.P.E.M Berthelot, "Science as an Instrument of Education", i *Popular Science Monthly*, juni (1896)

¹⁶⁷ Muthers *Studien und kritiken* sitert i Bather, "President's Address: Functions of Museums", 78

Wood mente oppfatningen om museene som kjedelige kom av at de fleste som besøkte museer ikke hadde den nødvendige bakgrunnskunnskapen for å forstå det museene presenterte. Den alminnelige besøkende kunne ikke skille mellom utallige antall kinesiske tekanner. Eksperten ville få stort utbytte av å sammenlikne dekor, mønstre og form, men uten ytterlige informasjon, ville disse detaljene unngå det generelle publikum og som Wood skrev, var det generelle publikum i overtall. Det var ikke samsvar mellom *hva* museene formidlet, og *hvem* det ble formidlet for. I både naturhistoriske museer og i kunstindustrimuseer ble gjenstandene presentert på en måte som kom eksperten til gode. Det systematiske skript fikk mot slutten av 1800-tallet et negativt rykte. Det var kjedelig og noe måtte gjøres. Løsningen for naturhistoriske museer var den samme som både Thiis og Dedekam foreslo for kunstindustrimuseer. Gjenstandene skulle ikke lenger kategoriseres på bakgrunn av sine synlige egenskaper, men plasseres inn i sine *naturlige* omgivelser.

5.3 Det naturlige skript i naturhistoriske museer

John George Wood foreslo et nytt museumsarrangement, som både skulle være didaktisk og underholdene. Wood skrev: "I suggest then, on behalf of Tom, Dick, and Harry, that the museum of zoology should consist not of isolated animals, but of groups, some large and some small, but all representing actual episodes in the life history of the animals exhibited."¹⁶⁸ Utstillingsarrangementet skulle fortelle om dyrenes virkelige liv, deres adferdsmønster og relasjoner til andre dyr. Nettopp slik en utstilling av kinesiske tepotter skulle fortelle noe om deres "virkelige" liv; Kinas kultur. Wood fortsatte:

The construction and organization of museums which will attract the general public, and, after attracting the people, will arouse their attention, and excite and retain their interest [is this]: The creatures which are exhibited in a museum which will be acceptable to the public must be represented as doing something, not as staring straight in front of them.¹⁶⁹

Woods løsning er at de ulike utstoppede dyrene må vises i en handling hvor de "gjør noe". Spesimenene måtte løftes opp av den isolerte sfæren, og bringes sammen med andre arter for å illustrere naturens samspill. Wood mente dyrene "must be shown as acting their natural life"¹⁷⁰ og satt det hele på spissen ved å påpeke at en zoologisk hage fremstod som langt mer underholdene enn et zoologisk museum. Wood ønsket mer liv i de naturhistoriske samlingene, slik Thiis ville bringe liv til sine museumsrom.

¹⁶⁸ Wood, "The dullness of Museums", 36

¹⁶⁹ *ibid.*, 31

¹⁷⁰ *ibid.*, 31

Wood fikk noen år senere støtte fra mer offentlig hold, da direktøren ved British Museum (Natural History), Sir William Henry Flower, kritiserte de systematiske arrangementene ved naturhistoriske museer. Flower var den gang president i Museums Association og formulerte et endringsforslag i sin "President's Address" på den årlige konferansen i 1893:

In the ideal public museums of the future... [I would like the] visitor to realise something of the wonderful complexity of the adaptations which bring each species into harmonious relation with its surrounding conditions. Artistic reproductions of natural environments, illustrations of protective resemblances, or of special modes of life.¹⁷¹

Flower ønsket med dette et museum hvor de ulike spesimenene ble knyttet opp mot sin naturlige tilværelse. Direktøren foreslo også at selve museumskonstruksjonen burde endres. Han mente det tradisjonelle skillet mellom utdødde og nålevende arter,¹⁷² og den videre oppdelingen i ulike avdelinger – basert på spesimenenes anatomi – var en unaturlig kategorisering, slik både Bather, Bode, Brinckmann, Thiis og Dedekam mente materialkategoriseringen var unaturlig. Med evolusjonsteorien som grunnlag mente Flower at alt i naturen var tett knyttet opp mot hverandre, og at alle arter tok del i det samme store narrativ. Naturens utvikling burde bli satt på dagsorden. Han foreslo et sirkulært museum, hvor den forhistoriske paleontologien fikk sin plass i museets innerste del, og hvor publikum kunne bevege seg utover gjennom et spiralformet museumsrom. Publikum kunne vandre gjennom naturhistorien og ende opp i bygningens ytterste del, hvor eksemplene fra dagens zoologi, geologi og botanikk ble presentert. Flowers forslag hadde, i likhet med Wood, et mål om å endre metoden museumsobjektene ble presentert på, men Flower mente et slikt museum lå langt inn i fremtiden:

Such a building would undoubtedly offer difficulties in practical construction; but even if these could be got over, our extremely imperfect knowledge of the past history of animal and plant life would make its

¹⁷¹ Flower, "Modern Museums. Presidential Address to the Museums Association. London Meeting 3rd July 1893", 41

¹⁷² Da British Museum (Natural History) åpnet i eget bygg i 1881 var samlingen delt opp i to avdelinger. En avdeling for nålevende arter og én avdeling for utdødde. I det dekorative programmet til bygningen tok arkitekt Alfred Waterhouse i bruk elementer fra naturens verden. I både interiør og eksteriør, er utdødde arter forbeholdt bygningens østre del, mens nålevende arter er representert i museets midtskip, og vestre side. Ornamentikken skulle speile den opprinnelige plantegningen; utdødde og nålevende arter i hver sin avdeling. (Denne delingen var for øvrig et resultat av at evolusjonsteorien enda ikke hadde fått fottfeste blant initiativtagerne til opprettelsen av en egen avdeling for naturhistorie.) Se: Yanni, "Divine Display or Secular Science: Defining Nature at the Natural History Museum in London"

arrangement, with all the gaps and irregularities that would become evident, so unsatisfactory that I can scarcely hope to see it adopted in the near future.¹⁷³

Det Flower antagelig ikke visste noe om, var at et liknende prosjekt allerede var satt i gang av den svenske zoologen Gustaf Kolthoff. *Biologiska museet* utenfor Stockholm åpnet dørene i november 1893, kun måneder etter at Flower presenterte sitt idealmuseum.¹⁷⁴ Kolthoffs museum tok ikke for seg utviklingshistorie, slik Flower beskrev sitt sirkulære museum, men Biologiska museet presenterte et utdrag av Nordens nålevende arter.

Ved åpningen av Biologiska møtte publikum for første gang et naturhistorisk museum som plasserte utstoppede dyr i en total miljøskildring.¹⁷⁵ Fra museets hovedinngang blir publikum ledet gjennom en liten korridor, som ender opp i museets indre kjerne; et rundt to-etasjers utsiktstårn. Museet er bygd opp som et panoptikon, hvor publikum kan få et panoramaoverblikk over *naturen* (fig. 5-2). Museet viste utstoppede dyr, men dyrene var plassert i ulike konstruerte terreng, totalt omsluttet av både trær, små vanndammer, steiner, sand, fjell og busker (fig. 5-3 og 5-4). Museet viste i alt åtte ulike nordiske landskap, med mest vekt på varianter av svensk skogsterreng. De ulike terrengetypene hadde glidende overganger, og ved at utsiktstårnet hadde to etasjer kunne de besøkende både få et innblikk i dyrelivet på skogbunnen og i tretoppene. Utstillingsteknikken med utsiktstårnet og panoramautsikten var lånt fra kommersielle dioramaer og panoramaer, men der dioramaer oftest fungerte som underholdningsarenaer, var Biologiska museet et *museum* hvor hensikten var å belære publikum om dyrenes plass i naturen, deres adferdsmønster og ulike arters

¹⁷³ Flower, "Modern Museums. Presidential Address to the Museums Association. London Meeting 3rd July 1893", 49

¹⁷⁴ Biologiska museet er i dag en del av Skansen, og har stått nærmest uforandret siden en omordning i 1901. URL: <http://www.biologiskamuseet.com/>

¹⁷⁵ Utover på 1800-tallet etablerte flere private aktører *tablåer*, hvor ville og eksotiske dyr ble plassert inn i sine naturlige omgivelser. Disse tablåene var offentlige underholdningsarenaer. Da verdensutstillingen i 1851 åpnet, kunne publikum besøke *Wurtemberg Collection*: "An exhibition of stuffed animals intended to illustrate their mode of life, the kind of food they require, the method of obtaining that food, and all those details of nesting and providing for the continuance of their kind". *Crystal Palace. Wurtemberg Collection of animals*. (London: Evanion Catalogue, British Library, 1877). Men underholdningstablåene i Crystal Palace ble kritisert av Wood i artikkelen "The Dullness of Museums": "I may mention the groups in the Wurtemberg Gallery in the Crystal Palace. As a rule the taxidermy is good, and the groups are spirited in their action, but they are marred by the most outrageous blunders: A group represents a fight between a bison and a jaguar, the former animal being represented as crushing its antagonist against a tree. Now the jaguar is an inhabitant of South America, and is essentially arboreal in its habits, whereas the bison inhabits North America and is essentially a creature of the plains, where not a tree is to be seen. Here again a false impression is created, when it would have been just as easy to create a right one by substituting wolves for jaguars." Wood, "The dullness of Museums", 85. Tablåene ble populære underholdningsarenaer, men metoden ble – som Wood beskrev – assosiert med lettbeint underholdning, ikke med naturvitenskap. Metoden ble først tatt i bruk i museal sammenheng da Biologiska museet åpnet i 1893. Karen Wonders, *Habitat dioramas: Illusions of wilderness in museums of natural history*, vol. 25, Figura Nova series (Uppsala: Distributor: Almqvist & Wiksell, 1993), 34

samspill med andre arter.¹⁷⁶ Museets grunnlegger Gustaf Kolthoff skrev at museets hensikt var ”to awaken a lively interest among the general public, not simply because its attempt to represent the native wildlife in an illusionistic exhibition is unique and entertaining, but because it is educational.”¹⁷⁷ Det trengtes nye virkemidler og metoder: Det didaktiske måtte – som Kolthoff beskrev – kombineres med underholdning for vekke publikums interesse.

Kolthoffs museum i Stockholm har flere påfallende likheter med Thiis’ arrangement av Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. I begge tilfellene ble det gjort et aktivt forsøk på iscenesette et naturlig miljø. Museums-sfæren skulle viskes ut og publikum skulle, bokstavelig talt, omslutes av en helhetlig opplevelse. I begge tilfellene ble gjenstandenes naturlige omgivelser rekonstruert i et museumsrom. Museene presenterte illusjoner; gjennom utplasseringen av dagligdagse objekter i museumsrommene, gav Thiis et inntrykk av at museumsrommene var virkelige, bebodde rom. Kolthoff engasjerte maleren Bruno Liljefors til å skape et omsluttende realistisk bakgrunnsmaleri. Betrakteren i utsiktstårnet opplevde nærmest en optisk illusjon av å være på en annet sted. Det naturlige skript ble også introdusert i naturhistoriske museer i årene rundt århundreskiftet.¹⁷⁸

5.4 Publikum i naturhistoriske museer. Ekspert versus det generelle publikum

Overgangen fra det systematiske til det naturlige skript i naturhistoriske museer kan kobles opp mot det historikere som Steven Conn og Carla Yanni har beskrevet som et

¹⁷⁶ For en studie av Naturhistorisk museums habitat dioramaer se, Elise Matilde Lund, *Vinduer til kunnskap: Konstruksjon og fortolkning av en zoologisk utstilling* (Oslo: Universitetet i Oslo, 2012)

¹⁷⁷ Kolthoff sitert i Wonders, *Habitat dioramas: Illusions of wilderness in museums of natural history*, 58

¹⁷⁸ I sin doktorgrad fra 1993 gir Karen Wonders en grundig oversikt over utviklingen av habitat dioramaer i naturhistoriske museer fra 1880-1950. Wonders trekker frem at det finnes to innganger til historien om habitat dioramaer, en europeisk og en amerikansk. I Europa startet utstillingsformen med Kolthoffs Biologiska museet i 1893. I amerikanske naturhistoriske museer ble det introdusert livaktige gruppearrangement av utstoppede dyr fra 1880-årene. Men introduksjonen hadde en økonomisk bakgrunn. I USA var privat finansiering av naturhistoriske museer svært utbredt og de private aktørene var som oftest ikke forskere og eksperter, men del av et generelt publikum. Wonders har forklart at de private investorene ofte stilte krav til ”demokratisk” og forståelig formidling. De livaktige og dramatiske arrangementene skapte begeistring hos publikum; popularitet blant publikum gjorde det attraktivt for de private aktørene å bidra med mer økonomisk støtte. Ibid.

et vitenskapelig paradigmeskifte.¹⁷⁹ Som nevnt, ble det gjennom første halvdel av 1800-tallet produsert ny kunnskap hovedsakelig gjennom å observere, beskrive og sammenlikne synlige fenomen. John Pickstone har forklart at museer stod helt sentralt i viktoriansk forskning, både innen naturvitenskap, medisin og teknologi.¹⁸⁰ Museer var helt sentrale institusjoner for produksjon av ny kunnskap. Men et økende problem for naturhistoriske museer mot slutten av 1800-tallet, var at vitenskapen utviklet seg raskere og raskere. Pickstone viser at fra rundt 1860 migrerte stadig flere forskere fra museene og over til mer egnede forskningsinstitusjoner.¹⁸¹ Nye undersøkelsesteknikker, nye oppdagelser og nye teorier førte ekspertene bort fra studiet av de faktiske objektene. Yanni skriver om biologisk forskning: ”By the end of the nineteenth century, most biologists considered their science to be the study of the behavior of organisms, not merely the study of form.”¹⁸² Steven Conn forklarer at nye forskningsmetoder førte til at eksperter trengte mer avansert utstyr, som ikke fantes i museene. I flere tilfeller beveget ekspertene seg ut av museene og over til mer egnede forskningsinstitusjoner hvor eksperimentell forskning på *usynlige fenomen*, som for eksempel atomer, molekyler, celler og radioaktivitet, erstattet observasjonene av de faktiske objektene. Conn har beskrevet en intellektuell kamp mellom universiteter og museer i perioden 1876-1926 og konkluderer med: ”Universities would now be the primary sites for the production [...] of knowledge. Museums, therefore, lost that role.”¹⁸³ Universitetene overtok som de mest egnede forskningsinstitusjonene.

Nye vitenskapelige oppdagelser førte til at det stadig ble utviklet nye undergrupper til de allerede eksisterende grenene av vitenskap. William Henry Flower diskuterte problemet i et foredrag fra 1889:

¹⁷⁹ Både Conn og Yanni bruker begrepet *paradigmeskifte* i den betydning Thomas Kuhn har beskrevet det. Et paradigmeskifte er for Kuhn en endring av vitenskapelige sannheter. Tidligere enighet om en vitenskapelig sannhet, avløses av et revolusjonerende prosjekt. Nye ideer kommer i konflikt med tidligere sannheter og i en tid vil begge paradigmer ha tilhengere, før det nye paradigme overtar helt. Thomas S. Kuhn, *The structure of scientific revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1962); Steven Conn, *Museums and American intellectual life, 1876-1926* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998); Carla Yanni, *Nature's museums: Victorian science and the architecture of display* Et slikt paradigmeskifte eksemplifiseres godt med Darwins evolusjonsteori. Prosjektet var revolusjonerende, og endret tidligere vitenskapelige sannheter. Kuhns *paradigme* kan minne om Foucaults *episteme*. Men et episteme fanger bredere enn Kuhns paradigme. Der Kuhns paradigme knytter seg opp mot vitenskapelige sannheter, omfavner Foucaults episteme verdensanskuelser som gjennomstrømmer en hel epoke.

¹⁸⁰ Pickstone, "Museological science? The place of the analytical/comparative in nineteenth-century science, technology and medicine", 114

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² Yanni, "Divine Display or Secular Science: Defining Nature at the Natural History Museum in London", 296

¹⁸³ Conn, *Museums and American intellectual life, 1876-1926*, 102

The necessity for subdivisions in the study of science is continually becoming more apparent as the knowledge of the details of each subject multiplies without corresponding increase in the power of the human mind to grasp and deal with them, and the dividing lines not only become sharper, but as knowledge advances they frequently require revision.¹⁸⁴

Mer detaljert kunnskap skapte et større og skarpere skille mellom ulike vitenskapelige grener. I følge Flower ble nye, vitenskapelige grener ekskludert fra naturhistoriske museer. Grunnen var at de nye grenene vanskeligere kunne illustreres ved hjelp av objekter. Flower skrev: ”[Natural history museums] have excluded such subjects as astronomy, physics, chemistry, and physiology from occupying departments in our museums, while allowing the introduction of their sister sciences, mineralogy, geology, botany, and zoology.”¹⁸⁵ Flowers konklusjon på dette problemet var at museene som vitenskapelige forskningsinstitusjoner gikk en dyster fremtid i møte. Kunnskap utviklet seg raskere enn tidligere og museene hadde verken utstyr eller økonomiske rammer til å formidle forskningens nyeste resultater. Dermed ble museene institusjoner som formidlet *foreldet* kunnskap. Flower skrev: ”Passing phases of scientific knowledge have become crystallised or fossilised in the institutions where they might least have been expected.”¹⁸⁶ Med andre ord mente Flower at den moderne vitenskapens utvikling gjorde det vanskelig for museene å fungere som ledende kunnskapsprodusenter. Oppsummert med Carla Yannis ord: ”Nineteenth-century natural history museums served systematics and morphology well, but when that method of examining the natural world began to fade, natural history museums faded as well.”¹⁸⁷

Som nevnt emigrerte mange ekspertene og forskerne fra museene mot slutten av 1800-tallet, og som nevnt stod det systematiske skript til tjeneste for ekspertene, studentene og spesialistene. Hva skjedde med det systematiske skript, som jo stod til tjeneste for nettopp ekspertene, studentene og spesialistene? Svaret er kanskje innlysende: Det systematiske skript forsvant fra museene samtidig som ekspertene.

5.5 Oppsummering

Opphavsmannen til kunstindustrimuseenes systematiske arrangement, Gottfried Semper, argumenterte for en like streng klassifikasjon på bakgrunn av materiale, som det var i

¹⁸⁴ William Henry Flower, ”Museum Organisation. Presidential Address to the British Association for the Advancement of Science. 11th September 1889” i William Henry Flower, *Essays on museums and other subjects connected with natural history* (London: Macmillan and Co. Limited, 1898), 10

¹⁸⁵ Flower, ”Museums organisation. Presidential Address to the British Association for the Advancement of Science. Newcastle-on-Tyne Meeting, 11h September 1889”, 10

¹⁸⁶ *ibid.*, 11

¹⁸⁷ Carla Yanni, *Nature's museums: Victorian science and the architecture of display*, 156

naturhistoriske samlinger. Ideen om materialklassifikasjon hadde Semper fått da han besøkte, nettopp, et naturhistorisk museum. I *Macmillian Encyclopedia of Architects* er det skrevet om Semper:

In 1851 [...] he made his first attempt to classify systematically all architectural forms as a kind of typology of architecture. The initial inspiration for this had been George Cuvier's exhibit of animal skeletons at the Jardin des Plantes in Paris.¹⁸⁸

George Cuvier (1769–1832) var en fransk zoolog, paleontolog og professor ved det naturhistoriske museet i Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, som ligger i den botaniske hagen Jardin des Plantes. Han er kjent som en av grunnleggerne av den sammenliknende anatomi, og han moderniserte og forbedret Carl von Linnés taksonomiske system. Det systematiske skriptet i kunstindustrimuseene kan med fordel sees i sammenheng med naturhistoriske museers klassifikasjon. Mye tyder til og med på at det en direkte sammenheng mellom de systematiske arrangementene i naturhistoriske museer og i kunstindustrimuseer.

Samtidig som Thiis, Dedekam, Bather, Brinckmann og Bode foreslo nye utstillingstrategier for kunst- og kunstindustrimuseene, foreslo Wood, Flower og Kolthoff det samme for naturhistoriske museer. Thiis plasserte gjenstandene der hvor de ”hørte hjemme” – nemlig i *hjemmet*, og Kolthoff plasserte de utstoppede dyrene der hvor de ”hørte hjemme” – i naturen. Der Flower mente evolusjonsteorien burde ligge til grunn for det museale narrativ, mente Dedekam at et kunstindustrimuseum burde vise *stilens utvikling*. Den utstillingsreformen som Thiis og Dedekam var en del av, foregikk ikke bare i kunst- og kunstindustrimuseer. I naturhistoriske museer finnes liknende reform. Objektene naturlige omgivelser inntok museumsrommene. Enten det var Thiis' blyvinduer og bjelketak, Kolthoffs skogstjern og svaberg eller von Bodes persiske tepper og italienske bronseskulpturer.

Ved å bruke Foucaults begreper kan det påstås at klassifikasjon i det systematiske skript var forankret i tenkemåten som beskrives i *det klassiske episteme*.¹⁸⁹ Foucault skrev at

¹⁸⁸ Rosemarie Haag Bletter, "Gottfried Semper," i *Macmillan encyclopedia of architects*, red. Adolf K. Placzek (New York: The Free Press, 1982)

¹⁸⁹ Michel Foucault plasserte det klassiske episteme i perioden fra 1600–1800. Museologer som tar i bruk Foucaults epistemeteori trekker frem at den klassiske tenkemåten innen museal klassifikasjon fremdeles var tydelig etter 1850: Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*. Det var ved evolusjonsteoriens inntog at de naturhistoriske museene omordnet samlingene sine som utviklingsfortellinger, se: Juliana Adelman, "Evolution on Display: Promoting Irish Natural History and Darwinism at the Dublin Science and Art Museum," *The British Journal for the History of Science* 38, nr. 4 (2005). Hooper-Greenhill har argumentert for at Foucaults definisjon av det moderne episteme, hvor *mennesket* og *historie* var sentrale stikkord, passer utmerket for museal klassifikasjon etter evolusjonsteorien.

naturhistorie i det klassiske episteme: ”... is nothing more than naming the visible.”¹⁹⁰ De synlige egenskapene utgjorde klassifikasjonsprinsippet i det systematiske skript. Ved overgangen til det naturlige skript ble *utvikling*, *historie* og *liv* viktige stikkord. ”Usynlige kategorier”, med andre ord. De samme stikkordene kommer til syne i utstillingene både ved naturhistoriske museer og kunstindustrimuseer i tiden etter forrige århundreskifte. Foucault koblet det moderne episteme opp mot usynlige krefter, i motsetning til det klassiske episteme, hvor synlige egenskaper lå til grunn for klassifikasjon.

Foucaults teorier forutsetter at historien og historiens tankemåter er preget av *brudd*. Ulik logikk, tankemønstre og definisjoner ligger til grunn i hvert av Foucaults epistemer. Forskere som bruker Foucaults epistemeteori som et analyseverktøy for museal klassifikasjon, trekker frem at også museumsklassifikasjon og utstillingsmetoder er preget av endringer og brudd. En slik endring er beskrevet i dette kapitlet. Endringen som Thiis og Dedekam representerte, var ikke begrenset til kunst-og kunstindustrimuseer, men omfattet også naturhistoriske museer.

¹⁹⁰ Foucault, *The order of things: an archaeology of the human sciences*, 143-144

Kapittel 6

Om kunstindustrimuseenes publikumsgrupper, en ny visuell offentlighet og museenes todelte utstillinger

Jeg har tatt i bruk begrepet *skript* fordi det fanger opp et viktig poeng for denne oppgaven. En designer utpeker som regel en tiltenkt bruker for objektet sitt. Enten bevisst eller ubevisst. Gjennom objektets design kommer designerens antakelser og forutsetninger om den ideelle brukeren til syne. I denne oppgavens tilfelle er Thiis og Dedekam ”designerne” som skal utforme et objekt – *utstillingsdesignen* – til en tiltenkt brukergruppe. De hadde visse formeningene om hvem den ideelle brukeren var, og tilpasset ”designen” sin ut i fra disse formeningene. Slik som et filmskript inneholder visse rammer for hvordan fortellingen skal være, inneholder også en utstilling en ramme for hvordan objektene skal forstås. Men som i filmens verden hvor publikum kan bringe sine egne forutsetninger inn i en tolkning, kan også museets publikum gi sin egen tolkning av utstillingens skript.

I oppgavens siste kapittel vil blikket rettes mot kunstindustrimuseenes publikum. Kapitlet er delt inn i tre deler, hvor hver del fokuserer på ulike aspekter vedrørende sammenhengen mellom publikum og skript. Hvem var den tiltenkte brukergruppen? Brukte publikum det systematiske skriptet slik det var tiltenkt? Var det samsvar mellom tiltenkte publikummere og de som faktisk kom? For å gi svar på disse spørsmålene, vil kunstindustrimuseenes opprinnelig formål undersøkes, blant annet slik de kom til uttrykk i vedtekter og statutter. Det vil bli diskutert hvorvidt de originale formålene fremdeles var gjeldene da Thiis og Dedekam formulerte sine endringsforslag, eller om nye idealer var tilkommet.

Kapitlet tar for seg kunstindustrimuseenes publikum, men publikum som besøkte kunstindustrimuseer, besøkte også andre typer offentlige institusjoner. I kapitlets andre del, vil det bli undersøkt om den visuelle kulturen utenfor museumsrommene kan fortelle noe om endringene inne i museene. Det vil bli sett på hvilke andre institusjoner publikum – og fagfolk – besøkte og hvordan erfaringene fra liknende offentlige institusjoner kan ha påvirket det naturlige skriptets utforming. En hypotese er at det generelle publikums tilgang til offentlige underholdningstilbud kan ha sammenheng med kravet om mer liv i museene.

Til sist vil jeg diskutere resultatet av utstillingsreformens ideer. Forsvant det systematiske skript for godt? Min påstand er at de fleste museer inngikk et kompromiss, og førte aspekter ved begge utstillingsstrategiene med seg videre.

6.1 ”Producenten saavel som Konsumenten” – det generelle publikum i kunstindustrimuseene

Som vist var kunstindustrimuseenes systematiske skript tett knyttet til museenes opprinnelige didaktiske formål. Ingeborg Glambek har skrevet at kunstindustrimuseenes praktiske oppgave kom i første rekke:

Det aller viktigste skillet mellom kunstindustrimuseene og andre museer, var at førstnevnte først og fremst var rettet mot bestemte yrkesgrupper, nemlig håndverkere, lærlinger, elever ved kunstindustri- og design-skoler, industridesignere og fabrikanter.¹⁹¹

Den tidligere nevnte artikkelforfatteren i *Verdens Gang* som i 1901 skrev en kritikk mot kunstindustrimuseene mente museene hadde beveget seg for langt bort fra den praktiske oppgaven. Han argumenterte for at et kunstindustrimuseum skulle fremme inspirasjon hos kunstnere og håndverkere:

Kunstindustrimuseet maa bedømmes ud fra de Forudsætninger, som førte til dets Oprettelse. Det er skabt af en Bevægelse, som paa faa Årtier frembradte et lignende Musæum i enhver Europæisk Storby, og som bundede i det svundne Århundredes sterkt søkte Savn av et haandværk med kunstnerisk præg. Det var, fordi det samtidig tilhørte en Tid, som har vænnet seg til at tænke historisk, at det søgte tilbage til Fortiden og blev Musæum. Det er klart, at derved foruden sin praktiske Opgave ogsaa fik en historisk, men det er ligesaa klart, at den historiske Samlings Præg i væsentlig Grad maatte bestemmes af Samtidens *praktiske og kunstneriske* Behov. Det er blandt andet derved at den skiller sig fra et rent kulturhistorisk Musæum. Det er de samme Tanker som faar Udslag i Musæets Statuter. Den historiske samling nævnes i dem kun som Led i *det praktiske Arbeidet* [...] Hvad Værd denne Samling har i og for sig, har den ialfald faaet en Karakter, som staar det *praktiske Behov i høi Grad fjernet*.¹⁹² (min kursivering)

Artikkelforfatteren satt spørsmålstegn med hele museets verdi, fordi han mente det ikke lenger oppfylte sine praktiske formål. Men kritikerens utgangspunkt var at museenes praktiske oppgave – som inspirasjon for ulike yrkesgrupper – var det eneste opprinnelige formål. Her overså artikkelforfatteren et viktig poeng: Kunstindustrimuseenes oppgave

¹⁹¹ Ingeborg Glambek, "Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelige formål", i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, red. av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (Oslo: Novus Forlag 2003), 239

¹⁹² Anonym kritiker i *Verdens Gang*, 23.11.1901.

omfattet like mye å utdanne, opplyse og inspirere *det generelle publikum*. Med Glambeks ord: ”I annen, men ikke mindre viktige, rekke kom det såkalte ’alminnelige publikum.’”¹⁹³

I South Kensington Museum skulle ikke bare produsenter skulle læres opp i hva som var gode kvalitetsprodukter, også allmennheten måtte få estetisk opplæring. Helt fra museet ble grunnlagt var Henry Coles ideologi at *arbeiderklassen* skulle belæres om hvilke produkter som var ”riktige” å kjøpe. Glambek slår fast at folkets estetiske opplæring både var viktig og nyttig, for den gav økonomisk vekst: ”Med stor rett kan det sies at kunstindustrimuseene drev PR og markedsføring for industriens produkter.”¹⁹⁴ Et av Glambeks hovedpoeng i *Kunsten, nytten og moralen* er at estetisk opplæring og moralsk opplæring var to sider av samme sak. Kunne man skille mellom gode og dårlige produkter, kunne man enklere skille mellom rett og galt på det moralske. Men skulle arbeiderklassen få estetisk opplæring på museet, måtte det tilrettelegges. Et av argumentene for å bygge et museum i South Kensington-området var at Metropolitan Railway (Londons første t-banesystem) planla en undergrunnsstasjon i umiddelbar nærhet til tomten.¹⁹⁵ Slik kunne arbeiderklassen reise enkelt og billig til museet. Henry Cole innførte kveldsåpent museum, slik at alle som arbeidet på dagtid kunne ha mulighet for museumsbesøk. En reklameplakat fra 1857 kan fortelle at museet holdt åpent fra kl. 19.00-22.00 flere dager i uken (fig. 6-1). Dette ble i starten muliggjort ved hjelp av gasslamper, men i 1877 ble South Kensington Museum det første museet i verden med elektrisk belysning. Museet hadde også verdens første museumsrestaurant, museumsbutikk, offentlige omvisninger og guidebrosjyre.¹⁹⁶ Men det viktigste tiltaket for å gjøre museet tilgjengelig var innføringen av en ordning hvor adgangen til museet var gratis på visse ukedager (igjen, se reklameplakaten, fig. 6-1).¹⁹⁷ Både elektrisk belysning, gratis inngang, guidebrosjyrer og undergrunnsstasjon var viktige ledd i statens estetiske ”opplæringsprogram”. South Kensington Museum var et museum tilrettelagt både for de ulike yrkesgruppene og for det generelle publikum.¹⁹⁸

¹⁹³ Glambek, "Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelige formål", 239

¹⁹⁴ *ibid.*, 239

¹⁹⁵ Burton, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*, 75

¹⁹⁶ *ibid.*; Baker and Richardson, *A Grand design: the art of the Victoria and Albert Museum*.

¹⁹⁷ Burton, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*, 75

¹⁹⁸ Da South Kensington Museum åpnet, var arbeiderklassens tilgang til museer ofte begrenset. De fleste museer hadde åpent kun på dagtid, og ikke i helgene. Men selv om arbeidere hadde *adgang* til å avlegge museumsbesøk, var de ikke alltid velkomne. Direktøren av Berlin Museum, Gustav Fredrich Waagen, skrev i *Art Journal* i 1849: ”I have various times been in the National Gallery [i London], where persons, whose filthy dress tainted the atmosphere with the most disagreeable smell [...] It is highly important, for the mere preservation of the pictures, that such persons should in the future be excluded.” Gustav Fredrich Waagen sitert i *ibid.*, 12

Da Kristiania kunstindustrimuseums styre vedtok museets statutter, ble Henry Coles ideologi fra South Kensington Museum videreført. Kristiania kunstindustrimuseum definerte en todelt publikumsgruppe:

Museets formaal er at fremme den norske Industri med Hensyn til smagfuld og paa same Tid hensiktsmæssig Form samt udvikle Almenhedens Sans I denne Retning ved at aabne Producenten saavel som Konsumenten let Adgang til at gjøre sig bekjent med smukke, karakteristiske og hensigtsmæssige Kunstindustriprodukter i Original eller Efterdannelse.¹⁹⁹

Både produsent og konsument skulle gjøre seg fortrolig med hensiktsmessige produkter. For å lære opp konsumenten – det generelle publikum – iverksatte Kristiania kunstindustrimuseum flere tiltak. I 1888 publiserte Grosch et grundig guidehefte og det ble holdt hyppige forelesninger og omvisninger som var åpne for alle.²⁰⁰ Men til tross disse tiltak for det generelle publikum hevder Ingeborg Glambek at det var *produsenten* som kom i første rekke.²⁰¹ Dette må ha endret seg i årene rundt århundreskiftet. Hans Dedekam skrev at kunstindustrimuseenes henvendelse til produsenten i et forsøk på å ”gjenopplive” det kunstneriske i håndverket var mislykket; det var ikke museene som skapte fornyelse, men *verkstedene*, hvor kunstnere som William Morris tok i bruk halv- og helglemte tekniske fremgangsmåter og tilførte håndverket kunstnerisk kvalitet. Dedekam kom med videre kritikk:

Som mønstersamlinger viste kunstindustrimuseerne sig endnu mindre frugtbare. Man kopierede istedenfor at forstaa. Man syede puder under armene paa de dovne og opmuntrede talentløshedens efterligningslyst.²⁰²

Artikkelforfatteren i *Verdens Gang* pekte ut Jens Thiis og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum som et museum hvor *håndverkerne* kunne bli inspirert av ekte

¹⁹⁹ Paragraf 2 fra de originale vedtektene. Gjengitt i Hans Dedekam, *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti aar 1876-1926* (Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo), 80-81

²⁰⁰ I årene 1876-1878 holdt Professor Lorentz Dietrichson flere populære foredrag hver lørdags kveld. Disse foredragene var for å skape interesse og engasjement for det nyopprettede kunstindustrimuseet. Henrik Grosch holdt fra 1880 og utover spesialforedrag med innføringer i forskjellig tema som broderier, tapeter og glass og så videre. Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, 108-109; Henrik Grosch, *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en fører gjennom dets samlinger* (Kristiania: Kunstindustrimuseet i Kristiania, 1888)

²⁰¹ Et eksempel på samlingens tiltenkte betydning for produsentene er *Den kongelige tegneskole* (senere Statens håndverk- og kunstindustriskole). Tegneskolen og Kristiania kunstindustrimuseum var lokalisert i samme bygning fra 1903-2010. Meningen var at disse to institusjonene skulle føre et tett samarbeid; studentene skulle bruke samlingen som inspirasjon og gode forbilder. Men ulike samarbeidsproblemer blant de ansatte førte til et heller kjølig forhold mellom de to institusjonene. Se: Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900.*, 112-123. Ideen om utdanning og samling i tilknytning til hverandre, stammet fra Storbritannia, hvor Museum of Manufactures og Government School of Design var samlokalisert i Marlborough House. Burton, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*, 28-29

²⁰² Dedekam, *Om museumsordning*, 6-7

kunstsans, men Jens Thiis skrev i et brev seks år før artikkelen i Verdens Gang: ”Vi skal ikke have byens håndværkere i lære hos os. Men publikum. Det er di som skal lære at se. Før di ser forskjel mellem godt og ondt er den gode industri og de kløgtigste håndværkere overflødige.”²⁰³ Dedekams estetiske prinsipp ble valgt som løsning fordi ”et museum med udsøgte sager giver den almindelige besøgende en større esthetisk nydelse og mer udbytte end en stor samling, hvor det bedste er blandet med mindre godt.”²⁰⁴ Både Thiis og Dedekams tiltenkte brukergruppe for sine respektive utstillingsstrategier var det generelle publikum. For Thiis og Dedekam var det *konsumenten* som var førsteprioritet. Hva hadde endret seg? Ingeborg Glambek har foreslått kunstindustrimuseene mistet noe av det opprinnelige folkeoppdragende og næringsstimulerende formål ved *masseproduksjonens* inntog: ”... håndverk og småindustri måtte gi tapt overfor den voksende, internasjonale storindustri.”²⁰⁵ Jens Thiis mente masseproduksjon – ikke håndverkere – kunne være redningen for kunstindustri:

Det findes bare et udgangspunkt, om den moderne kunstindustri skal komme til at stå på egne ben – og det er verken renessanse eller rococo eller stavkirkestil eller det eller det. Men det er at finde i de logiske lover, som gjenstandens stof og brug. [...] Derfor må vi engang komme til erkjendelse af fabrikkerne. Det er engang et faktum. Og det kunde bli til frelse for vort håndværk ikke blot økonomisk, men også i kunstnerisk henseende. Der er jo intet, vi mer trænger end simpelhed, enkelthed, renlige former, forståelige former. [...] Det er den moderne masseproduktion som skal frelse oss ud av visvasset!²⁰⁶ (forfatterens understrekning)

Som Thiis påpekte, hadde maskinen en stor økonomisk fordel. Storindustrien tok over småindustrien. Med Thiis og Dedekams sitater om de ”mislykkede mønstersamlingene” som grunnlag kunne det være mulig å konkludere med at ekspertene ikke lenger så nytten av kunstindustrimuseene som et sted for å lære om teknikk eller materiale. Men det har ikke vært mulig å finne opplysninger om de ulike publikumsgruppenes besøkstall, så en konklusjon om at ekspertene ”emigrerte” fra kunstindustrimuseene, slik de gjorde i naturhistoriske museer, vil være feil. Men det jeg kan konkludere med, er at museenes ansatte ikke lenger prioriterte ekspertene. Thiis og Dedekams tiltenkte brukergruppe for kunstindustrimuseer var det generelle publikum – tyngdepunktet beveget seg fra produsentene og over til konsumentene, og som et resultat måtte utstillingens skript endres.

Kunstindustrimuseer var ikke isolerte institusjoner og det generelle publikum som besøkte museene besøkte også andre typer institusjoner. Kan dette ha påvirket

²⁰³ Thiis, Brev til konsul Klingenberg, 27.12 1895 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

²⁰⁴ Dedekam, *Om museumsordning*, 10

²⁰⁵ Glambek, "Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelige formål", 242

²⁰⁶ Thiis, Brev til konsul Klingenberg, april 1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

utstillingsstrategiene? Kapittelets neste del vil undersøke om kravet om mer liv i museene kan ha sammenheng med at både fagfolk og publikum fikk større tilgang på visuell underholdning gjennom opprettelsen av flere nye typer institusjoner.

6.2 Det generelle publikum og nye offentlige underholdningsarenaer

George Brown Goode (1851–1896) var en amerikansk iktyolog, vitenskapshistoriker og museumsadministrator for Smithsonian Institution. Han ble invitert til Museums Associations konferanse i 1895 hvor han holdt foredraget “The Principles of Museum Administration”.²⁰⁷ I foredraget snakket han om den moderne museumsideen, og refererte til William Henry Flower som representant for reformen. Goode slo fast at den nye ideen hadde røtter tilbake til den første verdensutstillingen: ”The development of the modern museum idea is indeed due to Great Britain in much greater degree than to any other nation, and the movement dates from the period of the great Exhibition of 1851.”²⁰⁸ Den første verdensutstillingen var en viktig forutsetning for utstillingsreformen, fordi den representerte starten på en prosess som åpnet flere kommersielle institusjoner for – nettopp – det generelle publikum.

Den første verdensutstillingen var en viktig del av det sosiolog Tony Bennett har beskrevet som *the exhibitionary complex*. Bennett har forklart at institusjoner som verdensutstillinger, arkader, museer, varehus, dioramaer, panoramaer, kjøpesentre og temporære utstillinger er koblet sammen ved at alle enten var et produkt av – eller oppnådde økende popularitet i løpet av – 1800-tallet. Institusjonene tilbød visuell underholdning; synet var den viktigste sansen. Fremveksten av de nye arenaene kobles ofte opp mot storbylivet i London eller Paris, og har blitt beskrevet som spektakulært og underholdene.²⁰⁹ I tillegg til å fungere som et samlende begrep henspiller også *utstillingskomplekset* på en ”åpningsprosess” som i følge Bennett var en forutsetning for at institusjonene spilte en så stor rolle i datidens visuelle kultur. Bennett illustrerer ved hjelp av Foucault teorier: Foucault har i *Overvåkning og straff: det moderne fengsels historie* beskrevet at straff gjennomgår en ”lukkingsprosess”. Straff foregikk tidligere i det offentlige rom, men gjennom slutten av 1700-tallet og

²⁰⁷ Foredraget ble nedtegnet, under en annet tittel, i *Science* samme år: George Brown Goode, "The Relationships and Responsibilities of Museums", i *Science* 2, nr. 34 (1895)

²⁰⁸ *ibid.*, 208

²⁰⁹ Guy Debord, *The society of the spectacle* (New York: Zone Books, 1995); Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1998); Bernard Comment, *The painted panorama* (New York: Harry N. Abram, 1999); Richard D. Altick, *The Shows of London* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978). For et grundig innblikk i flere aspekter ved 1800-talls visuell kultur se Jeannene M. Przyblyski and Vanessa R. Schwartz, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 2004)

begynnelsen av 1800-tallet ble straff flyttet inn i det ”lukkede” rom; fengselet. Bennett argumenterer for at utstillingskomplekset representerer en motsatt prosess, det startet i det lukkede rom og endte i det offentlige.²¹⁰

Ved starten av det nittende århundre var tilgangen til et museum i stor grad avhengig av sosial klasse.²¹¹ Musée du Louvre åpnet dørene for offentligheten allerede i 1793, men åpningstidene svært begrenset, kun noen timer på dagtid i ukedagene.²¹² Etter mye debatt åpnet British Museum dørene til allmennheten i 1810 (motstanderne av dette forslaget mente massene ville forstyrre konsentrerte studenter), men åpningstidene var også her begrenset og publikum måtte ledsages gjennom museet i grupper på 15 personer.²¹³ Åpningstidene var begrenset også i andre store byer, Berlins museer var stengt på søndager helt frem til århundreskiftet – og det var som regel på søndager *arbeidere* hadde mulighet til å avlegge et museumsbesøk. Tony Bennett har skrevet at vendepunktet for allmennhetens tilgang til *utstillingskomplekset* kom i 1851, hvor verdensutstillingen i London var åpen for alle. Utstillingen hadde egne dager hvor billettene kostet én shilling²¹⁴ og det ble trykket opp instruksjonshefter med gode råd til arbeiderklassen (som for eksempel at man ikke burde møte opp i arbeidsklærne.²¹⁵) Utstillingen ble en formidabel suksess, ikke minst for arbeiderklassen. Allerede året etter verdensutstillingen opplevde også andre deler av utstillingskomplekset drastisk økning i antall besøkende. 720 643 personer besøkte British Museum 1850, mot 2 230 242 i 1851.²¹⁶ En øking i antall besøkende var også et tema da museumsresident Bather holdt sin ”President’s Address” i 1903. Bather fortalte om et besøk på Gemäldegalerie Alte Meister i Dresden hvor han observerte at andelen allmenne publikummere i museet hadde blitt så stor, at det ble et problem:

A few Sundays ago I was in Dresden, in front of that incomparable revelation of holiness and beauty, Raphael’s Sistine Madonna. Tired with toil and travel, I would fain have sat and worshipped in restful

²¹⁰ Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, 60-61

²¹¹ Adgang til ulike museer ble ofte gitt på bakgrunn av muntlige eller skriftlige avtaler i høyere sosiale klasser, eller innenfor utdanningsinstitusjoner. Ibid., 28-29

²¹² For en studie av Musée du Louvres opprettelse og tidlige år, se: McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*.

²¹³ Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, 70

²¹⁴ Billettprisene varierte avhengig av hvilken type billett man ønsket å kjøpe. Den mest eksklusive inngangsbilletten til tre *guinea* (Omtrentlig 2350 kr i 2012-verdi) inkluderte privat omvisning, mat, drikke og sigarer, mens den billigste – og mest populære inngangsbilletten – kostet én shilling (Omtrentlig 35 kr i 2012-verdi). Tony Bennett fører i *The Birth of the Museum* en grundig diskusjon om verdensutstillingen som statens middel i et forsøk på å disiplinere arbeiderklassen. Det samme diskuteres i Brita Brenna, *Verden som ting og forestilling: verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900* (Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2002)

²¹⁵ Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, 73

²¹⁶ Altick, *The Shows of London*, 467

contemplation, but for half-an hour was a steam of townsfolk, tourists, and soldiers marching from door to door between me and the picture, at which few of them gave more than a passing glance.²¹⁷

Som et resultat av den nye underholdende offentligheten og *utstillingskompleksets* popularitet, opplevde de fleste museer en økning i antall besøkende. Som Bather beskrev ble det generelle publikum museenes tallmessige største brukergruppe. Dette publikumet fikk samtidig økende tilgang til andre underholdningsarenaer. Det generelle publikum tok med seg erfaringene fra den nye spektakulære kulturen inn i museene. George Brown Goode mente de moderne museumsideene stammet fra "The Great Exhibition". Gjennom den første verdensutstillingen – og utstillingskomplekset utbredelse – fikk et allment publikum tilgang på offentlig underholdning og flere av metodene og teknikkene i det naturlige skript kan ha blitt inspirert av andre kommersielle institusjoner i utstillingskomplekset.²¹⁸

I likhet med andre fagfolk, mente også Goode at museene måtte endres: "The museums of the past must be set aside, reconstructed, transformed from a cemetery of bric-a-brac into a nursery of living thoughts."²¹⁹ Dette er nå et velkjent krav, Goode føyde seg til Bather, Brinckmann, Flower og Wood og ønsket utstillingsreform. For at museene skulle holde tritt med det nye visuelle regime, mente Goode at fremtidens museer måtte se mot de populære *messene* og *verdensutstillingene*. Her strømmet publikum til; her var det *liv*.

I foredraget på Museums Associations konferanse avsluttet Goode med å knytte museenes framtidige suksess opp mot en videre utvikling av utstillingskomplekset:

The future of the museum, as all similar public institutions, is inseparably associated with the continuance of modern civilization, by means of which those sources of enjoyment which were formerly accessible to the rich only are now, more and more, placed in the possession and ownership of all people.²²⁰

²¹⁷ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 79.

²¹⁸ Som vist i kapittel 4, kan de livaktige gruppene med utstilte dyr i naturhistoriske museer kan ha opphav i liknende arrangement i kommersielle arenaer. For eksempel *Württemberg Collection* i Crystal Palace. De nyopprettede folkemuseene hentet utstillingsteknikker fra underholdningsverden. Dette var også tilfelle for noen av kunstindustrimuseene. Hans Dedekam skrev om iscenesettelsen av historiske miljøer i Bayerisches Nationalmuseum i München: "Man tror sig i et panoptikon". Et panoptikon var et nordeuropeisk navn på vokskabinetter. Marc Maure har skrevet at Det Skandinaviske Panoptikon åpnet i København i 1885 og Stockholm panoptikon i 1889. Vokskabinettene viste iscenesatte grupperinger av figurer som fremstilte historiske eller hverdagslige scener. Mannen bak Det Skandinaviske Panoptikon var Bernhard Olsen, som også stod for opprettelsen av Dansk folkemuseum, i samme år og i samme bygg. Artur Hazelius plasserte dukker i sine realistiske tablåer på både Skandinavisk-etnografiska samling og Nordiska Museet. Det var en klar sammenheng mellom utstillingsteknikkene til de kommersielle vokskabinettene og de tidlige folkemuseene. Maure, "Bønder, ånder, dukker og skuespillere i de første folkemuseene"

²¹⁹ George Brown Goode, "The Museums of the Future", i *A memorial of George Brown Goode: together with a selection of his papers on museums and on the history of science in America* red. av S.P. Langley (Washington: Government Printing Office, 1901), 243

²²⁰ Goode, "The Relationships and Responsibilities of Museums", 208

Goode slo fast at museene var en del av Bennetts utstillingskompleks, hvor ”enjoyment” – underholdning – stod sentralt. Det generelle publikums tilgang til utstillingskomplekset, førte til en stadig større eksponering av ulike former for visuell underholdning. Dette kan ha resultert i en generell oppfatning om at museer (hvis skript var tilpasset eksperter) ble oppfattet som kjedelige. South Kensington Museum og resten av Europas kunstindustrimuseer var helt sentrale institusjoner i Bennetts utstillingskompleks. De var åpne, tilrettelagt og tilgjengelige for alle (både for produsent og konsument) og de besøkende skulle oppdrages og inspireres gjennom visuelle inntrykk. Men kunstindustrimuseene manglet en viktig ting; utstillingene var ikke like attraktive og underholdene som andre deler av utstillingskomplekset – og her vender oppgaven tilbake til kravet om en *utstillingsreform*.

6.3 Museene deles i to

Forut for opprettelsen av en selvstendig naturhistorisk avdeling ved British Museum pågikk en debatt om hvordan en eventuell ny museumsbygning skulle utformes. Sentrale aktører i diskusjonen var den konservative naturteologen Sir Richard Owen (1804–1892) som var lederen av den naturhistoriske avdelingen, og Thomas H. Huxley (1825–1895), en sekulær vitenskapsmann fra den yngre generasjonen. Owen ønsket et nytt museum for den naturhistoriske avdelingen, hvor Guds allmektighet skulle vise seg gjennom en komplett oversikt over alle arter.²²¹ Huxley, derimot, mente et slikt museumsarrangement ville virke uoversiktlig og kaotisk for publikum. Huxley foreslo at den naturvitenskapelige avdelingen skulle deles i to. Én avdeling – tilgjengelig for alle – med nøye utvalgte spesimener og tiltalende arrangementer, mens resten av samlingen skulle organiseres som et privat forskningscenter. Denne debatten vant Owen. Da British Museum (Natural History) stod ferdig i 1881 rommet museet hele den naturvitenskapelige samlingen.

²²¹ Sir Richard Owen gikk av med pensjon i 1884 og William Henry Flower tok over som direktør på British Museum (Natural History). Owen var ansett som svært konservativ, og var en av Charles Darwins største motstandere. Flower var – sammen med Thomas H. Huxley – en tilhenger av Darwins teori. Debatten mellom Owen og Flower omhandlet i hovedsak utformingen av den nye museumsbygningen. Owen ønsket at både arkitekturen og planløsningen skulle representere Guds allmektighet. Flower ønsket å strukturere museet i forhold til evolusjonsteorien. Owens skisser og ideer ble en inspirasjon for arkitekt Alfred Waterhouse – og museet fremstår i dag som en katedralliknende konstruksjon. Da Flower overtok direktørposten ved naturhistorisk avdeling, ble det sett på som en bekreftelse på at Darwin og hans tilhengere hadde ”vunnet” over Guds tilhengere. Flower selv kommenterte debatten: ”The new idea [evolution] found powerful advocates in Huxley, Hooker, Sclater, Wallace, and others; but Owen, whose official position made him the chief scientific adviser in the construction of the new National Museum of Natural History, never became reconciled to it, and, unfortunately, threw all the weight of his great authority into the opposite scale.” Flower, ”Modern Museums. Presidential Address to the Museums Association. London Meeting 3rd July 1893”, 38. For en studie av debatten mellom Owen og Flower, se: Yanni, ”Divine Display or Secular Science: Defining Nature at the Natural History Museum in London”.

Problemet som opptok stadig flere fagfolk opp mot århundreskiftet var at museenes systematiske skript var uleselig for det generelle publikum. Som nevnt skrev Dedekam: "[Den systematiske] ordningen er strengt videnskabelig og kommer væsentlig forskeren og specialisten til nytte."²²² Noen museer kvittet seg helt med de systematiske metodene (for eksempel Biologiska museet), men i de fleste museer ble det foreslått en annen løsning. Huxleys løsning om et todelt museum ble videreført. William Henry Flower kommenterte museenes forsøk på kombinere det systematiske og det naturlige skript i én og samme utstilling:

I believe that the main cause of what may be fairly termed the failure of the majority of museums, especially museums of natural history, to perform the functions that might be legitimately expected of them is that they nearly always confound together the two distinct objects which they may fulfil [sic], and by attempting to combine both in the same exhibition practically accomplish neither.²²³

Med andre ord; et forsøk på å tilfredsstillte både eksperter og det generelle publikum gjennom én utstilling ville føre til at skriptene "overskrev" hverandre og verken ekspert eller lekmann ville få noe ut av besøket. Flower mente forskjellen på de to publikumsgruppene var så stor, at museene ville miste hele sin funksjon om man forsøkte å nå ut til begge gruppene samtidig. På Museums Associations konferanse i 1893 trakk Flower frem at museet han selv var direktør for bar preg av kompromiss mellom de to ulike skriptene:

The effects of having been erected in what may be called a transitional period of museum ideas is more or less evident in all, and all show traces of compromise, or rather adaptation to new ideas of structures avowedly designed for old ones. In none, perhaps, is this more strikingly shown than in our own museum [British Museum (Natural History)].²²⁴

Siden Flower ikke helt så for seg sitt utopiske sirkulære museum (som nevnt i kapittel 4) i nær fremtid, var hans løsning var et todelt museum. En avdeling for det generelle publikum, hvor de beste gjenstandene skulle skape en didaktisk, estetisk og underholdende utstilling, og en avdeling for spesialistene, hvor skriptet var tilpasset ekspertenes kunnskapsnivå. Flower mente det zoologiske museet i Berlin (dagens Museum für Naturkunde) var det eneste museet som hadde gjennomført en slik todeling. Hans Dedekam gjorde liknende observasjon:

²²² Dedekam, *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*, 6

²²³ William Henry Flower, "Museum Organisation. Presidential Address to the British Association for the Advancement of Science. 11th September 1889" i Flower, *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, 15

²²⁴ Flower, "Modern Museums. Presidential Address to the Museums Association. London Meeting 3rd July 1893", 42

Ideen med en populær samling og en videnskabelig har jeg ikke sett helt gjennomført i noget kunstmuseum. [...] Den konsekvente gjennomførelse af overnævnte princip er imidlertid fremholdt av K. Möbius, direktør for det zoologiske museum i Berlin. [...] Et er vist, at et lidet museum med utsøkte sager giver den almindelige besøgende en større esthetisk nydelse og mer udbytte end en stor samling, hvor det beste er blandet med mindre godt, hvor hver art er representært i mange varianter, som kan have interesse for forskere, men hvis forskjellighed undgaar den almindelige museumsbesøger.²²⁵

Dedekam skrev at han ikke hadde sett denne ideen gjennomført i kunstmuseer, mens Bather fortalte i foredraget på Museum Associations i 1903 at Bayerische Nationalmuseum var organisert etter dette prinsippet. I første etasje var gjenstandene plassert i tilpassede rom, med tilpassede montere (fig. 4-5) med *kulturhistorie* som prinsipp. I den øverste etasje, derimot, var objektene organisert etter type: et rom for treskjæring, et rom for bokbinding, et rom for tekstiler og så videre. Bather mente denne løsningen var den eneste riktige: "This series [øverste etasje] appeals mainly to the student and connoisseur. It is the series on the ground [floor] that attracts the public."²²⁶ Publikum skulle belæres gjennom attraktive og estetiske museumsarrangementer, hvor gjenstandene ble plassert inn i sine naturlige omgivelser, mens det "kjedelige" systematiske arrangementet ble videreført i egne avdelinger, tilpasset ekspertene. Jens Thiis innførte det to-delte prinsipp da Nordenfjelske kunstindustrimuseum åpnet i nytt bygg i år 1900. Thiis skrev:

Man må vel vogte sig for den forkastelige sammenblanding af de så modsatte udstillingsprincipper som den systematiske, skematiske montre-ordning og den efter kulturhistoriske og kunstneriske gennemførte interiør-opstilling. Ved museets ny-ordning er da også montre-samlingen anbragt i to rum, der intet andet indeholder. Ingen montre har fået adgang til de møblerte rum.²²⁷

Løsningen for både Thiis og Dedekam var at kunstindustrimuseene måtte deles i to. Hans Dedekam mente hovedverkene burde stilles ut i hovedavdelingen, mens resten av samlingen lot "sig desto bedre magasinere efter systematiske principer saaledes, at de af kjendere og kunstvenner kan benyttes til indgaaende studier mer uforstyrret og bekvemt."²²⁸ Jens Thiis tilpasset også samlingene sine etter publikums ulike behov. Det naturlige skript ble anvendt i Thiis' totalinteriører og var tilpasset konsumenten, mens det systematiske skript var anvendt i to separate rom, hvor spesielt interesserte kunne studere og sammenlikne form, teknikk og dekor.

²²⁵ Dedekam, *Om museumsordning*, 10

²²⁶ Bather, "President's Address: Functions of Museums", 85

²²⁷ Thiis, *Årbog 1896-1901* (Trondheim: Nordfjeldske kunstindustrimuseum, 1901), 120-121

²²⁸ Dedekam, *Om museumsordning*, 10

6.4 Oppsummering

Justus Brinckmanns opprinnelige mål med Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg var å heve håndverkets kunstneriske nivå: "Geschmack bilden und das künstlerische Niveau des Handwerks steigern."²²⁹ Dette målet skulle oppnås ved at både produsenter og konsumenter skulle lære hva som var "riktige" produkter. South Kensington Museum innførte aktive tiltak for å gjøre museet tilgjengelig for alle – ikke bare "the leisured class". Men utstillingenes systematiske skript var til fordel for produsentene. For det generelle publikum ble skriptet, i følge Dedekam, "trettende og lidet fruktbart".²³⁰ Gjennom utstillingsstrategiene ble det et misforhold mellom hvem kunstindustrimuseene ville nå ut til, og på hvilken måte samlingene ble formidlet. Ved introduksjonen av det naturlige skript oppstod det en slags balanse mellom skript og brukergruppe; det naturlige skript var rettet mot det generelle publikum, mens ekspertene ble vist til egne avdelinger, hvor det systematiske skript ble videreført.

Det opprinnelige målet for kunstindustrimuseer, slik Brinckmann for eksempel formulerte det, forsvant ikke – men det ble snudd på hodet. Tidligere ville man oppfordre håndverkere til å lage kvalitetsprodukter ved å få dem inspirert av gode eksempler utstilt på museene. Men ved introduksjonen av det naturlige skript var det publikum – konsumentene – og ikke produsentene som skulle få vekket sin interesse for gode produkter. Da kunne de selv bedre bedømme hva som er verdt å kjøpe, og derigjennom stimulere produsentene til å lage gode produkter (i betydningen produkter som samsvarte med designreformatorenes idealer). Thiis skrev:

Vor opgave er at bidrage til den almene dannelse. Danne øiet, danne smagen. Ikke først og fremst engang hos håndværkerne, thi dermed opnåes intet andet end at forlede dem til gjøre dårlige geschäfts med gode varer, som et udannet publikum ikke forstår og ikke avkjøber. Nei, først og fremst er det et publikum vi må danne, et publikum som kjender forskjel på godt og ondt, og i og med dette publikum, skaber vi også kravene på et godt og smagfuldt håndværk, en industri, som sætter sin ære i at fyldestgjøre disse krav.²³¹

Arrangementene på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum var et forsøk på å vekke konsumentenes interesse og engasjement for moderne kunstindustriprodukter.

Samtidig med opprettelsen og utbredelsen av kunstindustrimuseer vokste det frem en ny, underholdende offentlighet. Den første verdensutstillingen åpnet opp for arbeiderklassen, og genererte økt besøkstall for flere museer. I takt med fremveksten av "the exhibitionary

²²⁹ Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*, 5

²³⁰ Dedekam, *Om museumsordning*, 7

²³¹ Thiis, brev til konsul Klingenberg, 27.01.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

complex” endret museenes rolle seg, fra å være institusjoner for spesielt interesserte, til å bli en del av en allmenn dannelsesideologi. Flere ”spektakulære” offentlige tilbud kan med fordel kobles sammen med fagfolkenes etterlysning av mer attraktive museer. Publikums opplevelse av museet ble satt på dagsorden. Resultatet ble et todelt museum.

Konklusjon

[Kunstindustrimuseene] blev reist af tidens krav, de har ændret maal med tidens hurtig skiftende krav og vil i fremtiden forandre maal og midler.²³²

Denne oppgaven har vist at et nytt utstillingskript ble introdusert i årene rundt århundreskiftet. Det er også påvist en kobling mellom utstillingsstrategier i naturhistoriske museer og i kunstindustrimuseer. Introduksjonen av det naturlige skript kan med fordel sees i sammenheng med andre aspekter i datidens visuelle kultur. Naturhistoriske museer, folkemuseer, andre historiske museer, vokskabinetter, panoramaer, kunstindustrimuseer, dioramaer og verdensutstillinger fremmet en underholdene offentlighet. I det naturlige skript ble både dyr, mennesker, objekter og kunstverk skrevet inn i en ny kontekst som skulle forklare noe om *oppførsel* (naturhistoriske museer), *bruk* (kunstindustrimuseer) eller opprinnelig *kontekst* (kunstmuseer). Man kan si at både bokstavelig og i overført betydning fikk man et bredere perspektiv på verden. Man ble opptatt av helheter. Panoramaer, dioramaer, Thiis' helhetlige interiør, Dedekams estetiske og kulturhistoriske ordning, Biologiska museet og evolusjonsteorien representerer en tid hvor *historie* og *utvikling* var sentrale begreper. Slik det naturlige skript blandet sammen gjenstander fra forskjellige avdelinger og organiserte dem ut i fra opprinnelseskultur, har jeg forsøkt å se Thiis og Dedekams utstillingsstrategier som del av en større helhet. Jeg har trukket inn og undersøkt andre typer museer og andre aspekter ved datidens visuelle kultur for å få et bredere perspektiv på utstillingsreformen som Jens Thiis og Hans Dedekam var talsmenn for.

Ingeborg Glambek har hevdet at både South Kensington Museum og mange av Tysklands kunstindustrimuseer skulle være "utdanningsinstitusjoner, først og fremst for håndverkere og fabrikanter."²³³ Videre skriver hun at kunstindustrimuseene *ikke* hadde "som oppgave å bevare minner fra fortiden eller være sentre for allmenn kunst-eller kulturhistorisk formidling."²³⁴ Basert på museenes statutter og tidlige praksis er dette en fornuftig slutning, men min lesing av Thiis og Dedekams utstillingsstrategier fordrer en modifisering av Glambeks påstand. Da Jens Thiis gjenskapte en bondestue i den gamle *pigerealskole*-bygningen og den ble "søkt innredet til et lite interiør som i en gammel lavloftet bondestue

²³² Hans Dedekam, *Om museumsordning*, 6

²³³ Glambek, "Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelige formål", 233

²³⁴ *ibid.*, 233

med bjælketak og blyvinduer,²³⁵ kan det virke som store anstrengelser hvis formålet kun var å heve håndverkets kunstneriske nivå. Da Dedekam foreslo at kunstindustrimuseene skulle være ”et samlingssted for skjønnhet og smag”,²³⁶ kan det virke som om han faktisk taler i mot Glambeks påstand. Dedekam mente at kunstindustrimuseene skulle være nettopp det Glambek definerte som: ”sentre for allmenn kunst-eller kulturhistorisk formidling”. Så her ses en endring i kunstindustrimuseenes opprinnelige formål. Frem mot århundreskiftet fungerte kunstindustrimuseer som *kunnskapsprodusenter*. På museene skulle ulike yrkesgrupper lære om teknikk og materiale, og allmennheten skulle få estetisk opplæring til å kjøpe riktige produkter. Ved århundreskiftet ville verken Thiis eller Dedekam rette museene mot håndverkerne. De ville formidle estetikk og stilhistorie til et generelt publikum. Fra århundreskiftet fungerte kunstindustrimuseer som *kunnskapsformidlere*. Dette ses klart gjennom endringen av samlingspresentasjonen. Det systematiske skriptet passet utmerket for kunstindustrimuseene da formålet var å være utdanningsinstitusjoner for håndverkere, mens det naturlige skriptets formål var nettopp allmenn kunst- og kulturhistorisk formidling.

Glambek har selvfølgelig også kommentert at kunstindustrimuseene har endret formål gjennom tiden. Hun skriver:

Gradvis ble avstanden til de kulturhistoriske museene, som for eksempel folkemuseene, mindre. De fleste som i dag besøker kunstindustrimuseets historiske avdelinger oppfatter dem først og fremst som et sted som viser ’hvordan folk hadde det før i tiden’. De færreste vet at hensikten med disse institusjonene opprinnelig var en annen.²³⁷

Glambek har påpekt at avstanden til de kulturhistoriske museene ble mindre med tiden, men svakheten i denne påstanden ligger i den noe upresise formuleringen ”gradvis”. Denne oppgaven har vist at kunstindustrimuseenes opprinnelige formål ble utfordret av en gruppe museumsmenn som ønsket utstillingsreform. Denne reformen ble presentert fordi det ikke lenger var samsvar mellom hva kunstindustrimuseene formidlet og hvem det ble formidlet for. Gruppen som var talsmenn for det naturlige skriptet arbeidet for å skape en balanse mellom utstillingenes skript og museets publikum. Kunstindustrimuseene skulle være formidlere av *stil*. Både historisk stil og nyere stil. Ideen om kunstindustrimuseene som kunnskapsformidlere, eller med Glambeks ord; ”et sted som viser ’hvordan folk hadde det før i tiden’” ble introdusert gjennom det naturlige skriptet. Ideen om ”hvordan folk hadde det før i tiden” ble ikke formidlet gjennom det systematiske skriptet. Derfor mener jeg bruken av ordet

²³⁵ Thiis, *Fører gjennom museet*, 23

²³⁶ Dedekam, *Om museumsordning*, 6

²³⁷ Glambek, "Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelige formål", 238

gradvis blir upresist. Da det naturlige skriptet ble introdusert, ble avstanden til andre kulturhistoriske museer mindre. Dette skjedde – i hovedsak – gjennom en tiårsperiode: 1895–1905.

Både det systematiske- og det naturlige skript er fremdeles tydelig representert i de faste utstillingene ved Nasjonalmuseet avdeling design og kunsthåndverk. Skriptene er rettet mot de samme brukergruppene som for over hundre år siden. I tredje etasje finnes det flere stilrom, hvor det naturlige skript er tydelig, med barokksalen som det beste eksempelet (fig 7-1 og 7-2). En morsom detalj er at barokksalen har stått nærmest uforandret i over seksti år. I etasjen over finnes *studiesamlingen*, og ikke overraskende er det det systematiske skriptet som tas i bruk for ekspertene (fig. 7-3). Hvilke utstillingsstrategier publikum vil møte i *Forum Artis*, gjenstår å se.

Illustrasjoner

Figur 2-1: Kristiania kunstindustrimuseum. Fra museets lokaler på St. Olavs plass 5. Montert av Henrik Grosch. Fotografi fra 1892. (Grosch, *Kunstindustrimuseum Kristiania: en fører gjennom dets samlinger*, 1892)

Figur 2-2: Kristiania kunstindustrimuseum. St. Olavs plass 5. Herrebøe-fajanse. Fotografi fra ca. 1900. (Henrik Grosch, *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveaarige virksomhed 1876-1901*)

Figur 3-1: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Et av de tre rom fra tiden i Stiftsgården. Montert av Thiis. Fotografi fra 1898. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

Figur 3-2: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Fra innflyttingen til nytt museumsbygg, i Dronningens gate/Søndre gate, 1900. Møbler tegnet av arkitekt Christie. Montert av Thiis. Fotografi fra 1900. (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

Figur 3-3: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Fra innflyttingen til nytt museumsbygg, i Dronningens gate/Søndre gate, 1900. Møbler av Louis Majorelle, Emile Gallée og Georges de Feure. Lamper av Tiffany & Co. Montert av Thiis. Fotografi fra 1900. (Thiis, *Aarbok 1898-1901*)

Figur 3-4: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Fra innflyttingen til nytt museumsbygg, i Dronningens gate/Søndre gate, 1900. Bondeavdelingen, seng fra Telemark. Montert av Thiis. Fotografi fra 1903. (Thiis, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums årbok 1902-1909*)

Figur 3-5: Kristiania kunstindustrimuseum. "Spanske vegger" i museets lokaler på St. Olavs plass 5. Montert av Henrik Grosch. Fotografi fra 1898. (Nasjonalmuseets arkiv)

Figur 3-6: Kristiania kunstindustrimuseum. Norsk folkekunst i tverrsalen i første etasje. Gerhard Munthes ornamentikk. (Kielland, *Om museumsbygg, innredning, montering*, 116)

Figur 3-7: Kristiania kunstindustrimuseum. Norsk folkekunst i tverrsalen i første etasje. Gerhard Munthes ornamentikk. (Dagbladet, 07.05.1904. Nasjonalmuseets arkiv)

Figur 3-8: Gerhard Munthes monter fra 1904. (Eget fotografi 12.04.2012)

Figur 3-9: Kristiania kunstindustrimuseum. Spisestue av Henrik Bull, fra museets lokaler i St. Olavs gate 1, 1904. Montert av Henrik Grosch. Fotografi fra 1904 (Haakon Shetelig, *Norske museers historie*)

Figur 4-1. Wilhelm von Bodes overlyssal for italiensk renessanseskulptur. (Hans Dedekam "Reisestudien" *Museumskunde* vol. 1, 1905)

Figur 4-2. Gotikkrommet på Düsseldorf kunstindustrimuseum, rundt 1900. Legg merke til de to blomstervasene med blomster i på alteret – som Dedekam mente var horribelt. (*The Museums Journal*, oktober 1903. Museum Association)

Figur 4-3. En tidlig variant av Van de Velde-rommet på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Igjen plasserte Thiis en åpen bok på bordet og et brevark ved skrivepulten. (*The Museums Journal*, oktober 1903. Museum Association)

Figur 4-4. Jens Thiis' egendesignede monter. (*The Museums Journal*, oktober 1903. Museum Association)

Figur 4-5. Monter designet for rommet for romansk middelalder. Bayerisches Nationalmuseum (*The Museums Journal*, oktober 1903. Museum Association)

Figur 5-1: Museum of Practical Geology, London 1874. Mannen på øverste balkong understreker museets målestokk. Tre etasjer med spesimener fra gulv til tak. (Carla Yanni, *Nature's Museums: Victorian Science and the Arcitecture of Display*)

Figur 5-2. Utsiktstårnet i Biologiska museet. 1893. Arkitekt: Agi Lindegren. Bakgunnsmaleri av Bruno Liljefors. Taksidermi og arrangering av Gustav Kolthoff. (Karen Wonders, *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*)

Figur 5-3: Biologiska museet. Innlandsscene, 1893. Bakgunnsmaleri av Bruno Liljefors. Taksidermi og arrangering av Gustav Kolthoff. (Karen Wonders, *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*)

Figur 5-4: Biologiska museet. Kystscene, 1893. Bakgunnsmaleri av Bruno Liljefors. Taksidermi og arrangering av Gustav Kolthoff. (Karen Wonders, *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*)

Figur 6-1: Reklame for South Kensington Museum fra 1857. Museet hadde gratis adgang – og kveldsåpent fra 19.00-22.00 – flere dager i uka. (Anthony Burton, *Vision & Accident: The Story of the Victoria and Albert Museum*)

Figur 7-1: Kunstindustrimuseet i Oslo: Barokksalen i tredje etasje, 1953. (Thor Kielland, *Om museumsbygg, innredning, montering*, 1953)

Figur 7-2: Nasjonalmuseet, avdeling design og kunsthåndverk: Barokksalen i tredje etasje, 2012. (Eget fotografi 12.04.2012)

Figur 7-3: Nasjonalmuseet, avdeling design og kunsthåndverk: Studiesamlingen i fjerde etasje, 2012. (Eget fotografi 12.04.2012)

Kilder

Tidsskrift:

The Museums Journal: Vol. 1 (1901) – Vol. 9 (1909)

Arkiver:

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs arkiv

Nordenfjeldske kunstindustrimuseets arkiv

Vestlandske kunstindustrimuseums arkiv

Natural History Museums archive

Museums Association archive

Teigens fotoarkiv (Norsk teknisk museum)

Litteraturliste

- Aarbakke, Thea. *"Fuldt moderne på traditionernes grund!" Et innsyn i opprettelsen og første leveår til det Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1892-1900*. Trondheim: NTNU, 2011.
- Adelman, Juliana. "Evolution on Display: Promoting Irish Natural History and Darwinism the Dublin Science and Art Museum". *The British Journal for the History of Science* 38, nr. 4, (2005): 411-436.
- Akrich, Madeline. "The De-Description of Technical Objects". *Shaping Technology/building Society: Studies in Sociotechnical Change*, redigert av Wiebe E. Bijker og John Law. 259-264. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994.
- Alberti, Samuel J. M. M. "The Museum Affect: Visiting Collections of Anatomy and Natural History." *Science in the marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experience*, redigert av Bernard Lightman Aileen Fye. 371-394. London: University of Chicago Press, 2007.
- Alpers, Svetlana. "The Museum as a way of Seeing". *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, redigert av Ivan Karp og Steven D. Lavine. 25-32. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Altick, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978.
- Alver, Brynjulf, Peter Anker og Signy Børsheim. *Vestlandske kunstindustrimuseum 100 år: et jubileumsskrift*. Bergen: Vestlandske kunstindustrimuseum, 1987.
- Amundsen, Arne Bugge, red. *Museer i fortid og nåtid: essays i museums kunnskap*. Oslo: Novus forl., 2003.
- Anon. "Kunstindustrimuseet". *Verdens Gang*, 23.11.1901.
- Askeland, Jan. *Adolph Tidemann og hans tid*. Oslo: Aschehoug & co, 1991.
- Baker, Malcolm. "Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response". *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, (1996): 143-153.
- Baker, Malcolm, og Brenda Richardson, red. *A Grand design: the art of the Victoria and Albert Museum*. London: Victoria and Albert Publications, 1997.
- Bann, Stephen. *The clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

- Bather, Francis Arthur. "How May Museums Best Retard the Advance of Science?" *Science* 5, nr. 122, (1897): 677-683.
- _____. "President's Address: Functions of Museums". *The Museum Journal* October, (1903): 72-94.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Redigert av Rolf Tiedemann. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
- Berthelot, M.P.E.M. "Science as an Instrument of Education". *Popular Science Monthly*, juni, (1896): 253-264.
- Bjerke, Øyvind Storm. "Basisutstilling". *Kunst og kultur*, nr. 2, (2004): 86-94.
- Bletter, Rosemarie Haag. "Gottfried Semper". I *Macmillan encyclopedia of architects*, redigert av Adolf K. Placzek. New York: The Free Press, 1982.
- Bode, Willhelm von. "Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Zur Eröffnung am 18. Oktober 1904". *Museumskunde* 1, (1905): 12-13.
- Brenna, Brita. *Disiplinerte drømmer: verdensutstillinger i London og Paris 1851-1867*. TMV report series, nr 14, Oslo: TMV, 1996.
- _____. *Verden som ting og forestilling: verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900*. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2002.
- _____. "Verdensutstillinger: å se er å lære". I *Museer i fortid og nåtid: essays i museumskunnskap*, redigert av Arne Bugge Amundsen. 46-69. Oslo: Novus forlag, 2003.
- Brinckmann, Justus. *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*. Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe, 1894.
- _____. *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Dargestellt zur Feier des 25 jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns*. Hamburg: Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1902.
- _____. "Das Bayerische Nationalmuseum und die Museumstechnik". *Museumskunde* 2, (1906): 121-128.
- Brown, David Alan. "Bode and Berenson: Berlin and Boston". *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, (1996): 101-106.
- Brown, G. Baldwin. "Industrial Museums in their Relation to Art". *The Museum Journal*, vol. 1, (1901): 93-106.

- Bryant, Julius. *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum*. London: The Victoria and Albert Museum, 2012.
- Bryson, Norman. *Vision and painting: the logic of the gaze*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1983.
- Burckhardt, Jacob. *Italian Renaissance painting according to genres*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2005.
- Burton, Anthony. *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*. London: Victoria and Albert Publications, 1999.
- Bøgh, Johan. *Ved indvielsen af Vestlandske kunstindustrimuseum i dets nye Lokale Tirsdag den 16de Marts 1897*. Bergen: Vestlandske kunstindustrimuseum, 1897.
- . *Kunst og publikum*. Bergen: John Griegs Forlag, 1905.
- . *Vestlandske kunstindustrimuseum femogtyve aar. Tillæg: Aarsberetninger 1910-1912*. Bergen: Grieg, 1913.
- Cocks, Anna Somers. *The Victoria and Albert Museum. The making of the collection*. London: Windward, 1980.
- Comment, Bernard. *The painted panorama*. New York: Harry N. Abram, 1999.
- Committee of re-arrangement. *Report of the Committee of Re-arrangement: July 29th, 1908*. London: Victoria and Albert Museum, 1908.
- Conn, Steven. *Museums and American intellectual life, 1876-1926*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- . *Do museums still need objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Corbey, Raymond. "Ethnographic Showcases, 1870-1930". *Cultural Anthropology* 8, nr. 3, (1993): 338-369.
- Day, Lewis Foreman. "How to Make the Most of a Museum". *Journal of the Society of Arts* 56, (1908): 140-160.
- Debord, Guy. *The society of the spectacle*. New York: Zone Books, 1995.
- Dedekam, Hans. *Om museumsordning. Særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1904.
- . "On colours in museums". *The Museum Journal* 4, nr. 6, (1904): 173-200.
- . *Kunstindustrimuset i Oslo; I femti aar 1876-1926*. Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1926.

- Falch, Frank. "Fra stil til opplevelse - Kunstindustrimuseenes utstillingsstrategier i et historisk og samtidig perspektiv". *Kunst og kultur*, nr. 2, (2004): 96-107.
- Fallan, Kjetil. "De-scribing Design: Appropriating Script Analysis to Design History". *Design Issues* 24, nr. 4, (2008): 61-75.
- . *Design history: understanding theory and method*. Oxford: Berg, 2010.
- Fett, Harry. "Jens Thiis. Minnetale i Vedenskapsakademiet". *Kunst og Kultur* 28, (1942): 111-124.
- Flint, Kate. *The Victorians and the visual imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Flower, William Henry. "Museums organisation. Presidential Address to the British Association for the Advancement of Science. Newcastle-on-Tyne Meeting, 11h September 1889". *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, redigert av W.H. Flower. 1-30. London: Macmillian and Co. Limited, 1889.
- . "Museums Associations I". *Nature* 48, nr. 1236, (1893): 234-236.
- . "Museum Association II". *Nature* 48, nr. 1237, (1893): 254-257.
- . *Essays on museums and other subjects connected with natural history*. London: Macmillian and Co. Limited, 1898.
- . "Modern Museums. Presidential Address to the Museums Association. London Meeting 3rd July 1893". *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, redigert av W.H. Flower. 30-54. London: Macmillian and Co. Limited, 1898.
- . "The Museum of the Royal College of Surgeons of England. Presidential Address to the Anatomical Section of the International Medical Congress. London Meeting, 4h August 1881" *Essays on museums and other subjects connected with natural history*, redigert av W.H. Flower. 74-97. London: Macmillian and Co. Limited, 1898.
- Forgan, Sophie. "The Architecture of Display: Museums, Universities and Objects in Nineteenth-century Britain". *History of Science* 32, (1994): 139-162.
- . "Building the Museum: Knowledge, Conflict, and the Power of Place". *Isis* 96, nr. 4, (2005): 572-585.
- Forgan, Sophie og Graeme Gooday. "Constructing South Kensington: The Buildings and Politics of T. H. Huxley's Working Environments". *The British Journal for the History of Science* 29, nr. 4, (1996): 435-468.
- Foucault, Michel. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. New York: Pantheon Books, 1970.
- . *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge, 1989.

- . *Overvåkning og straff: det moderne fengsels historie*. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Frick, Gunilla. *Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*. Nordiska museets handlingar, vol. 91. Stockholm: Nordiska museet, 1978.
- Gaetgens, Thomas og Rachel Esner. "Wilhelm Bode and Dutch painting". *Bulletin van het Rijksmuseum* 49, nr. 1, (2001): 61-71.
- Gilman, Benjamin Ivers. "Aims and Principles of the Constructin and Management of Museums of Fine Art". *The Museum Journal*, vol. 9 (1909): 28-44.
- Glambek, Ingeborg. *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*. Oslo: Solum, 1988.
- . *Kunst, industri og folkeoppdragelse: om forholdet mellom kunst, industri og vitenskap på de store verdensutstillingerens tid*, nr 87. Oslo: Senteret, 1995.
- . "Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelige formål". *Museer i fortid og nåtid: Essays i museums kunnskap*, redigert av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan, Margrethe C. Stang. 266-278. Oslo: Novus Forlag, 2003.
- Goode, George Brown. "Museum-History and Museums of History". *A memorial of George Brown Goode: together with a selection of his papers on museums and on the history of science in America*, redigert av S.P. Langley. 64-81. Washington: Government Printing Office, 1888.
- . "The Relationships and Responsibilities of Museums". *Science* 2, nr. 34 (1895): 197-209.
- . *An account of the Smithsonian institution: it's origin, history, objects and achievements*. Washington, 1895.
- . "The Museums of the Future". *A memorial of George Brown Goode: together with a selection of his papers on museums and on the history of science in America* redigert av S.P. Langley. 243-263. Washington: Government Printing Office, 1901.
- Goode, George Brown og Sally Gregory Kohlstedt. *The origins of natural science in America: the essays of George Brown Goode*. Smithsonian Institution Press, 1991.
- Greenhalgh, Paul. "Education, Entertainment and Politics: Lessons from the Great International Expositions". *The New Museology*, redigert av Peter Vergo. 74-89. London: Reaktion Books, 1989.
- Grosch, Henrik. *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en fører gjennom dets samlinger*. Kristiania: Kunstindustrimuseet i Kristiania, 1888.
- . *Kunstindustrimuseum Kristiania: en fører gjennom dets samlinger*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1892.

- . *Beretning om kunstindustrimuseets virksomhed i tiaaret 1886-1895*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1896.
- . *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveaarige virsomhed 1876-1901*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1901.
- . *Kort veiledning i Kristiania kunstindustrimuseums samlinger*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1904.
- . *Beretning om Kristiania kunstindustrimuseums virksomhed 1904-1906*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum 1906.
- Halén, Widar. "Gerhard Munthe og 'den bevegelse som fra Japan går over Europa nu'. *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet* redigert av Tone Skedsmo. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- Henning, Michelle. *Museums, media and cultural theory*. Maidenhead: Open University Press, 2006.
- Holden, Steffen Wesselvold. "Det totale interiør: om restaureringen og realiseringen av Henry van de Veldes 'Gesamtkunstwerk' i Trondheim". *Fortidsminneforeningens årbok*, redigert av John Arne Balto. 57-64. Oslo: Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, 2009.
- Holmes, W. H. "Classification and Arrangement of the Exhibits of an Anthropological Museum". *Science* 16, nr. 404, (1902): 487-504.
- Holt, Elizabeth Basye Gilmore. *The Art of all nations, 1850-73: the emerging role of exhibitions and critics*. New York: Anchor Books, 1981.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge, 1992.
- Huxley, T.H. *Suggestions for a proposed natural history museum in Manchester*. Manchester: J.E. Cornish, 1896.
- Hyde, R. *Panoromania!: the art and entertainment of the "all-embracing" view*. London: Trefoil in association with Barbican Art Gallery, 1988.
- Indahl, Trond. "Permanenten 100 år "Den gode Smag" og dagens design". Bergen: Vestlandske kunstindustrimuseum, 1997.
- James, Elizabeth, red. *The Victoria and Albert Museum: A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852-1996*. London: Fitzroy Dearborn Pub., 1998.
- Karp, Ivan og Steven D. Lavine. *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution, 1991.
- Key, Ellen. *Gjer heimen din fager!* Oversatt av Karen Grude Koht. Norske folkeskrifter, vol. 10. Oslo: Noregs ungdomslag og Student-maallaget, 1903.

- Kielland, Thor. *Om museumsbygg, innredning, montering*. Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1953.
- Klonk, Charlotte. "Mounting Vision: Charles Eastlake and the National Gallery of London". *The Art Bulletin* 82, nr. 2, (2000): 331-347.
- . *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2009.
- Kloster, Robert og Hallvard S. Bakken. *Vestlandske Kunstindustrimuseum: 1887-1962*. Bergen: Grieg, 1962.
- Kriegel, Lara. *Grand Designs: Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Kristensen, Jan Erik. "Det kuriøse og det klassifiserende blik - naturens innsamling og forordning fra Renæssansens samlere til det moderne naturhistoriske museum med Museum Wormianum som udgangspunkt". *Den jyske historiker*, nr. 64, (1993): 31-44.
- Kuhn, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- Lightman, Bernard. "The Story of Nature: Victorian Popularizers and Scientific Narrative". *Victorian Review* 25, nr. 2, (2000): 1-29.
- , red. *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- . *Victorian popularizers of science: designing nature for new audiences*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Linné, Carl von. *Systema naturæ, regna tria naturæ systematice proposita per classe, ordines, genera, & species*. Holmiæ, 1760.
- Lord, Beth. "Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy". *Museum and Society* 4, nr. 1, (2006): 1-14.
- Lund, Elise Matilde. *Vinduer til kunnskap: Konstruksjon og fortolkning av en zoologisk utstilling*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.
- Macdonald, Sharon. *The Politics of display: museums, science, culture*. London: Routledge, 1998.
- . *Behind the scenes at The Science Museum*. Oxford: Berg Publisher, 2002.
- Maure, Marc. "Bønder, ånder, dukker og skuespillere i de første folkemuseene". *Nordisk museologi* 1 (2004): 59-84.

- McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- . *The art museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2008.
- Mitchell, Timothy. "The World as Exhibition". *Comparative Studies in Society and History* 31, nr. 2, (1989): 217-236.
- Mordhorst, Camilla. "Medical Use and Material Matters. Rhinoceros Horn as Museum Object". *Ethnologia Scandinavica* (2003): 84-99.
- . *Genstandsfortællinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer*. København: Museum Tusulanum, 2009.
- Mundt, Barbara. *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München: Prestel, 1974.
- Murray, David. *Museums, their history and their use: with a bibliography and list of museums in the United Kingdom*. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1904.
- Muther, Richard. *Studien und kritiken*. Wien: Wiener Verlag, 1901.
- Mæhle, Ole. *Jens Thiis: En kunstens forkjemper*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1970.
- Noordegraaf, Julia. *Strategies of display: museum presentation in nineteenth and twentieth century visual culture*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2004.
- Nordkvelle, Trine. *Fra Japan til Munch: en studie av det japanske tresnittets innflytelse på Edvard Munchs kunst i 1890-årene*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2010.
- O'Neill, Morna. "Rhetorics of Display: Arts and Crafts and Art Nouveau at the Turin Exhibition of 1902". *Journal of Design History* 20, nr. 3, (2007): 205-225.
- Opstad, Jan-Lauritz. "Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900". *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet* (1994): 69-75.
- Pearson, N. *The State and the visual arts: a discussion of State intervention in the visual arts in Britain, 1760-1981*. Open University Press, 1982.
- Pickstone, John V. "Museological science? The place of the analytical/comparative in nineteenth-century science, technology and medicine". *History of Science* 32, nr. 96, (1994): 113-132.
- . *Ways of knowing: a new history of science, technology and medicine*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

- Porter, Julia og Sally MacDonald. "Fabricating Interiors: Approaches to the History of Domestic Furnishing at the Geffrye Museum". *Journal of Design History* 3, nr. 2/3 (1990): 175-182.
- Powell, J. W. "Museums of ethnology and their classification". *Science*, nr. 229, (1887): 612-614.
- Preziosi, Donald og Claire Farago. *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Prytz, Torolf. *Den Norske husflidsforening i Kristiania*. Kristiania: J.W. Cappelens forlag, 1912.
- Przyblyski, Jeannene M. og Vanessa R. Schwartz. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2004.
- Quinn, Stephen C. og History American Museum of Natural. *Windows on Nature: the Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*. New York: Abrams, 2006.
- Rød, Johannes. *Dramaet om de gotiske hoder*. Oslo: Solum Forlag, 1996.
- Sandvig, Anders. *I praksis og på samlerferd*. Oslo: Tanum, 1943.
- Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1998.
- Schwarzer, Mitchell. "The Design Prototype as Artistic Boundary: The Debate on History and Industry in Central European Applied Arts Museums, 1860-1900". *Design Issues* 9, nr. 1, (1992): 30-44.
- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.
- . *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Redigert av H.M. Wingler Berlin: Marry & Berlin, 1966.
- . *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Redigert av H.F. Mallgrave og W. Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Shetelig, Haakon. *Norske museers historie*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1944.
- Skedsmo, Tone og Glennly Alfsen. *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- Solhjell, Dag. *Formidler og formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- . "En kritisk vurdering av basisutstillinger i Nasjonalgalleriet, innenfor en utvidet institusjonell ramme". *Kunst og kultur*, nr. 2, (2004): 65-77.

South Kensington Museum. *Drawings of glass cases in the South Kensington Museum: with suggestions for the arrangements of specimens*. Redigert av Committee of Council on Education. London: Vincent Brooks, Day & Son, 1877.

Sundt, Eilert. *Om husfliden i Norge: til arbeidets ære og arbeidsomhedens pris : første beretning*. Christiania, 1867.

Thiis, Jens. Brev til konsul Klingenberg, 27.12.1895 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til konsul Klingenberg, 13.09.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til konsul Klingenberg, 16.10.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til konsul Klingenberg, 23.10.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til konsul Klingenberg, 27.01.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til konsul Klingenberg, 28.10.1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til konsul Klingenberg april/mai 1896 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. Brev til Konsul Klingenberg, 03.12.1901 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseums arkiv)

———. *Nordenfjeldske kunstindustrimusem. Beretning om museets virksomhed i tidsrummet 1893-1898*. Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1898.

———. *Årbog 1898-1901*. Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1902.

———. "Gerhard Munthe: en studie". *Årbog 1902-1903*. Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1902.

———. *Årbog 1902-1903*. Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimusem, 1904.

———. *Fører gjennom museet*. Trondhjem: Nordnefjeldske kunstindustrimuseum, 1908.

———. *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums årbok 1902-1909*. Trondhjem: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1909.

Troy, Nancy. "Toward a Redefinition of Tradition in French Design, 1895 to 1914". *Design Issues* 1, nr. 2, (1984): 53-69.

- Ustvedt, Øystein. "Kunstmuseets omgang med kunst. Noen organiseringsprinsipper". *Kunst og kultur*, nr. 2, (2004): 55-63.
- Vergo, Peter. *The New museology*. London: Reaktion Books, 1989.
- Vestheim, Geir. *Museum i eit tidsskifte*. ØF-rapport, vol. 4/94. Oslo: Samlaget, 1994.
- Waring, J. B. *A Handbook to the Museum of Ornamental art in the Art Treasures Exhibition*. London: Bradbury and Evans, 1857.
- Warren, Jeremy. "Bode and the British". *Jahrbuch der Berliner Museen* 38 (1996): 121-142.
- Wilson, David M. *The British Museum: a history*. London: The British Museum Press, 2002.
- Winchell, Newton Horace "Museums and Their Purposes". *Science* 18, nr. 442 (1891): 43-46.
- Witt, Robert Clermont. *How to look at pictures*. London: George Bell, 1902.
- Wonders, Karen. *Habitat dioramas: Illusions of wilderness in museums of natural history*. Figura Nova series, vol. 25. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1993.
- Wood, John George. "The dullness of Museums". *Nineteenth Century*, nr. 21, (1887): 384-396.
- Yanni, Carla. "Divine Display or Secular Science: Defining Nature at the Natural History Museum in London". *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, nr. 3 (1996): 276-299.
- . *Nature's museums: Victorian science and the architecture of display*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1999.
- . "History and Sociology of Science: Interrogating the Spaces of Knowledge". *Journal of the Society of Architectural Historians* 64, nr. 4 (2005): 423-425.