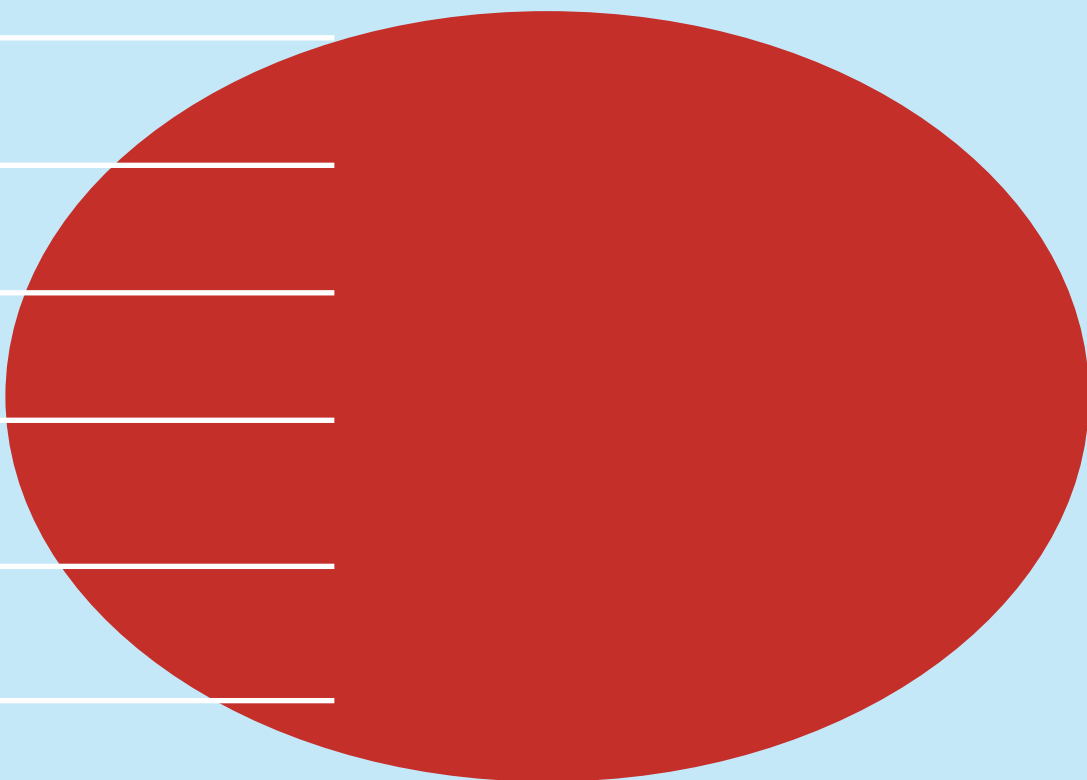


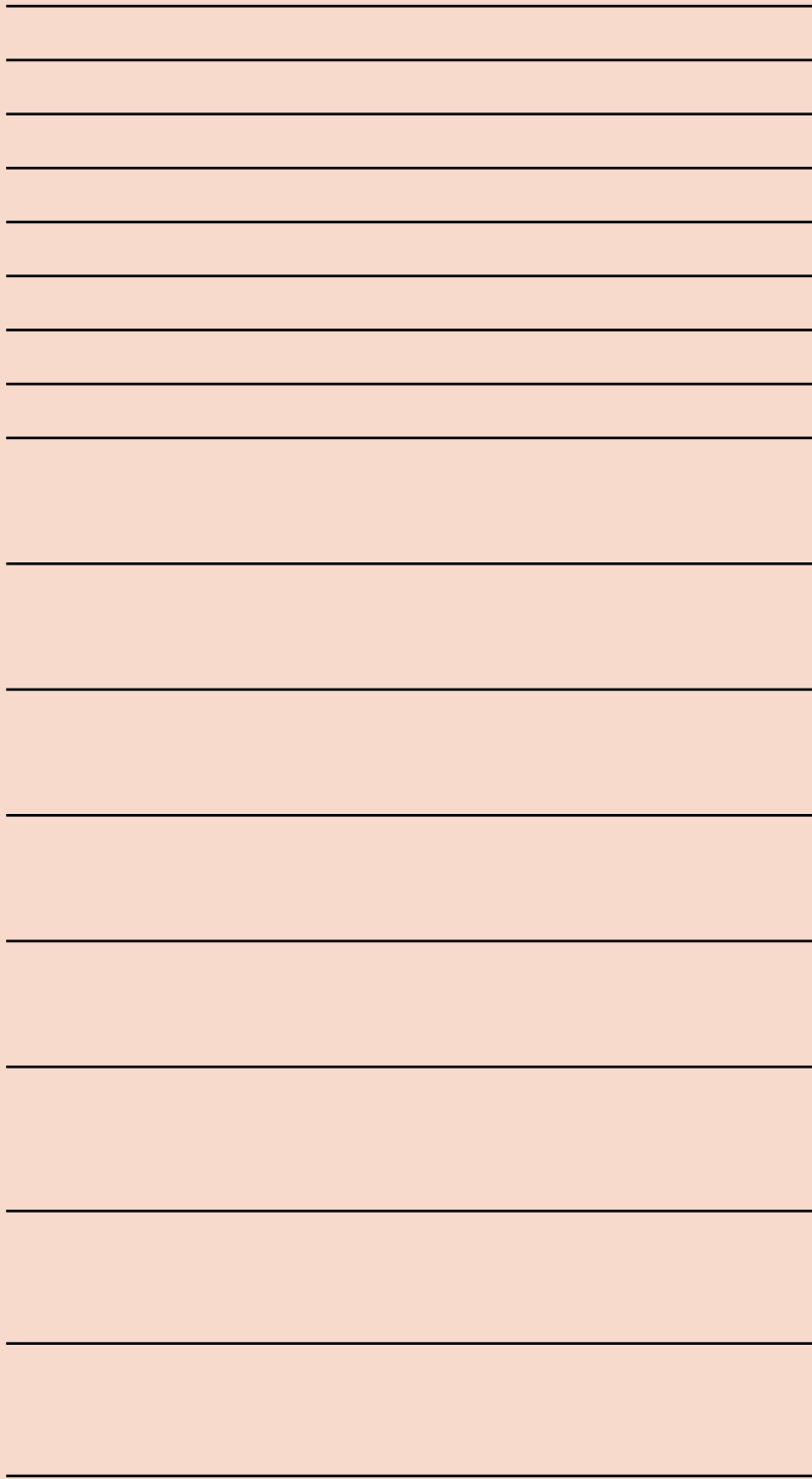
Tingenes metode

Museene som tingsteder



Hege B. Huseby og Henrik Treimo (red.)

Tingenes metode	Prolog	5
	Introduksjon	7
	Prosjektet Tingenes metode	21
Prosjekter	Kongoblikk – blikk på Kongo	30
	Olsens kikkert	36
	Skjeletter i skapet	42
	Store ting	48
	Ting taler	54
	Trapped	60
Refleksjoner	Refleksjoner over <i>Kongoblikk – blikk på Kongo</i>	66
	Å la tingene tinge	79
	Refleksjoner over <i>Olsens kikkert</i>	81
	Rammer for prosessen	101
	Refleksjoner over <i>Skjeletter i skapet</i>	103
	Dokumentasjon	119
	Refleksjoner over <i>Store ting</i>	121
	Tingenes skjørhet	133
	Refleksjoner over <i>Ting taler</i>	135
	Muligheter og utfordringer	145
	Thoughts on <i>Trapped</i>	147
	Metoden – kort fortalt	159
	Bildekreditering	160



Katalogen du har i hendene nå er en *ting*. Det er et fysisk objekt og en samling av tekst, empiri, bilder, ideer og refleksjoner fra seks delprosjekter i Tingenes metode. Det er også en samling av de som har skrevet tekstene, og de som har vært med i prosjektene tekstene beskriver. Et mål med denne publikasjonen er å skape en enda større forsamling.

Et sentralt poeng når det gjelder ting, er at det er ulike meninger om dem. Begrepet stammer fra ting(sted) som i århundrer var steder der folk møttes for å diskutere og avklare ting de var uenige om.

Tekstene i denne katalogen er basert på eksperimenter. De viser praktiske eksempler på det å jobbe med utgangspunkt i samlinger og gjenstander for å inkludere folk i museenes arbeid med forskning, forvaltning og formidling. Prosjektene er ikke nødvendigvis avsluttet, eller ferdig fordøyd. Vi mener det har en verdi i seg selv å vise fram prosessene, delresultater og våre egne spørsmål.

Vi håper katalogen skal inspirere, involvere og muliggjøre nye refleksjoner, problemstillinger og videre utvikling av metoden. Vårt ønske er at leserne skal delta i *tinget* omkring denne tingen – og ta del i diskusjonen.



Et eksempel på et tingsted fra moderne tid: NTMs jubileumsutstilling *TING. Teknologi og demokrati* (2014–15).

Hvordan kan museene kombinere ønsket om åpenhet og inkludering med sine kjerneaktiviteter forvaltning, forskning og formidling? Dette er spørsmålet som Tingenes metode ønsker å bidra til å besvare. Som tittelen på prosjektet antyder, er den sentrale ideen at *tingene*, museumsgjenstandene, spiller en nøkkelrolle.

Gjennom to år (2015–2017) har seks delprosjekter ved Kulturhistorisk Museum, Oslo Museum og Norsk Teknisk Museum hatt som felles mål å utvikle metoder for å finne og involvere relevante samfunnsaktører i museenes arbeid med å forvalte den materielle kulturarven, på museenes egne premisser. Hypotesen har vært at ved å ta utgangspunkt i gjenstander, og la disse styre hvem man involverer og hvordan man involverer dem, er det mulig å arbeide med museets kjerneoppgaver samtidig som man åpner for inkludering av nye stemmer i arbeidet. Bakgrunnen for prosjektet er diskursen om museenes samfunnsrolle og spørsmål om inkludering, åpenhet og demokratisering av kultur. Dette utfordrer museene til å tenke nytt omkring arbeidsmetoder og faglige muligheter for å forvalte materiell kulturarv, forske på samlinger og formidle disse på bakgrunn av kunnskap. Metodeutviklingen har foregått gjennom praktiske eksperimenter, og prosjektet har lagt til grunn at eksperimentering er en kunnskaps-generende prosedyre.

Museer er, slik antropologen og museumsviteren Sandra Dudley har formulert det, «temples of objects, material institutions par excellence».¹ Som samfunnsinstitusjoner er de først og fremst forvaltere av materiell kulturarv og steder der folk kan komme i kontakt med gjenstander. Det gjør museene unike og forskjellig fra andre kunnskapsgenererende institusjoner. Museene samler, beskriver og stiller ut gjenstander, eller med andre ord forvalter, forsker og formidler med utgangspunkt i materialitet. Dette er museene tradisjonelt eksperter på, og på denne bakgrunn utvikler de kunnskap og perspektiver som tilføres samfunnet. Det materielle er en enestående kilde til kunnskap om og innsikt i samfunnets mekanismer og kultur, både historisk og nåtidig. I dette ligger også en mulighet for maktutøvelse. Museene har blitt tiltrodd samfunnets felles materielle historie og hatt hegemoni på fortellingene om den.

De siste tiårene har museene i stadig større grad blitt utfordret på spørsmål om inkludering, ekskludering og ensretting med tanke på sosialt ansvar. Det har skjedd gjennom kritisk selvrefleksjon, og kommet fra akademisk og kulturpolitisk hold. I Norge er det et knippe politiske dokumenter som på ulikt vis har adressert dette siden midten av 1990-tallet. Til sammen sier de noe om hva museenes samfunnsrolle kan og bør bety.² Begrepet rommer mye, men essensen er at museenes samfunnsoppdrag handler om å «utvikle og formidle kunnskap om menneskers forståelse av og samhandling med sine omgivelser»³. Dette målet bærer i seg en kritikk av en type museer som er til for seg selv og sine samlinger, de den skotske kulturrådgiveren Mark O'Neill har kalt de essensialistiske museene.⁴ Aktiviteten skal nå rettes utover, og museene skal være *for* samfunnet. Som det påpekes i Kulturrådets tekst om samfunnsrollen, settes mennesker og ikke det materielle i sentrum.⁵ Særlig er det makten museene har hatt til å velge hva som samles, hvilke historier som fortelles og hvordan det formidles som utfordres. Museene skal selvsagt fortsette med dette arbeidet, men det skal gjøres på en måte som åpner og tilrettelegger for inkludering, mangfold og kulturell demokratisering. Det som derimot ikke er klart, er hvordan museene skal åpne seg samtidig som de skal profesjonalisere sine kjerneoppgaver. Ambisjonen om å utøve en inkluderende samfunnsrolle genererer mange spørsmål: Hvem skal bestemme hvilke grupper som skal inkluderes? Hvilke stemmer og posisjoner skal høres og hvilke historier skal fortelles? På hvilke premisser og etter hvilke kriterier

skal inkludering skje? Og, hvordan skal arbeidet med eksterne grupper forenes med museenes forvaltningsoppgaver som kunnskapsinstitusjoner? Hvordan skal museene være gjenstandenes templer hvis de skal utøve en samfunnsrolle som ikke tar utgangspunkt i den materialiteten de forvalter?

1
Sandra Dudley (2012). «Materiality Matters: Experiencing the Displayed Objects», *UM Working Papers, Museum Studies*, Number 8, 2012, s. 1.

2
Museum. Mangfold, minne, møtestad, NOU 1996: 7, *Kjelder til kunnskap og oppleveling*, St.meld. nr. 22 (1999–2000), Kulturpolitikk fram mot 2014, St.meld. nr. 48 (2002–2003), *Framtidas museum*, St.meld. nr. 49 (2008–2009), «Museenes samfunnsrolle» (Holmesland, Kulturrådet, 2013).

3
Framtidas museum, St.meld. nr. 49 (2008–2009), s. 145.

4
Mark O'Neill (2006). «Essentialism, adaptation and justice: Towards a new epistemology of museums.», *Museum Management and Curatorship*, 21:2, s. 95–116.

5
Hilde Holmesland (2013). «Museenes samfunnsrolle», www.kulturaadet.no (lest, 18.11.17).

6
Bruno Latour (2005). «From realpolitik to dingpolitik or how to make things public.», *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, red. Latour, L. og Weibel, P. Cambridge, MA: The MIT Press, s. 14–43. Peter Weibel & Bruno Latour (2007) «Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public.», *Exhibition Experiments*, red. Macdonald, S. og Basu, P. Malden: Blackwell Publishing, s. 94–108.

Utgangspunktet for Tingenes metode har vært et erkjent behov for å utforske og utvikle metoder for praktisk museumsarbeid som kan åpne museumsinstitusjonene, samtidig som de utøver sine kjerneaktiviteter som materielle institusjoner. En metode for integrert museumsarbeid og utøvelse av museenes samfunnsrolle bør dermed ha gjenstandene som utgangspunkt. Dette kan virke som et paradoks, idet de kulturpolitiske føringene som ligger til grunn for ideen om at museene skal bidra til et mer inkluderende samfunn, setter mennesket i sentrum. Tingenes metode er imidlertid fundert i teorier som springer ut av studier av relasjoner mellom mennesker og objekter og som beskriver hvordan våre liv og vår oppfattelse av verden formes gjennom prosesser der det immaterielle og det materielle er sammenvevd. Et skarpt blikk for hva det materielle er, setter det menneskelige i fokus. I bunn og grunn, handler dette om at mennesker former materialitet og skaper objekter, som igjen former oss og hva vi kan være.

Det teoretiske utgangspunktet for Tingenes metode

Tingenes metode tar utgangspunkt i antropologen og sosiologen Bruno Latours teorier, særlig slik han utforsket dem i utstillingen *Making Things Public*, som ble vist ved ZKM, Karlsruhe, i 2005. Latour og medkurator Peter Weibel ønsket å undersøke om demokratiutøvelse kunne gjøres helt annerledes, gjennom å insistere på å ta utgangspunkt i ting og materialitet – som en kontrast til representative forsamlinger og avgrensede politiske saker. Poenget er at *ting* har relasjoner til en rekke aktører. Tenk på en forurenset elv, for eksempel. Det ville være stor forskjell på diskusjonene og utfallet hvis alle som var berørt fikk representere elva, i motsetning til en situasjon der folkevalgte representanter saksbehandlet den. Berørte fiskere, turister, turistnæring, og alle som lever av og med elva, representanter for fisken, og livet i elva osv.; ville blitt en helt annen forsamling – et annet parlament – med et helt annet meningsmangfold og ordskifte. Utstillingen demonstrerte en radikalt annen måte å tenke om forsamling og representasjon på. Et hovedfunn kan sies å være at politisk deltakelse og måten politiske saker etableres

på vil kunne endres fundamentalt om vi tar utgangspunkt i konkrete ting, og så undersøker hvem og hva tingene representerer og lager forsamlinger på den bakgrunnen.⁶

Argumentet er forankret i innsikten om at ting er relasjonelle og kan forstås som både objekt og forsamling. I de nordiske språkene betyr ordet ting både gjenstand og parlament – en ting og et ting. Ting betød i århundrer en forsamling som diskuterte og avgjorde ting de var uenige om. Ting var sak, og de som var berørt av saken deltok i tinget. I dag gjenfinner vi referansen til denne praksisen i lovgivende forsamlinger, som Stortinget, og dømmende instanser, som Tinghuset. Samtidig har ting antatt en moderne betydning som objekt, dings, gjenstand; ting vi tenker på som konkrete fysiske og avgrensede greier.⁷ I utstillingen *Ting – Teknologi og Demokrati*, ved NTM i 2014, var den doble betydning av ting den bærende ideen for utformingen og publikumsinvolveringen. Hjertet av utstillingen var et tingsted der publikum aktivt ble engasjert i meningsutveksling omkring museets gjenstander og gjenstandenes betydning i samfunnet og demokratiet. Latours poeng, som han deler med en rekke andre teoretikere som undersøker verden gjennom studier av materialitet, og som også Ting-utstillingen demonstrerte, er at objekter ikke er avgrensede, men dynamiske produkter av relasjoner de står i til verden.

For museer betyr det at en ting kan være et helt konkret objekt, en fysisk gjenstand som ligger på magasinet eller står utstilt. Det kan være «Olsens Kikkert» eller det kan være en tekanne i et monter hos Oslo Museum. Samtidig er enhver gjenstand relatert til en rekke andre aktører, som gjennom historien eller i samtiden er eller har vært med på å gi den mening. For eksempel er gjenstandene i Kulturhistorisk museums kongosamling fysisk avgrensede og stabile i magasinene. De er registret og noen har historier knyttet til seg, kanskje mottatt fra de som en gang brakte dem til museet. Satt i spill som *ting*, for eksempel gjennom at en gruppe norsk-kongolesere får lage utstilling med dem, vil de endre betydning. En sentral antakelse i Tingenes metode er at om museene med utgangspunkt i sine gjenstander og samlinger spør hvem som kan involveres i prosjektutformingen, kan andre fortellinger, personer og perspektiver, som ellers ikke ville blitt hørt, framtre. Museene blir på den måten inkluderende samtidig som representasjon skjer med utgangspunkt i gjenstandene, museenes viktigste ressurs, og ikke i en politisk eller ideologisk motivert beslutning. Med det gir museene fra seg noe av makten til å definere hvilke historier som skal fortelles og hvordan de skal

formidles. Samtidig legges det til rette for at både forskning og forvaltning i større grad inkluderer samfunnet utenfor museets vegger. Den noe radikale og spissformulerte anmodningen fra Latour om å kaste tingene tilbake inn i politikken, har vært en viktig inspirasjonsfaktor for dette prosjektet. Men da først og fremst for å etablere en praksis omkring gjenstandene i museene, og skape et rom for en *museenes tingpolitikk*. Der Latour ønsket å bidra til å endre politisk representasjon i samfunnet (politikken med stor P), har vår ambisjon vært litt mer beskjeden, og innrettet mot å utvikle en metode for museene til å endre seg selv og skape nye involveringspraksiser i museumsarbeid (politikk med liten p).

Med bakgrunn i dette har Tingenes metode undersøkt potensialet for å bruke gjenstandene som utgangspunkt for utøvelsen av en inkluderende samfunnsrolle. Samtidig har det vært et mål å bidra til å utvikle nye arbeidsmetoder som med utgangspunkt i museenes gjenstander og samlinger kan svare på de reelle utfordringene museumsansatte møter i arbeidshverdagen sin når de skal kombinere brukermedvirkning, forskning, forvaltning og formidling.

De tre konkrete problemstillingene prosjektet har undersøkt kan oppsummeres slik:

1. Hva vil det si å tenke at ting er relasjonelle?
2. Hvordan kan det å ta utgangspunkt i tingene gjøre at museet åpner seg for andre mennesker og nye perspektiver?
3. Hvordan kan det å ta utgangspunkt i tingene bidra til utviklingen av nye metoder for tverrfaglig samarbeid på museene?

7

Se for eksempel:
Bruno Latour (2004). «Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.», *Critical Inquiry* 30 (2004), s. 225–248.
Kenneth R. Olwig (2013). «Heidegger, Latour, and the reification of things; the Inversion and the spatial enclosure of the substantive landscape of things –The Lake District case», *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 95 (3), s. 251–273.

Fysiske objekter og relasjonelle ting

Et kaffekrus i papp er et objekt. Det er en fysisk ting. Men siden det understrekes at det er en fysisk ting, impliserer det at ting også er noe annet, noe mer flyktig. Men hva betyr det? Hva som er forskjellen på objekter og ting har vært gjenstand for mange, langvarige og uavsluttede filosofiske diskusjoner. Hva som legges i begrepene har betydning for hvordan vi mener verden er (ontologi), og hva slags kunnskap vi kan ha om den (epistemologi). Siden museene baserer sin virksomhet på gjenstander, er disse diskusjonene høyst relevante.

I en forelesning om «Das Ding» i 1951 utledet filosofen Martin Heidegger sin teori om hva en ting egentlig er. Hans sentrale poeng var at tinglighet, «the thingness of things», er et resultat av hva tingene bringer sammen, altså hva slags forsamling de danner.⁸ «Ting tinger» hevdet han, og viste hvordan ting bringer sammen et firekobbelt bestående av jorda, himmelen, guddommer og dødelige. Heidegger er inspirert av det nordiske begrepet «ting» i betydningen forsamling, og bruker det til å lage et skille mellom objekter og ting. Objekter som ikke har denne samlende egen-skapen, som altså ikke tinger, er ikke ting, ifølge hans teori. Av det følger at ting har spesielle kvaliteter som skiller dem fra ordinære, masseproduserte objekter, som colabokser, eller andre daglige materialer vi omgir oss med. Tingene er på en helt annen måte relasjonelt forbundet med kulturen, området, materialiteten og de menneskene som hadde frembrakt dem. Latour er inspirert av dette, men tar det et skritt videre. Det er ikke kun et firekobbelt av relasjoner, det er tusenvis, hevder han. I tillegg mener han at det ikke kun er *noen* objekter som tinger, alle gjør det. Dermed er alle objekter ting, i betydningen forsamlinger.⁹ Kaffekrus så vel som romferge: Den 1. februar 2003, kunne mange mennesker observere et objekt på vei fra verdensrommet mot jorda. Objektet var romfergen Colombia, som sekunder senere tragisk eksploderte i møtet med atmosfæren. Delene som fartøyet var sammensatt av regnet fra himmelen og landet spredt over et stort område. Alle de ulike aktørene, instansene og ekspertgruppene, som av forskjellige grunner ble involvert i å samle delene, underbygger teorien om at alle objekter samtidig også er (for)samlinger.¹⁰ Det som var et flygende, fysisk avgrenset objekt, synlig for alle som et «matter of fact» ble i det det eksploderte til et «matter of concern». Objektet ble til en sak («an issue»). Katastrofen viste at objektet egentlig er en forsamling som består av fysiske materielle komponenter, men også en rekke andre aktører. Vi må anta at alle aktører som hadde bidratt til sammensettingen ble påkalt, i tillegg til at en rekke nye aktører ble involvert, noe som viser objektets dynamiske karakter. Latours poeng er at det ikke må slike katastrofer til for å transformere objekter til saker. Alle objekter er allerede saker, forstått som forsamlinger. Det følger av dette at ting er tett forbundet med mennesker og at de tilvirkes og endres i en evig diskusjon.

Relasjonelle ting i Tingenes metode

Sett at et museum velger å ta et kaffekrus i papp inn i sin samling. Kruset blir med det en gjenstand. Samtidig som det fortsatt både er objekt og ting. Hvis museet nå skulle

beskrive gjenstanden som objekt ville det kanskje se sånn ut: Dette kruset er laget av papir. Det brukes til å ha kaffe i. Det rommer 250 ml. Få, om noen, museer ville trykket en slik dørgende kjedelig tekst. Derimot ville mange museer ha formidlet noe om konteksten; om hvor det kom fra, hvem som har brukt det, kanskje satt det inn i en sammenheng med papirproduksjon, veksten i bruk av slike krus for å servere folk kaffe i farta. Den kunne suppleres med at en del vanskeligstilte sitter på gata og benytter slike som «tiggerkopper». Dette er å beskrive gjenstanden som ting ved at mange av de relasjonene gjenstanden har samles.

I Tingenes metode har det vært et mål å ta dette poenget ett skritt videre: I stedet for at museene alene skal beskrive hva slags ting dette er og hvilke kontekster som er relevante, har ambisjonen vært å invitere inn de som kan relateres til tingene. Ingen har benyttet kaffekrus som utgangspunkt i dette prosjektet. Om noen hadde gjort det, ville museet ifølge Tingenes metode fått innsikt i problemstillinger, perspektiver, kunnskap og ideer som kunne påvirket videre forskning omkring kaffekruset. Ganske sikkert ville noen i forsamlingen kalt det kopp og andre sagt krus. Hvorfor det? Forvaltningsmessig ville det være aktuelt å vurdere hvilke andre gjenstander som burde tas inn i sammenhengen og hvordan de og pappkruset skulle konserveres. Med eller uten kafferester? Med småpenger? Ikke minst ville formidlingen av kaffekoppen blitt noe helt annet om hele forsamlingen var delaktige i utformingen av prosjektet. Pappkrusprodusenten, reklamefirmaet, ekspedisjonsfirmaet, tiggeren, ekspeditøren på Narvesen, fyren i farta og kanskje noen som er opptatt av papir, plast og gjenvinning? Det hadde garantert blitt et interessant og berikende prosjekt, der man også, like garantert, ville støtt på noen av de utfordringene som de ulike prosjektene i Tingenes metode møtte: Listen over potensielle aktører er uendelig lang. Av praktiske hensyn må det foretas et utvalg. Når utvalget er gjort, opplever museet at flere på listen kanskje ikke er interessert. Eller de kan oppleve at det er stor interesse, men at det er vanskelig å koordinere alle sammen til workshoper og møter. Og de vil møte utfordringer med å skape samforståelse for hva prosjektet handler om og hva som er de ulike deltakernes roller (og kanskje også om hva et museum er og hva museets samfunnsrolle handler om). Ikke minst kan dilemmaer knyttet til hvem som skal styre og bestemme over innhold og form – det være seg hvem internt på museet eller i hvor stor grad museet skal gi fra seg kontroll – komme til å ta mye fokus.

8

Martin Heidegger (1975). «The thing.» *Poetry, Language, Thought*. Oversatt av Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York and London.

9

Bruno Latour (2004). «Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.» *Critical Inquiry* 30, s. 225–248.

10

Latour, samme sted.

Like fullt, som for alle eksemplene i denne publikasjonen, kunne kaffekrusprosjektet gitt et resultat i form av en

utstilling. Formen på denne, hva den inneholder av andre gjenstander, og hvilke historier den forteller og hvordan gjenstandstekstene er skrevet, ville være et produkt av den forsamlingen som hadde deltatt. Utstillingen ville ikke vært en endelig og uttømmende historie om kaffekruset. Poenget i metoden er det eksperimentelle og inkluderende aspektet. Det gir i seg selv nye innsikter og ny kunnskap, som et kollektivt produkt. I tillegg vil dokumentasjon og ideer, gitt at de dokumenteres, tilføre gjenstanden, samlingen og museet verdi. Innsamlet materiale kan benyttes til videre forskning og forvaltning som utføres underveis eller senere. Det kunne lede til et eget forskningsprosjekt på kaffekruset, der flere forskningsstrategier ville være mulig. I prosjektet *Olsens kikkert* ble det for eksempel samlet inn mye materiale for videre forskning, som ikke kom til uttrykk i utstillingen om den i første omgang.

Det hypotetiske museet som tok inn kaffekruset har nå gjort gjenstanden interessant i ulike miljøer utenfor museet. Diskusjoner vil foregå andre steder som følge av at de involverte er involvert. Kanskje reklamebyrået vil reflektere over hva det betyr at kaffekruset også er en tiggerkopp (på godt eller vondt). Prosjektet går utover museet og den enkelte utstillingen og skaper effekter andre steder. Delprosjektet *Skjeletter i skapet* lagde flere samlinger omkring menneskelige levninger, og interesserte en rekke aktører underveis. Prosjektet viser nettopp hvordan det å koble samlingene på samfunnet, kan føre til uante kilder til ny kunnskap og positive virkninger langt utenfor museets eget prosjekt. En av de som aldri selv deltok i prosessen, men som forsker på liknende preparater ved anatomisk institutt ved universitetet i Göttingen i Tyskland, henvendte seg i ettertid med ønske om innblikk i museets erfaringer med å formidle slike gjenstander. Grunnen til at han ble oppmerksom på prosjektet var fordi han hadde kontakt med andre prosjektet hadde involvert. Verdien av slike koblinger som skaper nye koblinger, er ikke målbar, men det er like fullt effekter, og hvis målet er at museene skal virke og påvirke og engasjere og interesse bredt, er det viktig. Utav *Olsens kikkert*-prosjektet kom blant annet en mulig inntektskilde for to kunstnere som i dag drifter nettstedet «Brillekikkert». Prosjektene, liksom gjenstandene, er dynamiske. De endrer seg over tid og skaper effekter både på kort og lang sikt.

De store forskjellene mellom hva tingen «Olsens kikkert» var da den ble bygget; hva preparatsamlingen med menneskelige levninger fra Anatomisk institutt var; hva Atlanterhavsvollen var; hva gjenstander kuratert inn i utstillingen *Oslove* var; eller hva gjenstandssamlingen av

feller; eller «kongosamlingen» ved Kulturhistorisk museum var da den ble samlet inn for hundre år siden, og hva disse gjenstandene er og betyr i dag, viser oss tydelig at objekter er i endring og tar opp i seg ny mening. Noen av de relasjonene som var vesentlige da de ble til, er vekk, andre har kommet til. Nye innsikter og kunnskaper om gjenstandene oppstår som følge av den inkluderende prosessen. Når ny interesse for gjenstander, som en tekanne i sølv, oppstår i møte med en gruppe fra en språkkafe på Stovner, og deres historier kan relateres til den utstilte kanna ved Oslo Museum, så tilføres museet og samlingene og kanna verdi. Tingen som fortalte en historie om velbeslåtte folk i Oslo, forteller plutselig også helt andre historier. I tillegg har museet maktet å gi folk utenfra en mulighet til både å være med å si noe som er viktig for dem, for eksempel om en barndom og om det å tilegne seg en ny kultur og et nytt språk, og også å si noe nytt om hva gjenstandene i museet er og hvordan de kan forstås. Menneskene fra språkkafeen har vært med på å endre museet og måten det lager historie på. Andre eksempler viser at kunnskap, innsikter og engasjement som oppstår i disse møtene kan tilbakeføres til samlingene i form av nye og mer utfyllende registreringer, få direkte følger for konserveringen, eller danne grunnlag for videre forskning på gjenstandene. Kontakten i Göttingen vil typisk være et eksempel på det i en videre utvikling av *Skjeletter i skapet*.

De ulike delprosjektene har forholdt seg til tingbegrepet på samme vis, selv om prosjektene har vært gjort svært forskjellig. Det vesentlige har vært å tenke at gjenstandene er resultater av sine relasjoner – at de er forsamlinger. Fokuset på inkludering, nye perspektiver og andre historier, og på gjenstandene har vært mest framtrepende. Vi kan si at Tingenes metode har blitt brukt som en involveringsmetode for å skape nye og interessante koblinger til museenes gjenstander og spennende og overraskende formidlingsformer. Samtidig har metoden fungert som en forskningsstrategi gjennom utstillingsproduksjonene og ved at ny empiri som kan legges til grunn for videre kunnskapsutvikling er generert i prosjektene. Prosjektene viser på ulike måter hvordan gjenstandene samtidig er fysiske objekter og relasjonelle ting, og hvordan de kan utvikles og forvaltes på begge vis.

Forsamlingene har de ulike prosjektene skapt på veldig forskjellige måter. Hvilke former for relasjoner og hvor bredt det skulle inkluderes har vært helt opp til hvert enkelt prosjekt. Kanskje vi kan si at ting har vært en måte å tenke på for å organisere en tverrfaglig og inkluderende utforskning av utvalgte gjenstander eller samlinger, og for å åpne for brede samtaler omkring gjenstander.

Hvem kaller tingene på?

Det å spørre hvem tingene kaller på, altså hvem som skal være med å representere tingene i prosjektet, har vært en sentral metodisk start for delprosjektene. Gjennom spørsmålet skapes bevissthet omkring at gjenstandene er det sentrale utgangspunktet og at det handler om å inkludere folk utenfor museene med i prosjektene. Satt på spissen er det tingene som velger hvem som skal inviteres med. I praksis, er det de museumsansatte som velger, men eksemplene viser allikevel at metoden potensielt virker mot museenes hegemoni, i det de til en viss grad gir fra seg noe av makten til tingene. Alle delprosjektene har stilt seg spørsmålet, og det har i alle tilfeller ført til mange og overraskende samarbeid. Erfaringene spenner fra prosjekter der tingene helt av seg selv kalte på noen, som *Olsens kikkert*, til *Ting taler* som la til rette for at en gruppe bestående av personer som var nye i Norge fikk velge gjenstander ut av en allerede pågående utstilling. Prosjektet *Store ting* påkalte statlige og lokale forvaltningsorganer i arbeidet med Atlanterhavsvollen. *Skjeletter i skapet* valgte nok en annen strategi. Her startet prosjektet med å hente fram NTMs samling av menneskelige levninger. Gjenstandene ble satt på et bord og et utvalg personer fra ulike fag, profesjoner og institusjoner, samt skoleklasser ble kalt til «ting» for å diskutere hvordan museet skal forstå og forvalte slikt materiale. Senere ble også publikum invitert på samme måte.

Det er heller ikke bare mennesker som inkluderes. *Hva* tingene kaller på er like relevant i forhold til å skape nye forsamlinger omkring tingene. Som prosjektene viser er dette også en innsamlingsstrategi for nye gjenstander og ideer. Noen nye ting kommer til som følge av at museene analyserer gjenstandens nettverk av relasjoner og aktivt oppsøker dem, andre ting kommer til som følge av de nye deltakerne som involveres i prosjektene.

Hva som er formålet med prosjektet får konsekvenser for hva slags forsamling som inkluderes. Det har gitt et mangfold av ulike tilnærminger. *Trapped* involverte personer med spesiell kompetanse på feller og arrangerte ekspertmøter. Innsikter de fikk her tok de med seg videre, sammen med noen av deltakerne og et firma som utvikler interaksjonsdesign. Dette var også det av prosjektene som var mest spesifikt forskningsinnrettet med et mål om å undersøke fenomenet feller og hvordan de inngår i relasjoner mellom mennesker, ting og dyr – i en utstillingsetting.

I siste instans ble publikum delaktige i forskningen. *Skjeletter i skapet* lagde en oversikt over aktuelle aktører fra ulike sektorer og institusjoner i samfunnet for å skape en bredde i den forsamlingen de ønsket å kalle inn. Målet var mangfoldige synspunkter og perspektiver med tanke på framtidig forvaltning, forskning og formidling av samlingen. *Kongoblikk* inviterte representanter fra det kongolesiske miljøet i Norge til å velge ut gjenstander fra magasinene og utvikle en utstilling ut i fra sitt blikk for hvilke historier som burde fortelles. Fokuset her var på nye perspektiver på formidling av samlingen. Uansett valg av fokus viser prosjektene at de har inkludert stemmer som ellers ikke ville vært delaktige i det enkelte museums arbeid.

Nettverket av relasjoner til en gjenstand spenner potensielt til verdens ende og tilbake. Så hvor skal man stanse, hva skal være utvalgsriteriene? Hva er det som egentlig bør telle mest for hvem som inviteres til deltakelse? I de fleste tilfeller vil svaret gi seg selv, av praktiske årsaker. Selv med en lang liste over aktører man ønsker å invitere, som i *Skjeletter i skapet*, begrenser det seg fordi en del ikke kan være med, eller ikke er så interessert i å delta slik *Olsens kikkert* erfarte. *Ting taler* tok bevisst utgangspunkt i en avgrenset gruppe. *Kongoblikk* rekrutterte fra en veldig stor og variert gruppe, noe som viste seg også å bli litt vanskelig å håndtere. Hvilken rolle de inkluderte får, er en side av dette. I hvor stor grad det handler om reell innflytelse på museenes arbeid, eller i hvilken grad de involverte fungerer som dialogpartnere og rådgivere, varierer stort mellom prosjektene. I *Olsens kikkert* fikk en eksternt kunstner stor frihet til å utforme en utstilling med utgangspunkt i museets gjenstand. Språkkafeen fikk full frihet i forhold til gjenstandstekster og utvalg av objekter, mens museets ansatte utformet utstillingen. Norsk-kongoleserne fikk stor frihet i utvalg fra samlingen og til å fortelle sine historier, og bidro til utstillingen i samarbeid med museets folk. Variasjonen prosjektene oppviser på dette området handler om bevisste valg, men også muligheter museene får som følge av de som inkluderes, og ressurser de har til rådighet. Flere av prosjektene erfarte at det er mye arbeid, også uforutsett arbeid, som følge av å inkludere eksterne i prosjekter. Prosjektorganisering, rolleforståelse, interne ressurser og annet ble utfordret.

I alle prosjektene satte de eksternt involverte et tydelig avtrykk i utstillingene. I *Trapped* fikk en deltaker som er professor i design ved en annen institusjon stille ut sin (formidable) samling av musefeller, mens et designfirma fikk utvikle en ny interaktiv installasjon. I *Ting taler* var det flere som gråt under åpningen av utstillingen, av de

rørende historiene noen av deltakerne delte med utgangspunkt i gjenstandene. *Olsens kikkert*-prosjektets utstilling *Folkeobservatoriet* inkluderte tjue samtidskunstnere fra USA og Norge. På åpningen møtte flere hundre opp. Store deler av Oslos kunstmiljø deltok. Det ble servert både te og øl brygget på den mildt hallusinogene urten burot. *Skjeletter i skapet* har skapt en arena for et offentlig ordskifte omkring menneskelige levninger i museumsrommet. *Kongoblikk* presenterte en utstilling med et blikk for det positive fra Kongo for mennesker som lever i diaspora. Dette er resultater alle vil kunne si de ikke ville oppnådd uten å invitere andre stemmer med alternativ ekspertise og utradisjonell kompetanse, inn i museets arbeid.

På tvers av forskning, forvaltning og formidling

Alle prosjektene har forsøkt å etablere en tverrfaglig prosjektgruppe, der alle skulle bidra med sin ekspertise. En målsetning med slik integrering på tvers av museumsprofesjonene har vært å utnytte museenes faglige kompetanse og samtidig skape bedre arbeidsmiljøer. Et like sentralt mål har vært at samarbeidet omkring gjenstandene og formidlingsprosjektene skal føre til samtidig og bedre arbeid med både forskning og forvaltning. Dette er ikke så lite ambisiøst, og for de fleste involverte har det vært en helt ny erfaring.

Igen viser de ulike prosjektene til et bredt spekter av erfaringer. Samtlige prosjekter har vært innrettet mot å ende i et formidlingsresultat. Men de har hatt ulike målsetninger om hva de ønsket å oppnå i områdene forskning og forvaltning. *Trapped* hadde et tydelig forskningsfokus på fenomenet feller og kunne kombineres med prosjektlederens antropologiske forskningsinteresse og utstillingsproduksjonen i seg selv. Prosjektets konkrete utgangspunkt i gjenstander førte også til en gjennomgang av museets samling av feller og en ny oversikt over dem. Forvaltning, som ikke var et hovedfokus var allikevel inkludert, og det er lett å se potensialet for videre arbeid langs denne akse. *Ting taler* var opptatt av å undersøke interessante måter å inkludere nye målgrupper for å utvikle nye og annerledes historier og nytt engasjement omkring museets samlinger. Det var forskning på formidlingsmuligheter. Resultatene tar de med seg i utviklingen av framtidige medvirkningsprosjekter. *Skjeletter i skapet* var lagt opp for å inkludere samfunnet utenfor museet i utvikling av tanker og ideer som kunne føre til forskningsspørsmål og forvaltning av

menneskelige levninger, samt til framtidig formidling av samlingen. I prosjektet ble det samlet inn et stort materiale som viser hva museets samling av menneskelige levninger har stått i kontakt med, hva den har vært brukt til, av hvem og hvorfor, og også et mangfold av relevante betydninger og eksempler på bruksområder i dag. Alt dette ble samlet i et arkiv og utgjør et solid grunnlag for eventuell framtidig forskning. Samtidig fikk de involverte gjenstandskonservatorene både arbeidet med samlingen og økt sin kompetanse.

Som prosjektene på ulike måter viser, legger denne metodiske praksisen til rette for at de tre F'ene kan samkjøres og gjensidig forsterke hverandre. Forvaltning handler om mye, både konservering og tilrettelegging av samlinger for forskning og formidling. Forskning kan utføres som et kollektivt arbeid med et formidlingsprosjekt. Formidling handler om mer enn å snakke til publikum om det museet vet. Det kan også, og like gjerne, være dialog omkring samlinger som enda ikke er stilt ut. Flere av prosjektene opplevde at det er behov for felles forståelse for hva som skal legges i disse begrepene internt i det enkelte museum.

Utfordringer med det tverrfaglige samarbeidet, som de fleste prosjektene erfarte, kan relateres til begrensede ressurser, og til at metoden og arbeidsmåten var ny for alle involverte. Det er ikke nødvendigvis opplagt for alle deltakere at deres bruk av tid i prosjektet er vesentlig. De fleste prosjektene var mer fokusert på en av F'ene enn de andre, noe som igjen gjør at noen i prosjektgruppa får mer framtrede roller enn andre. Slik var det for eksempel med *Olsens kikkert*. Det var innrettet mot et nokså omfattende utstillingsprosjekt, samtidig som den langsiktige planen var forvaltning av kikkerten. En annen side av saken er at personene som fyller de ulike rollene også er individer, med personlige interesser og preferanser for hvordan en jobber best. Samarbeidet i gruppa vil nødvendigvis avhenge av hvordan hver enkelt håndterer dette spennet mellom faglig rolle og samarbeidspartner i et felles prosjekt. Til sammen setter dette spesielle krav til prosjektledere av slike prosjekter. Det er mange hensyn som skal balanseres og mange faglige ambisjoner som skal imøtekommes, samtidig som man har en eller flere eksterne deltakere med. Organisering av arbeidsprosessen er en ting, men viktigere er det å skape felles forståelse og entusiasme omkring prosjektet og sørge for at alle føler seg inkludert.

Prosjektene har vært eksperimenter. Samtidig viser de også at dette er en eksperimentell metode. Utfallet er ikke gitt. Det at ting kan gå galt er en risiko ved involvering på denne måten. Flere av prosjektene viser at det kan være en utfordring å håndtere det uplanlagte, som oppstår som følge av bred inkludering og samarbeid på tvers. Hvordan slike prosjekter skal tilpasses institusjonenes øvrige struktur og planer er ikke gitt. Det handler om å planlegge for det uforutsette, som det sies i refleksjonen over *Skjeletter i skapet*. Utvikling av metoder og nye arbeidsformer trenger tid. Hvert museum er forskjellig, folk er ulike og praksiser må få anledning til å utvikle seg. Det handler også om tålmodighet og smidighet. Man må se etter små forbedringer i samarbeidet mellom kollegaer som ikke ellers jobber så mye sammen, om det oppstår en ny god ide til formidling eller til et forskningsspørsmål som ellers ikke ville funnet sted, eller nye muligheter for bedre forvaltning av gjenstandene.

Hele prosjektet har lagt til grunn at eksperimentering er en kunnskapsgenererende prosedyre. Det å gjøre noe, og se hva som skjer, ligger til grunn for utviklingen av hele den moderne vitenskapen.¹¹ Naturvitenskapene har raffinert denne metoden i laboratorier, mens humanvitenskapene av naturlige grunner har konsentrert seg om å observere verden og fortolke. Utstillinger har blitt beskrevet som uvirkelige rom, der alt er iscenesatt og frakoblet virkeligheten utenfor.¹² Det betyr ikke at det som vises der ikke kan være sant og viktig. Poenget er at det gir museene et rom for eksperimentering som skaper nye fenomener og at disse kan lede til ny kunnskap og innsikt i temaene som behandles, så vel som bedre kunnskap om arbeidsmetodene og inkludering av nye stemmer.

Resultatet av prosjektet Tingenes metode er seks ulike eksempler på at museene har et stort og uutviklet potensial i å organisere flerfaglig arbeid omkring gjenstander og samlinger for å skape nye og overraskende formidlingsprosjekter i tråd med en progressiv holdning til samfunnsrollen – en museenes tingpolitikk. Som flere av prosjektene viser, legger metoden til rette for nye måter å inkludere og demokratisere kultur på, samtidig som museenes arbeid med forskning, forvaltning og formidling styrkes.

11
Sharon Macdonald & Paul Basu (2007). «Introduction», *Exhibition Experiments*, red. Macdonald, S. og Basu, P. Malden: Blackwell Publishing, s. 2.

12
Peter Weibel & Bruno Latour (2007). «Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public.», *Exhibition Experiments*, red. Macdonald, S. og Basu, P. Malden: Blackwell Publishing, s. 94–108.

Prosjektet Tingenes metode

Tingenes metode har blitt utforsket gjennom seks delprosjekter

<i>Kongoblikk – blikk på Kongo</i> prosjektleder	Tone Cecilie Simensen Karlgård	KHM
<i>Olsens kikkert</i> prosjektleder	Henrik Treimo	NTM
<i>Skjeletter i skapet</i> prosjektleder	Ellen Lange	NMM/NTM
<i>Store ting</i> prosjektledere	Henrik Treimo og Ketil Gjølme Andersen	NTM
<i>Ting taler</i> prosjektledere	Gro Røde og Reidun A. Johannessen	OM
<i>Trapped</i> prosjektledere	Geoffrey Gowlland og Peter Bjerregaard	KHM



Fra samlingen
på Oslo Museum
29. mai 2017.



Fra samlingen
på Kulturhistorisk
Museum 27.
september 2016.

Prosjektlederne møttes til fire samlinger i løpet av perioden. Hver samling hadde forskjellig tema og ved hver samling ble interne prosjektdeltakere og andre interesserte invitert med. Hege B. Huseby har vært koordinator for det overordnede prosjektet og har sørget for den praktiske gjennomføringen av samlingene og konferansen «Texts and Things» sammen med prosjektleder Henrik Treimo. I tillegg har hun bidratt til den faglige oppsummeringen med et eksternt blikk på delprosjektene.

De tre museene som har vært med i Tingenes metode er kulturhistoriske museer med hver sin distinkte profil. Det er snakk om et universitetsmuseum (KHM), et nasjonalt teknisk museum (NTM) og et lokalhistorisk museum (OM). De har ulike tradisjoner og kultur, som naturligvis har preget både valg av prosjekter og hvordan de er blitt gjennomført. En viktig grunn til at samarbeidet ble opprettet var at alle de tre museene har en eksperimentell sone. Delprosjektene i Tingenes metode er alle utviklet i en av disse eksperimentelle sonene. Den geografiske nærheten er utnyttet til tett samarbeid og hyppig møtevirksomhet for å utvikle disse formatene.



Samling ved koblingspunktet i LAB under workshop i prosjektet *Skjeletter i skapet*, november 2016.

Norsk Teknisk Museum har etablert LAB, et laboratorium for utstillingsproduksjon, spesielt tilrettelagt for at de ulike faggruppene ved institusjonen kan møtes og utvikle prosjekter sammen. I LAB er det tre soner som er spesielt dedikert til henholdsvis gjenstander, forskning og formidling, samt et stort rundt møt bord i midten med projektor og to store tavler – et «tingsted» for prosjektutvikling. Formidlingsområdet er ute i publikumsområdene, mens resten av LAB er adskilt fra publikum med en glassvegg. Tanken er at området kan veksle mellom å være åpent og lukket for publikum, men alltid mulig å kikke inn i.

Oslo Museum har et område som de kaller Bylaboratoriet eller Bylaben. Dette området avslutter den faste utstillingen Oslove. I dette området er det plass til skiftende utstillinger med særlig fokus på inkludering og brukermedvirkning. Bylaboratoriet undersøker og synliggjør byens mange fortellinger.

«Mitt Linderud» var det første prosjektet i Bylaben. Det var et samarbeid mellom Bymuseet, Bydel Bjerke, Linderud skole og medier og kommunikasjon ved Bjerke videregående skole. Deler av utstillingen kan fortsatt sees i Bylaben.



Rød sone er et eksperimentarium, hvor Kulturhistorisk museums mange ulike fagfolk sammen med grupper utenfor museet, kan utforske teoretiske og praktiske problemstillinger gjennom å jobbe med museets gjenstander og rom. Rød sone ligger i utstillingsområdet til museet og publikum kan dermed følge utviklingen av prosjektene frem til ferdig utstilling.

Workshop i Rød sone i forbindelse med utviklingen av utstillingen *Kollaps*.



Aktiviteter

2015–2017	<p>Utvikling og drift av nettsiden www.tingenesmetode.no og facebookside for prosjektet.</p> <p>Presentasjon av Tingenes metode for besøkende fra inn- og utland, LAB, NTM.</p> <p>Gjennom hele prosjektperioden har det vært stor interesse for prosjektet. Vi har blant annet hatt besøk fra Norsk Industrierbeidermuseum, Warsaw Museum, Helgelandmuseum, Tekniska Museet i Stockholm, Jærmuseet, National Museums Scotland, Medicinhistoriska Museet i Göteborg og Østfoldsmuseene.</p> <p>I tillegg har det vært besøk av masterstudenter fra Senter for teknologi, innovasjon og kultur, og museologi ved UiO, scenografistudenter fra Akademi for Scenekunst ved Høgskolen i Østfold og studenter fra Kunsthøgskolen i Oslo.</p>
2016	
7. juni	<p>Oppstartsseminar i LAB, NTM.</p> <p>Tema Presentasjon av prosjektet, presentasjon av delprosjektene, planlegging av prosjektperioden.</p> <p>Deltakere</p> <p>NTM Henrik Treimo, Ellen Lange, Olav Hamran, Ketil Gjølme Andersen, Hege B. Huseby</p> <p>OM Linken Apall-Olsen</p> <p>KHM Tone Cecilie Simensen Karlgård, Peter Bjerregaard, Eili Lindøe</p> <p>Andre Brita Brenna (UiO), Ingrid Thomassen (museologistudent ved UiO, praksis på NTM høsten 2016), Kjersti Lind (museologistudent ved UiO, masteroppgave tilknyttet <i>Skjeletter i skapet</i>), praksis på OM høsten 2016</p>
19. september	<p>Presentasjon av Tingenes metode på Det nasjonale museumsmøtet i Molde, ved Henrik Treimo.</p>
22.–23. september	<p>Samling for samfunnsrolleprogrammet på Vest-Agder museet. Deltakere fra Tingenes metode: Henrik Treimo, Gro Røde og Reidun A. Johannessen.</p>
27. september	<p>Samling for delprosjektene på KHM.</p> <p>Tema <i>Kongoblikk – blikk på Kongo</i>, og problemstillingen «Hvordan kan det å ta utgangspunkt i tingene gjøre at museet åpner seg for nye mennesker og nye perspektiver?»</p> <p>Deltakere</p> <p>NTM Henrik Treimo, Ellen Lange, Ingrid Thomassen, Hege B. Huseby</p> <p>KHM Peter Bjerregaard, Isabel Riziki Maroy, Ellen C. Holte, Farideh Faramarzi, Tone Cecilie Simensen Karlgård, Eili Lindøe Einar Hellvik (museologistudent ved UiO, praksis på KHM høsten 2016)</p> <p>OM Reidun A. Johannessen, Gro Røde, Annelise Bothner-By, Kjersti Lind</p>

18. oktober Presentasjon av Tingenes metode på kurset «Det relevante museum» i Trondheim, ved Henrik Treimo.
25. oktober Presentasjon av Tingenes metode på den internasjonale konferansen «Multiple Museum Practices: The Museum as Cornucopia» arrangert av UiO og NTM, ved Henrik Treimo.
8. desember Samling for delprosjektene i LAB, NTM.
Tema Presentasjon og diskusjon av *Skjeletter i skapet*, *Ting taler* og prosjektet «Jeg kurator» ved Norsk Industrierbeidermuseum, samt planlegging av konferansen «Texts and Things».
- Deltakere
NTM Henrik Treimo, Ellen Lange, Hege B. Huseby, Torhild Skåtun, Ageliki Lefkaditou, Kjersti Lind
KHM Peter Bjerregaard, Ellen C. Holte, Geoffrey Gowlland
OM Reidun A. Johannesen, Gro Røde, Linken Apall-Olsen
- Andre Juliana Strogan og Hilde Skjølingstad Widvey fra Norsk Industrierbeidermuseum

2017

- 16.–17. februar «Text and Things», internasjonal konferanse på NTM. Midtveiskonferanse for Tingenes metode. Konferansen ble arrangert i samarbeid med forskningsprosjektet «Organisasjon Todt og tvangsarbeid i Norge under andre verdenskrig» (NTM og NTNU).

For mer informasjon og program, se www.tingenesmetode.no/texts-and-things

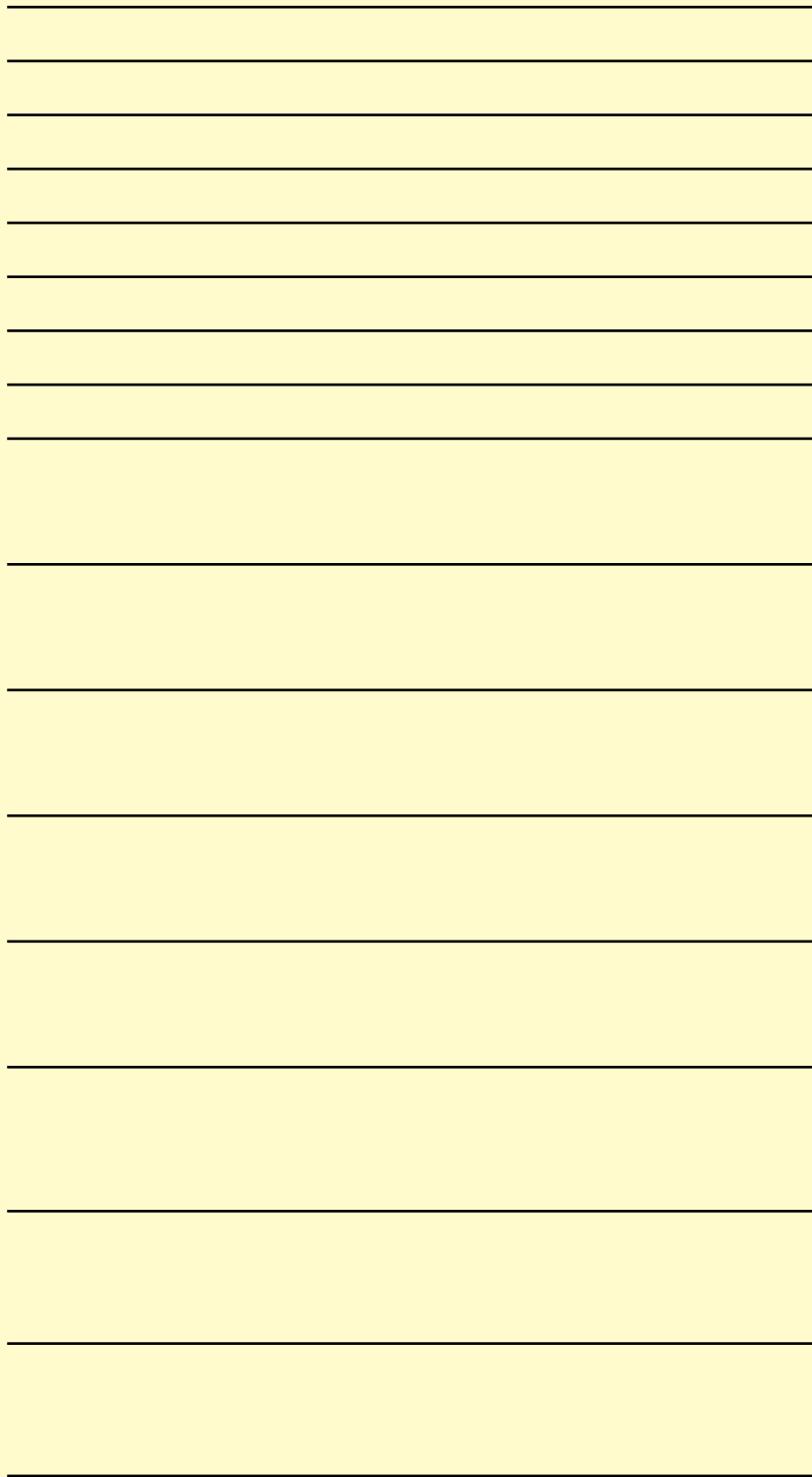
160 deltakere med interesse for museumsformidling, gjenstander, inkludering og forskning på tvangsarbeid under andre verdenskrig var samlet til to innholdsrike dager på NTM i februar 2017.





Avsluttende panel på konferansen «Text and Things». F.v. Henrik Treimo, Ken Arnold, Åshild Andrea Brekke, Ellen Lange, Tone Cecilie Simensen Karlgård, Geoffrey Gowlland.

-
29. mai 2017 Samling for delprosjektene på Oslo Museum.
 Tema Presentasjon av den ferdige utstillingen *Ting Taler*, mini-workshop om prosess, møte om avsluttende rapport.
- Deltakere
 KHM Tone Cecilie Simensen Karlgård, Peter Bjerregaard, Geoffrey Gowlland
 NTM Ketil Gjørme Andersen, Endre Fodstad, Ellen Lange, Ageliki Lefkaditou, Torhild Skåtun, Henrik Treimo, Hege B. Huseby
 OM Gro Røde, Reidun A. Johannessen, Linken Apall-Olsen
- Andre Stina Gjerdingen (museologistudent ved UiO, praksis på NTM høsten 2017), og Sofie Scheen Jansen (museologistudent ved UiO, praksis på NTM høsten 2017), Isa Dussauge (vitenskapshistoriker tilknyttet *Skjeletter i skapet*)
-
- 15.–16. september «Art and Presence», konferanse ved Syddansk Universitet og Faaborg Museum, Odense.
 Deltakere fra Tingenes metode: Hege B. Huseby
-
1. november Møte for prosjektlederne i LAB, NTM.
 Tema Den avsluttende rapporten.
- Deltakere
 OM Gro Røde, Reidun A. Johannessen
 KHM Peter Bjerregaard
 NTM Ellen Lange, Henrik Treimo, Hege B. Huseby
-
5. desember Presentasjon av Tingenes metode på sluttkonferanse for Samfunnsrolleprogrammet i Oslo, ved Henrik Treimo.





Fra Kongosamlingen. I midten en stol fra lubafolket, den ble valgt ut og fikk en sentral plass i utstillingen.

Kongoblikk – blikk på Kongo

Ting

Kulturhistorisk museums samling av gjenstander fra området som i dag har navnet Den demokratiske republikken Kongo. Samlingen består av mer enn 3 000 gjenstander. De fleste av disse har kommet inn som gaver og innkjøp fra nordmenn som arbeidet for Kong Leopolds terrorregime i den såkalte fristaten Kongo i perioden 1884–1908. Forøvrig består samlingen også av gjenstander som forteller om hverdagsliv; matlaging, bæreredsaker og en stor samling Mnkisi – såkalte fetisjfigurer og andre rituelle gjenstander. Flere av disse er samlet inn av etnografer, misjonærer og forskere i nyere tid.

I prosjektet *Kongoblikk – blikk på Kongo* ble det kongolesiske miljøet i Norge invitert inn i magasinene på Kulturhistorisk museum. I samarbeid med interesserte personer med bakgrunn fra Kongo ønsket vi å undersøke hvordan og om museets ting har relevans for mennesker i diaspora dag. Hvilke diskusjoner oppstår når grupper som er knyttet til tingene på en annen måte enn museet, jobber med samlingene? Hvordan kan disse diskusjonene bidra til å styrke menneskers forståelse av egne liv? Kan nærhet og studier av tingene i museumssamlingen ha noen betydning for mennesker som har familiebakgrunn fra Kongo? Et hovedmål med prosjektet var å identifisere gjenstander som fremstår spesielt interessante og særegne fra et kongolesisk perspektiv. Et annet ønsket mål var å gi samlingen en rolle i barn og unges identitetsbygging.

Isabelle Riziki Maroy var engasjert som hovedkontakt mellom museet og det kongolesiske miljøet i Norge fra våren 2015 til desember 2016. Hennes lønn var finansiert via en praksisplass/arbeidstreningsordning fra NAV. Hun hadde sin arbeidsplass i magasinlokalene på Økern og fikk veiledning av museets magasinforvaltere til å gjøre seg kjent med samlingen. I løpet av prosjektperioden arbeidet hun tett sammen med samlingsansvarlig, professor Kjersti Larsen, for å velge ut gjenstander og å komme fram til temaer hun ønsket å formidle gjennom utstillingen. Prosjektleder Tone Cecilie Simensen Karlgård deltok i dette arbeidet, og samarbeidet med Isabelle Maroy om å arrangere seminarer, hvor kongolesere både besøkte magasinet og studerte gjenstander gruppevis i museet før gjenstander ble valgt til utstillingen.

Konkrete resultater

Utstilling i Rød sone 23. september 2016–januar 2017, websider, arrangementer for publikum og skolebesøk i museet, flyer.

Presentasjon av prosjektet ved ICME-konferanse oktober 2015.

Presentasjon ved konferansen «Det aktive museet, flukt, tap og gjenoppbygging» på Teknisk museum 24. november 2016.

Presentasjon på konferansen «Texts and Things», ved Tone Cecilie Simensen Karlgård, Norsk Teknisk museum 17. februar 2017.

Roll-up plakatpresentasjon ved ICOM konferansen DIFFICULT ISSUES i Helsingborg 21.–23. september 2017.

Intervju med prosjektleder med utgangspunkt i *Kongoblikk* i Klassekampen 16. november 2016.

Debattinnslag i NRK P2 22. november 2016.

Eksterne deltakere

Anslagsvis var det til sammen 35 fra kildegruppa, dvs. deltakere som har en tilknytning til Kongo og en ektefelle fra Norge, som deltok på seminarer. Folk har bidratt ved å delta mer eller mindre aktivt. Tallet er inkludert barn og ungdom.

Interne deltakere

Tone Cecilie Simensen Karlgård – prosjektleder

Isabelle Riziki Maroy – faglig ansvarlig, medkurator

Kjersti Larsen – faglig ansvarlig og faglig veileder

Inge Bjørgen – håndverksleder

Johnny Kreutz – grafisk designer

Eili Lindøe – utstillingsdesigner

Farideh Faramarzi – magasinforvalter

Anne Karin Håbu – konservator

Ellen C. Holte – fotograf

Einar Hellvik – praksisstudent i museologi, bidrag i alle deler av produksjonen

Kristian Omnes – administrativ støtte

Ragnar Løchen – støttemaker

Ellen Semb – kommunikasjon og presseansvarlig

Mari Mathiesen – sosiale medier

Elisabeth Vogt – fotoredigering

Ingvild Solberg Andreassen – webredaktør

Sunniva Stokkan Smith – webredaktør

Buchengende Lola – musikk i utstillingen, faglige bidrag om musikkinstrumenter og fortelling

2015		
Juni	Besøk i magasinet på Økern med Mireille Nsengi, Gabriel Kilimakas og Isabelle Riziki Maroy. Organisert av Tone Cecilie Simensen Karlgård og tilrettelagt lokalt på Økern av Farideh Famararzi.	
August	Formelt engasjement av Isabelle Riziki Maroy, kontrakt med NAV.	
2016		
4. mars	Besøk i magasinet med Isabelle Riziki Maroy, Farideh Famararzi, Allan Mukaya, Joseph Tambwe, Tone Cecilie Simensen Karlgård og fotograf Ellen C. Holte.	
5. mars	Seminardag på Historisk museum hvor 30 personer inkludert en del barn deltok, 11 personer registrerte seg på en liste for å delta i kildegruppa.	Utfyllende referat er publisert på prosjektets webside: http://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/skiftende/den-rode-sonen/blick-pa-kongo/seminarer/seminar-4-5-mars.html
31. mai	Besøk i magasinet av Buchengende Lola og Susan Andrua Wilson sammen med Isabelle Riziki Maroy, Farideh Famararzi, Ellen C. Holte og Tone Cecilie Simensen Karlgård. Det er spesielt musikkinstrumenter vi ser på og Buchengende Lola deler sin store kunnskap om materialer, ulike spor på gjenstandene og andre aspekter som forteller om bruk og opprinnelse.	
25. juni	Seminar i forbindelse med markering av Kongos nasjonaldag. For denne dagen var 60 gjenstander transportert til transit magasin i Historisk museum. Enkelte gjenstander som var vurdert som spesielt interessante av Isabelle Maroy og kildegruppen ble plassert på et bord og i tilgjengelige skap slik at grupper på ca. 10 deltakere kunne studere og samtale om gjenstandene i ro og fred.	Mere informasjon er publisert på følgende webside: http://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/arrangementer/2016/kngo%281%29.html
	<p>Dette var et svært viktig seminar for videre arbeid mot utstillingen i september 2016.</p> <p>Ved dette seminaret holdt Barth Niava fra Center for Afrikansk kulturformidling, CAK, en presentasjon av en etnografisk film og musikktradisjon: <i>The Sacred Drums of Burundi</i>, dette avstedkom en intens diskusjon. Noen mente det var upassende for en markering av Kongos nasjonaldag.</p>	
22. september	Utstillingsåpning. Nærmere 100 besøkende og servering av kongolesiske småretter. Taler, musikk og stor interesse og glede over utstillingen fra de ca. 50 kongolesere som deltok ved åpningen.	

25. september	Publikumsforedrag: <i>Kan vi tala med de døde? Kongolesiske røster og kraftfulle samlinger fra Kongo Central, 1880–1930</i> ved Vest Afrika intendent Michael Barrett, Etnografiska museet, Stockholm. Omvisning i utstillingen.
4.–7. oktober	Høstferie i museet. <i>Jegeren og den gode medisin. Kongofortellinger</i> . Godt besøkt av grupper fra aktivitetsskoler gjennomsnittlig 10 deltakere pr. dag. Skoleomvisninger: Åtte skoleklasser fra VG 2 og to barnehagegrupper var på omvisning i utstillingen. Den ble også inkludert i omvisningsopplegg med temaet Innføring i Sosialantropologi.
14. januar	Seminar og omvisning. Åpent seminar om erfaringer fra utstillingen og omvisning ved deltakere i prosjektet. Det var under 10 deltakere men de som deltok fikk god og lærerik omvisning av Honoratte Basemake Muhanzi, Buchengende Lola og Vital Bachiza.
22. januar	Siste åpningsdag og en avsluttende omvisning ved Afrikaansvarlig ved KHM, Sosialantropolog Kjersti Larsen.
16.–17. februar	Deltakelse og presentasjon av prosjektet på konferansen «Texts and Things», Norsk Teknisk Museum.



Teleskop fra 1885. Bygget av instrumentmaker Christian Holberg Gran Olsen (1835–1921). Lengde 7,5 meter, linsediameter 370 mm, forstørrelse 1200. Benyttet i Folkeobservatoriet i Slottsparken 1885–1898, og i Holmenkollen 1912–1917. Illustrasjon, Gunhild Wexelsen (1843–1896).

Olsens kikkert

Ting

En gigantisk stjerne­kikkert – «Olsens kikkert» – fra 1885, opprinnelig bygget til verdens første folkeobservatorium på Abelhaugen i Slottsparken, deretter flyttet til et nybygd observatorium i Holmenkollen i 1912. Kikkerten ble antagelig demontert i 1917, og har siden det ligget lagret i nesten hundre år. Den kom inn i Norsk Teknisk Museums samling i 1946.

Prosjektet

Olsens kikkert var et samarbeid mellom billedkunstner Marius Engh og Teknisk museum om å lage et bredt anlagt formidlingsprosjekt som kombinerte kunst og museumspraksis, med utgangspunkt i «Olsens kikkert». Bakgrunnen for prosjektet var en henvendelse til museet fra Engh, i 2013. Han hadde nylig fått atelierbolig i observatoriebygningen i Holmenkollen. Museet utviklet på denne tiden et eksperimentelt rom for utvikling av forskningsbaserte utstillinger. Ideen var å koble forskning, forvaltning og formidling gjennom en praksis som tok utgangspunkt i gjenstander. Praksisen skulle inkludere eksterne forskere og kunstnere, publikum og andre grupper. Da LAB åpnet i 2014 ble *Olsens kikkert* det første eksperimentet.

Prosjektet hadde flere målsetninger. For Engh var det et mål å skape et kunstprosjekt med utgangspunkt i kikkerten og bygningens historie som folkeobservatorium. For museet var det et mål å undersøke om vi med denne arbeidsmetoden kunne skape tilstrekkelig interesse og engasjement omkring kikkerten til at det kunne føre til en framtidig konservering og istandsetting av den. Arbeidet ble gjennomført i to faser av en gruppe med gjenstandskonservatorer, utstillingsbyggere og konservatorer fra museet i samarbeid med eksterne kunstnere. Et pilotprosjekt høsten 2014 førte til finansiering av Enghs del av prosjektet. Samarbeidsprosjektet ble gjennomført som del av *Tingens metode* i perioden 2015–2016.

Hovedresultatet var den todelte utstillingen *Folkeobservatoriet* ved NTM og folkeobservatoriebygningen, som viste kikkerten og observatoriet i kombinasjon med tjue nasjonale og internasjonale samtidskunstverk, et aktivt konserveringsverksted og et historisk arkiv. Utforsking av gjenstanden langs aksene forskning, forvaltning og formidling ga ny kunnskap om kikkertens materielle tilstand, funksjon og historie. Gjennom prosjektet ble kikkerten og observatoriebygget ført sammen ved hjelp av samtidskunst, etter hundre års atskillelse. Det var skapt ny interesse for kikkerten og fenomenet Folkeobservatorium.

Konkrete resultater

Vernissage, *Folkeobservatoriet* ved Norsk Teknisk Museum og ved Folkeobservatoriet i Holmenkollen, 27. august 2016. Flere hundre besøkende deltok på det som ble en kveld i en nytt Folkeobservatorium. Performance ved Next Life og servering ved Dronebrygg. Utstillingen var åpen begge steder fram til 25. september 2016.

Finissage, *Folkeobservatoriet*, 25. september 2016. Omvisning ved kuratorene og visning av Werner Herzogs film «Die große Ekstase des Bildschnitzers» i Skiforeningens lavvo i Holmenkollen.

Ny kunnskap om kikkertens tilstand, materialsammensetning og konserveringsbehov. Fullstendig oversikt over alle kikkertens komponenter, ompakking, forbedrede lagringsbetingelser og nye registreringer i primus og på Digitalt museum. Ny kunnskap om kikkertens historie. Gjennomgang og ordning av arkivet. Presentasjoner av prosjektet ved ulike konferanser.

Undervisningsopplegg for elever på kunst- og håndverksfag i ungdomstrinnet.

Stjernekkertverksted. 28.–29. august 2016 i samarbeid med Oslo Vitensenter, NTM, og 9. september ved Folkeobservatoriet i Holmenkollen, samt rapport av Matias Askvik om gjennomføringen.

Formidling i radio. NRK P2: «*Ekko*,» om instrumentmaker C.H.G Olsen og hans observatorievirksomhet, 26. september 16. NRK P1+: «*Frokostradioen*,» om utstillingen *Folkeobservatoriet*, 28. august 16.

Katalog om utstillingsprosjektet (under utvikling).

Presentasjon på konferansen «Texts and Things», ved Henrik Treimo, Norsk Teknisk museum 17. februar 2017.

Eksterne deltakere

Marius Engh – billedkunstner og kurator

Jordan Rosenfeld (US) – billedkunstner og medkurator

Bjørn Ragnvald Pedersen – prof. i geodesi, Norges Miljø og Biovitenskapelige Universitet

Matias Askvik og Silje-Marie Salhus – duoen bak Stjernekkertverksted

Involverte/presenterte kunstnere:

Bjørn Bjarre

Hai Nguyen Dinh

Dronebrygg

Serina Erfjord

Magdalena Suarez Frimkess (US)

Michael Frimkess (US)

Tarje Eikanger Gullaksen

Mark Hagen (US)

Ane Mette Hol

Werner Herzog (TY)

Lars Monrad Vaage

Lloyd Kahn (US)

Next Life

Peter Shire (US)

Paolo Soleri (US)

Martine Syms

Oscar Tuazon

Vikram Uchida-Khanna (CA)

Jennifer West (US)

Interne deltakere

(Prosjektgruppe)

Håkon Bergseth – fotograf

Endre Fodstad – gjenstandskonservator

Vidar Enebakk – første-konservator (deltok i 2013–2014)

Frode Myhr – utstillingsbygger

Hanne Skagmo – gjenstandskonservator

Henning Sandsdalen – utstillingskoordinator

Henrik Treimo – førstekonservator og prosjektleder

Frode Weium – førstekonservator

(Øvrige involverte)

Gro Ellefsen – arrangement

Håvard Heggelund – leder skoleavdelingen

Sverre Høst – utstillingstekniker

Lars Klemmensen – utstillingsbygger

Lene Luck – museumspedagog

Tobias Messenbrink – utstillingstekniker

Thanushiga Rajah – utvikler publikumsaktiviteter

Mikkel Bay Wold

– kommunikasjonsmedarbeider

2013	
Februar	Billedkunstner Marius Engh kontakter museet med forespørsel om kikkerten.
April	Møte mellom kunstner Marius Engh og museet (tre konservatorer og gjenstandskonservator) i Folkeobservatoriet, Holmenkollen.
2014	
Juni	Ekskursjon til NTMs magasin på Gjerdrum (to konservatorer, gjenstandskonservator og kunstneren). Planlegging av pilotprosjekt i LAB, forankringsrunde i museet.
August	Første workshop i LAB, 100 timer. Transport av kikkertdeler fra Gjerdrum til museet og tilbake til Gjerdrum etter workshop-perioden.
2015	
Mars	Søknad til Kulturrådet og Norske Billedkunstnere (NBK) om kunstprosjekt.
2016	
Januar–august	Prosjektgruppe nedsettes. Regelmessige arbeidsmøter. Arbeid med konserverings-spørsmål, forskning, modellbygging, utstillingskonsept, kuratering av deltakende kunstnere og planlegging av utstilling. Utvikling av undervisningsopplegg for kunstfag på ungdomstrinnet. Utvikling av stjerneikkertverksted.
Juni	Presentasjon av prosjektet ved SHOT-konferansen i Singapore.
Juli – august	Kunstverkene ankommer, mellomlagres. Håndteres av kuratorene.
August	Laboratorieanalyser av kikkertens materielle sammensetning ved NIKU.
August	Utstillingsproduksjon. Flere av kunstnerne involveres i montering. Museets øvrige stab på utstillingsbygging, arrangement og kommunikasjon, engasjeres.
18. august	Lansering av Dronebrygg's <i>Full moon mugwort lucid dream brew</i> på baren Rouleur, Oslo.

26. august	Åpning av utstillingen <i>Folkeobservatoriet</i> på NTM og i Folkeobservatoriebygget i Holmenkollen.
August–september	Aktiv konservering av kikkerten i utstillingen, omvisninger i utstillingene og skoleopplegg.
September	Dokumentasjon av utstillingen ved museets fotograf.
25. september	Finissage. Filmvisning, «Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner» av Werner Herzog i Skiforeningens lavvo i Holmenkollen.
September	Nedtaking av utstillinger. Transport av kikkertdeler tilbake til Gjerdrum. Pakking og returnering av kunstverk.
2017	
Oktober	Planleggingsmøte for videre arbeid med katalog.



Et utvalg av NTM/NMMs samling menneskelige levninger, klare for workshop i LAB.

Skjeletter i skapet

Ting

Nasjonalt Medisinsk Museums samling på om lag 200 menneskelige levninger, bestående av blant annet skjelettpreparater, fosterpreparater og organer på sprit/formalin.

Med utgangspunkt i samlingen av menneskelige levninger ved Nasjonalt Medisinsk Museum (NMM), ønsket vi med prosjektet *Skjeletter i skapet* å åpne for en bred diskusjon med relevante aktører og instanser om hvordan dette materialet best kan håndteres, det vil si forvaltes, forskes på og formidles. Hvilke nye spørsmål, perspektiver og forståelser kan denne samlingen føre oss til?

For å undersøke dette spørsmålet holdt vi flere workshops – såkalte «Ting» – med eksterne og interne deltakere. Vi satte deler av samlingen frem og diskuterte det vi så på. De to første workshopene var med folk som på forskjellige måter hadde en faglig interesse av eller tilknytning til samlingen. Det var blant annet ulike forskere, museumsansatte, en prest og tre kunstnere. De to neste workshopene var med elever fra en invitert skoleklasse. Samlingen er også blitt utforsket av museets gjenstandskonservatorer, av forskere på museet og en fotograf, og senere av besøkende i utstillingen som åpnet 26. september 2017. Utstillingen bygde på de refleksjonene og den kunnskapen som var generert så langt. Samtidig var den en del av prosessen og den pågående diskusjonen og kunnskapsgenereringen. I utstillingsperioden ble det avholdt en rekke «Ting» med utgangspunkt i de utstilte gjenstandene.

Konkrete resultater

Rapport 1, fra workshop 28.–29. november 2016

Rapport 2, fra workshop med skoleelever 25. mars 2017

Utstillingen *Skjeletter i skapet*, inkludert fotoprojekt, seks unike bøker, og 1000 postkort med 20 ulike motiver (fotografier, illustrasjoner og sitater)

Presentasjon på konferansen «Texts and Things», ved Ellen Lange, Norsk Teknisk museum 17. februar 2017.

Foredrag på NKF–Ns (Nordisk konservatorforbund avd. Norge) årsmøte, ved Marianne Sjølie, Norsk Teknisk Museum 30. mars 2017.

Deltakere på workshop 28.–29. november 2016

Eksterne deltakere

Anne Håbu – konservator ved Kulturhistorisk Museum. Har arbeidet med mumier

Lars Martin Dahl – sogneprest i Gamlebyen og Grønland menighet

Malin Nilsson – fotograf med prosjekt om Tornblad instituttet, *Embryologiske rum*

Kjersti Lind – museologistudent ved UiO, med masteroppgaveprosjekt om fosterpreparater på utstilling

Anne-Sofie Hjemdahl – etnolog og museolog med fokus på kopiering av kroppar i museene

Isa Dussauge – Animatør og forsker ved Uppsala Universitet, institutt for lærdoms- og idéhistorie. Tilknyttet forskningsprosjekt om betydningen av embryologiske samlinger

Signy Norendal – redaktør for Museumsnytt

Liv Bugge – billedkunstner og stipendiat på Kunsthøyskolen. Har gjort flere prosjekter om museumssamlinger

Evelyn Voss Rygnestad – seniorkonsulent institutt for medisinske basalfag. Ansvarlig for henvendelser fra folk som ønsker å donere kroppen sin til forskning (testatorordningen)

Interne deltakere

Ellen Lange – prosjektleder for *Skjelletter i skapet*, konservator ved Norsk Teknisk Museum/Nasjonalt Medisinsk Museum

Henrik Treimo – prosjektleder for Tingenes metode, førstekonservator ved Norsk Teknisk Museum

Marianne Sjølie – gjenstandskonservator ved Norsk Teknisk Museum

Ingrid Aas – fotograf ved Norsk Teknisk Museum

Frode Myhr – utstillingstekniker ved Norsk Teknisk Museum

Henning Sandsdalen – utstillingskoordinator ved Norsk Teknisk Museum

Hege B. Huseby – prosjektkoordinator for Tingenes metode

Ingrid Thomassen – praktikant i LAB, museologistudent, UiO

Thomas Fjærtøft – fungerende aktivitetsansvarlig ved Norsk Teknisk Museum

Ageliki Lefkaditou – førstekonservator ved Norsk Teknisk Museum/Nasjonalt Medisinsk Museum

Jon Kyllingstad – førstekonservator ved Norsk Teknisk Museum og medlem av Skjellettutvalget – nasjonalt utvalg for vurdering av forskning på menneskelige levninger

Phil Loring – konservator ved Norsk Teknisk Museum/Nasjonalt medisinsk museum

Deltakere på workshop 25. mars 2017

En skoleklasse fra 7. trinn, Voksen skole. 28 elever og lærer, Linn Bergengen Lyseng.

Interne deltakere utstillingsproduksjon/-formidling

Ellen Lange – prosjektleder

Henrik Treimo – utvikling av prosjektet/metoden

Ageliki Lefkaditou – utvikling av konsept, innhold

Phil Loring – registrering, oversettelse m.m.

Marianne Sjølie – konservering

Hilde Skogstad – konservering

Ingrid Aas – fotografi, bokproduksjon

Isa Dussauge – kartlegging av aktører/kilder/tilnærminger

Isak Emberland – div. utstillingsproduksjon

Stina Gjerdingen – div. utstillingsproduksjon

Kjersti Lind – formidling, utvikling av opplegg/«Ting»

Caspar Barth – formidling, utvikling av opplegg/«Ting»

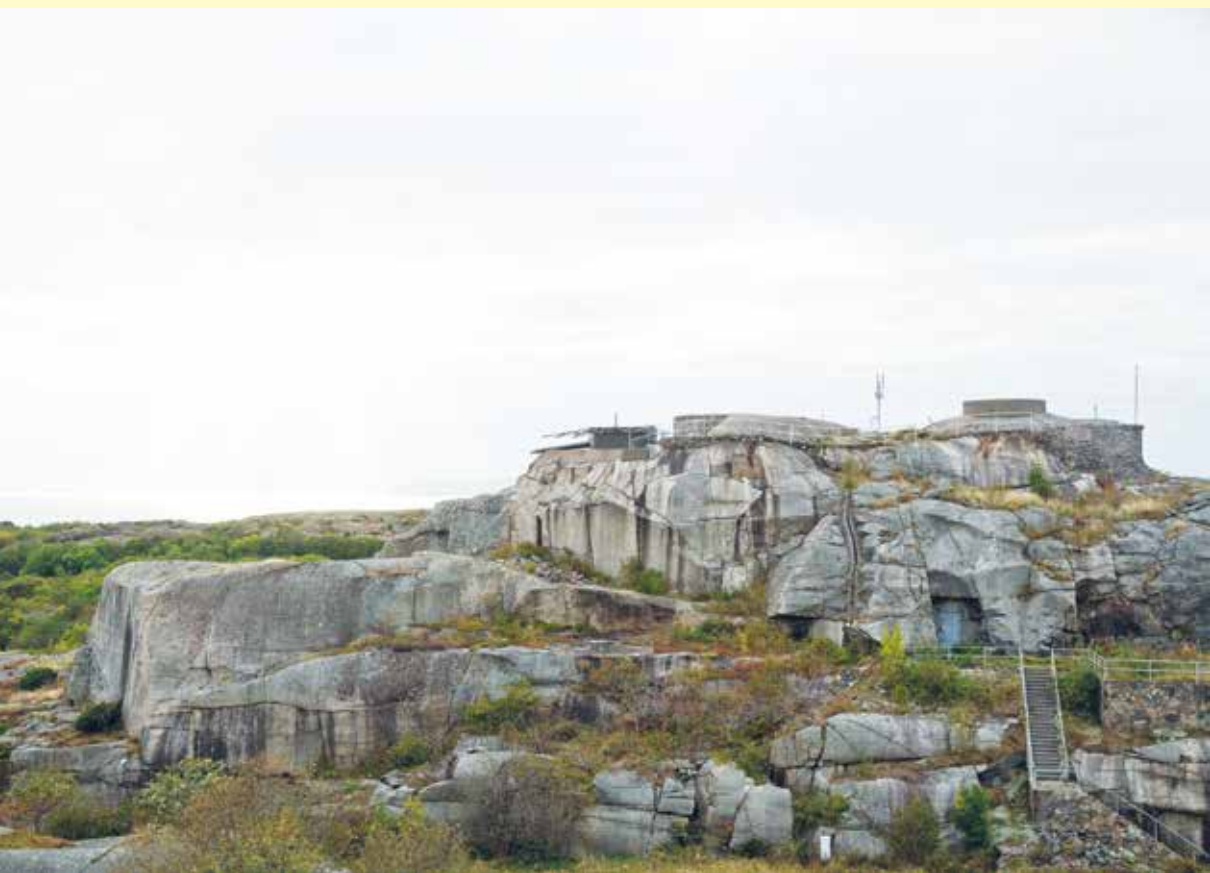
Torhild Skåtun – formidling, utvikling av opplegg/«Ting»

2016	
17.–18. mai	Deltakelse og innlegg på den tverrfaglige konferansen «Corpses, Cadavres and Catalogues». Arrangert av Queen Mary University of London, School of Geography and the Environment, University of Oxford, the Hunterian Museum at the Royal College of Surgeons, Barts Pathology Museum. https://cccconference2016.wordpress.com/
1. mars	Gjenstandskonservator Marianne Sjølie på besøk hos Hunterian Museum og Martyn Cooke, Head of Conservation.
28.–29 november	Workshop med rundt 20 voksne deltakere som på ulikt vis stod i en relasjon til samlingen. I LAB/NTM.
1.–2. desember	Deltakelse og innlegg på Konferansen «Forskningsetiske perspektiver på menneskelige levninger». Arrangert av Skjellettutvalget/De forskningsetiske komiteene, i samarbeid med Institutt for medisinske basalfag, Kulturhistorisk museum og Norsk Teknisk Museum.
2017	
17. februar	Deltakelse og innlegg på «Text and Things», konferanse NTM.
25. mars	Workshop med en skoleklasse, 7. trinn, fra Voksen skole. 2 grupper á 14 stk., 1 time per gruppe. I LAB/NTM.
30. mars	NKF-Ns (Nordisk konservatorforbund avd. Norge) årsmøte, ved NTM. Foredrag om <i>Skjeletter i skapet</i> ved Marianne Sjølie.
8.–10 juni	Deltakelse på the European Academic Heritage Network UNIVERSEUM 18th Annual Meeting, Mobility of University Heritage. I sesjonen «Human remains in university collections».
Medio august–26. september	Utstillingsproduksjon.
26. september	Utstillingsåpning. Inviterte gjester var deltakere i tidligere workshops, andre involverte i Tingenes Metode samt sentrale personer i museums-Norge.

26. september
2017–7. januar
2018

Utstillingen *Skjeletter i skapet* vises ved Norsk Teknisk Museum/
Nasjonalt Medisinsk Museum.

I visningsperioden ble det gjennomført flere «Ting», dvs. samtaler rundt bordet med gjenstandene. Dette ble avholdt på åpningen, på Researchers Night 29. september (kveldsarrangement for voksne, med ulike foredrag, konserter m.m.) og på kveldsarrangementet SENT 12. oktober. Vi utviklet et fast opplegg for Ting i helgene, fordi vi opplever at utstillingen egner seg for barn og voksne sammen.



En liten del av Atlanterhavsvollen.

Store ting

Ting

Atlantehavsvollen – et sammenhengende forsvarsverk av betongbunkere og andre installasjoner fra Biscayabukta til Kirkenes. Atlantehavsvollen består av omkring 15 000 større og mindre bunkere og andre forsvarsinstallasjoner bygget i armert betong. Anlegget ble bygget av Organisasjon Todt (Hitlers byggeorganisasjon).

Store ting ble utformet i tilknytning til et omfattende forsknings- og utstillingsprosjekt om tvangsarbeid i Norge under okkupasjonen. «The Political Economy of Forced Labor: Organization and Todt in Norway during World War II» (NTNU, 2010–2017). Tittelen peker mot de store objektene naziregimet bygget eller påbegynte som del av det kuratoren har valgt å kalle det Tredje Rikets rompolitikk. Motorveier, jernbaner, bygninger og Atlanterhavsvollen er eksempler på slike store ting. Objektene reiser i dag spørsmål om hvilke problemstillinger som er relevante i forvaltningen av dem. De utgjør åpenbart en kilde til kunnskap om tvangsarbeid og innsikt i den Nazistiske ideologien og krigsøkonomien. Ikke minst byr de på interessante utfordringer i et utstillingsprosjekt der opplevelsen av gjenstander i rom er et bærende element i historiefortellingene.

Foruten forskningskomponenten som ble ivaretatt av kuratoren Ketil Gjølme Andersen, engasjerte prosjektet Geirr Olav Gram som jobber med forvaltning av krigsminner ved Riksantikvaren, og scenografer fra Akademi for Scenekunst, representert ved professor Serge von Arx og studenter. Prosjektet valgte å fokusere på en del av Atlanterhavsvollen ved Nøtterøy og Tjøme der også kanonbatteri Nero ligger. Nero er ett av syv anlegg langs norskekysten som ble utstyrt med datidens største kanoner. Denne installasjonen er forholdsvis ukjent og det varet viktig aspekt i prosjektet at tvangsarbeidere var internert, arbeidet og omkom – på et sted folk flest i dag forbinder med sommeridyll og ferie.

Store ting hadde flere målsetninger: Gjennom å arbeide med tingene på lokale steder var det et mål å etablere nye måter å forstå og snakke om tvangsarbeid på, og gi nye perspektiver på tvangsarbeidernes liv og livsbetingelser, og på den tyske okkupasjonen av Norge. For det andre var det et mål å utforske Tingens metode i forhold til store ting som befinner seg utenfor museet og som ikke kan flyttes. Spørsmålet som innrammet prosjektets tilnærming og ga retning til arbeidet var «Hvordan kan vi flytte Atlanterhavsvollen inn på museet og gjøre den til en unik publikumsopplevelse?»

Konkrete resultater

Fem utstillingsmodeller ble vist i formidlingsområdet utenfor LAB.

Modellene viste forskjellige opplevelser av Atlanterhavsvollen:

- Modell 1: Opplevelsen av tyngden, holdbarheten og materialiteten til bunkerne.
- Modell 2: Følelsen av å både være beskyttet og sårbar på samme tid – å se og bli sett.
- Modell 3: Historier fortalt etter krigen om den skremmende, fysiske opplevelsen av at den store kanonen ble avfyrt.
- Modell 4: Stillheten omkring tvangsarbeiderne som døde under byggingen av denne infrastrukturen.
- Modell 5: Hvordan restene av atlanterhavsvollen og området rundt blir brukt i dag av ungdommer.

Prosjektet la et grunnlag for utforming av scenografien i utstillingen *Grossraum* (som åpnet på NTM 16. februar 2017). Selv om ingen av de fem konseptene er direkte tatt med i utstillingen har de vært viktige for utviklingen av den.

Presentasjon på konferansen «Texts and Things» ved Henrik Treimo, Norsk Teknisk Museum 16. februar 2017.

Paper tilgjengelig her:
http://www.tingenes-metode.no/images/PDF/Bringing-the-Atlantic-Wall_Nettversjon_2_.pdf

Eksterne deltakere

Geirr Olav Gram – konservator, Riksantikvaren

Serge von Arx – professor ved Akademi for Scenekunst, Høgskolen i Østfold

Alejandra Mendez Ramirez – mastergradsstudent i scenografi

Cathrine Stangebye Engebretsen – rådgiver og arkeolog i Kulturarv i Vestfold fylkeskommune

Geir Sætervik – assistent for Engebretsen og medlem av venneforeningen for Lurås fort, Nøtterøy

Bachelorstudenter i scenografi: Mari Lassen Kaamsvaag, Freya Hestnes, Mulenga Mwansa, Nicholas Zöckler, Elizabet Damianova

Interne deltakere

Henrik Treimo – prosjektleder og leder av LAB

Ketil Gjølme Andersen – prosjektleder og konservator/kurator

Håkon Bergseth – museumsfotograf

Marlijn Noback – forskningsassistent

2015

September Planleggingsmøte. Prosjektets mål, omfang og tidsperiode.

Etablering av kontakt med lokale samarbeidspartnere.

5.–16. oktober Intensiv prosjektperiode.

5.–7. oktober Ekskursjon til Atlanterhavsvollen på Tjøme og Nøtterøy.

7.–16. oktober Workshop og produksjon av konsepter og modeller i LAB, NTM.

16. oktober Vernissage, «How to bring the Atlantik Wall into the Museum Space?»

Presentasjon av fem modeller, NTM.

2015–2017 Konseptualisering av erfaringer og bruk av materiale fra feltarbeidet til scenografisk opplevelse i utstillingen *Grossraum*. Ved kuratoren og scenografen.

2017

16. og 17. februar Deltakelse og presentasjon av prosjektet på konferansen «Texts and Things», Norsk Teknisk Museum.



Fra utstillingen *Oslove* på Bymuseet, Oslo Museum.

Ting taler

Ting

Den faste utstillingen *Oslove – byhistorie for begynnere* på Bymuseet og de gjenstandene som er en del av den. Utstillingen handler om Oslos historie fra omkring år 1000 og frem til i dag, og inneholder en rekke fotografier, malerier og bruks- og kunstgjenstander fra ulike perioder.

Hvilke følelser og assosiasjoner kan tingene skape hos ulike mennesker? I prosjektet *Ting taler* undersøkte vi hva som skjer når vi åpner opp for de mange historiene alle ting rommer. Museets mål med prosjektevar å åpne samlingene for flere tolkninger enn dem museet formidler.

Utstillingen *Ting taler* ble laget i samarbeid med deltakere ved språkkaféen på Deichmanske bibliotek, avdeling Stovner. Dette er voksne innvandrere som frivillig deltar på ukentlige samlinger for å få praktisert norsk sammen med andre. Vi kom i kontakt med deltakerne gjennom at de først var på en omvisning på Arbeidermuseet. Etterpå inviterte vi dem til å komme til Bymuseet, for å være med i prosjektet vårt. Deltakerne ble invitert til å se utstillingen *Oslove*, der de valgte seg en gjenstand som vi ba dem skrive sin egen tekst til. Oppgaven de fikk var: Hvorfor valgte du akkurat denne tingen? Hva betyr den for deg? Kan den være del av en fortelling om noe i livet ditt?

Vi bearbeidet tekstene sammen med deltakerne og resultatet ble en utstilling i Bylaben på Bymuseet. Ettersom vi ikke kunne fjerne tingene fra *Oslove*, besto utstillingen av tekstene og fotografier av tingene deltakerne hadde valgt ut..

Konkrete resultater

Utstillingen Ting taler i Bylaben på Bymuseet/Oslo Museum. Åpnet 25. april 2017.

Katalog for utstillingen. *Ting taler* (2017) red. Gro Røde og Reidun A. Johannessen.

Presentasjon på konferansen «Texts and Things» ved Reidun A. Johannesen og Gro Røde, Norsk Teknisk museum 17. februar 2017.

Eksterne deltakere

Deltakere ved språkkaféen, Stovner:

Shelli Lake, bibliotekar ved Deichmanske bibliotek avd. Stovner, USA

Olga Kulagina, Russland

Kateryna Bukhantsova, Ukraina

Edina Kamaras, Ungarn

Sandu Moldovan, Romania

Brigitta Kovács, Ungarn

Mina Boboyrova, Tadsjikistan

Aljosa Beric, Serbia

Daria Darma, Ukraina

Interne deltakere

Gro Røde – avdelingsleder ved Arbeidermuseet

Reidun A. Johannessen – museumslektor ved Bymuseet

Følgende ansatte ved Oslo Museum har deltatt i prosessen eller vært konsultert:

Lars Emil Hansen – direktør

Linken Apall-Olsen – avdelingsleder for by- og teaterhistorie

Rune Aakvik og Fredrik Birkelund – fotografer

Vegard Skuseth – fotoarkivar

Thor Hovde – samlings- og magasinforvalter

Sissel Ødegaard – grafisk designer

Annelise Bothner-By – seniorkurator ved Interkulturelt Museum

Kristin Margrethe Gaukstad – avdelingsleder for dokumentasjon og samling

Christian Skappel – driftsleder

2016	
September	Oppstart og konseptutvikling
22.–23. september	Deltakelse på seminar i Samfunnsrolleprogrammet ved Vest-Agder-museet.
Oktober–november	Kommunikasjon og planlegging, kontakt med bibliotekar Shelli Lake ved språkkaféen på Deichmanske bibliotek, Stovner, Oslo. Samtaler og felles idémyldring internt på tvers av avdelingene ved Oslo Museum.
2017	
16. januar	Tverrfaglig samling på Oslo Museum for refleksjon rundt metode og praktiske løsninger.
27. januar	Første møte med deltakerne fra språkkaféen på Bymuseet: Kort introduksjon og omvisning i utstillingen. Deltakerne valgte ut ting og tok bilder.
16.–17. februar	Deltakelse og presentasjon av prosjektet på konferansen «Texts and Things», Norsk Teknisk Museum.
3. mars	Oslo Museum, Bymuseet v. Gro Røde og Reidun A. Johannessen besøker språkkaféen på Deichmanske bibliotek, Stovner. Mer informasjon om prosjektet, påminnelse/oppfordring om å levere inn flere tekster (vi hadde da fått veldig få). Språkvask av et par av tekstene sammen med deltakerne som hadde skrevet dem.
10. mars	Nytt besøk fra språkkaféen. Flere deltakere velger ut ting og tar bilder.
Mars	Deltakerne skriver tekster og leverer til Bymuseet på e-post.
Mars–april	Gjennomgang av de ni innsendte tekstene, språkvask og kommunikasjon med deltakerne. Produksjon og montering av utstillingen.
25. april	Utstillingen <i>Ting taler</i> ferdig montert i Bylaben, Oslo Museum, Bymuseet.

2. juni	Formell åpning med inviterte deltakere, Bymuseet.
23. juni	Møte med Nabo Oslo og deltaker Kateryna Bukhantsova på Bymuseet: Gjennomgang av byhistorisk utstilling, samt utvalgte tekstiler fra magasinet med tanke på videreføring av prosjektet.
16. august	Møte med Nabo Oslo v. prosjektleder Maria Trettvik og Kateryna Bukhantsova på Bymuseet. Drøfting av ulike idéer til videreføring av prosjektet.
21. september	Besøk fra Bymuseet/Arbeidermuseet (v. Reidun A. Johannessen og Gro Røde) på designverksted for Nabo Oslo, Veitvet kultursenter: Møte med deltakerne, samtaler og drøfting av idéer til videreføring av prosjektet.
24. november	Deltakere fra Nabo Oslo arbeidet med ulike tekstiler i kjøkkenavdelingen på Bymuseet. Bruk av en gammel Singer symaskin og dialog med publikum i utstillingen.



House-shaped fish trap from Kiribati. From KHM's ethnographic collection, UEM 49315.

Trapped

Thing

A selection of animal traps from the collections of Museum of Cultural History (KHM) and items from Prof. Gunnar H. Gundersen's private collection of several hundreds of mousetraps.

The project

The project was initiated by Geoffrey Gowlland, anthropologist and postdoc at KHM. Traps were identified as a particular kind of object that could bring us to think about the ways in which humans shape and strive to control the world around them; traps are also found in abundance in ethnographic museum collections, including KHM.

As part of the project, the exhibition team initiated conversations with several experts on traps, including with hunters and culture bearers of the Paiwan indigenous people of Taiwan, as part of the ethnographic fieldwork of Geoffrey Gowlland; Prof. Gunnar H. Gundersen, who has an interest in mousetraps as design objects; archaeologist Dr. Jostein Bergstøl, who has been researching hunting and trapping in Scandinavia; and Dr. Espen Wæhle, who conducted ethnographic fieldwork with the Efe people of the Congo. In parallel to academic activities, the project included collaboration with the design studio Void. Void is a computational design studio working at the intersection between design, architecture, art and technology; they build experimental solutions that range from sophisticated interface design to interactive installations. Through the collaboration with Void, we wanted to extend traps from the concrete objects on display to activities audiences could actually take part in and further reflect upon.

Concrete results

The exhibition opened on October 26, 2017. Activities are planned during the lifespan of the exhibition, including interdisciplinary workshops.

Presentation of the project, by Geoffrey Gowlland, at the conference "Text and Things," the Norwegian Museum of Science and Technology, 17. February 2017.

External participants

Gunnar H. Gundersen – Professor of Design, HiOA

Espen Wæhle – Social anthropologist, Curator, Norwegian Maritime Museum

VOID studios of design: Mikkel Lehne, Anders Nærø Tangen, Per Kristian Stoveland, Bjørn Gunnar Staal, Joakim Wiig Hoen

Key interlocutors during the ethnographic research in Taiwan were: Cemelesai Takivalit, Nitjan Takivalit, Xixile

Internal participants

Geoffrey Gowlland – Anthropologist and postdoc

Peter Bjerregaard – Exhibition advisor

Hedvig Poppe – Masters student intern

Jason Falkenburg – PhD student

Tone Cecilie Simensen Karlgård – Diversity Curator

Inge Bjørgen – Head Engineer

Anne Håbu – Conservator

Johnny Kreutz – Graphic Designer

Jostein Bergstøl – Associate Professor of Archaeology

Process

2016

April–May

Ethnographic fieldwork in Taiwan by Geoffrey Gowlland.

2017

17 February

Public presentation of the concept at the conference “Text and Things”

May–June

Expert meetings with Gunnar H. Gundersen, Jostein Bergstøl and Espen Wæhle.

June

Meetings with Void in their office and around the objects at the museum

24 September

Public workshop including a talk by Gunnar H. Gundersen on principles of mousetrap design, and an invitation to audiences to see and react to artefacts in the collections of the museum.

26 October

Exhibition opening with invited guests from the museum and the “Tingenes metode” network.

Two interdisciplinary workshops are planned during the lifespan of the exhibition. A closing ceremony, or “finissage,” is planned towards the end of the life of the display in January 2018.





Det første besøket i museumsmagasinet med, fra venstre, Isabelle Riziki Maroy, Gabriel Kilimakas og Mirelle Nsengi, til høyre Farideh Faramarzi, magasinforvalter ved KHM.

Refleksjoner over *Kongoblick – blick på Kongo*

Intervju med prosjektleder Tone Cecilie Simensen Karlgård

Hvordan jobbet dere med utgangspunkt i ting og tingenes relasjoner i prosjektet *Kongoblick – Blick på Kongo*?

Samarbeidet mellom museet og det kongolesiske miljøet oppsto i forbindelse med utstillingen *Kongospor* i 2007. Det vokste etter hvert frem et ønske om å skape et prosjekt der kongolesere kunne besøke museets magasiner og gjøre seg kjent med samlingene.

Var det et ønske hos museet eller i det kongolesiske miljøet?

Ønsket var tilstede hos begge parter. Vi snakket om å få til et slikt prosjekt flere ganger. Muligheten åpnet seg da Isabelle Riziki Maroy fikk godkjent museet som praksisarbeidsplass i en jobbsøkerperiode og museets utstillingsråd godkjente en søknad fra oss om å gjennomføre det som et kunnskapsgenererende prosjekt med et utstillings-eksperiment i museets røde sone.

Har du et konkret eksempel fra samspillet mellom aktørene i denne prosessen?

De beste eksemplene på samspill mellom kongolesere, museet og gjenstandene er fra besøkene i magasinet på Økern og det samarbeidet som fant sted med de ansatte som har sin arbeidsplass der. Ved de første besøkene var alle usikre og kanskje til og med litt mistenksomme. Men, etter hvert som deltakerne ble tryggere i sine roller gikk det fint, og magasinforvalteren tilbød Isabelle å dele kontor med henne.

Et annet illustrerende eksempel var den kunnskapen og alle historiene om materialer, teknikker og brukssammenhenger som møtet med musikkinstrumentene vekket i Buchengende Lola som er musiker og historieforteller. Vi hadde seminarer i museet omkring utvalgte gjenstander fra samlingen, hvor grupper på 10–15 personer satt rundt et bord og studerte gjenstandene i fellesskap. Her brakte minner og felles referanser til barndommens besøk hos besteforeldre på landsbygda i Kongo frem ny kunnskap om enkelte gjenstanders bruksområder og meningsinnhold i den kongolesiske sammenheng.

Hvem «kalte» tingene på?

I dette tilfellet kalte samlingen på mennesker med bakgrunn fra Kongo. Spesielt var personer som har blitt foreldre i løpet av den tiden de har bodd i Norge interessert i å jobbe for å skape narrativer om Kongo med utgangspunkt i sine egne perspektiver, synliggjort gjennom gjenstander fra museets Kongosamling. Generelt kan det sies at den voksne delen av befolkningen med bakgrunn fra Kongo som nå bor i Norge, ikke er fornøyd med hvordan DR Kongo framstilles i norsk media og nærmest er fraværende i undervisningen i grunnskolen. De så en sjanse til å skape et mer variert bilde basert på kulturhistorisk kunnskap slik at deres barn kan oppleve fortrolighet med sin slekts bakgrunn og bli interessert i kulturhistoriske temaer fra foreldrenes hjemland.

Hvor befant tingene seg underveis i prosjektforløpet?

Ved inngangen til prosjektet befant de seg i magasinet på Økern. Fordi det var planlagt ombygging organiserte vi transport av utvalget på ca. 60 gjenstander til museet så snart det var pakket og klart til avhenting. I denne perioden fra mai til utstillingsåpningen i september 2016 befant gjenstandene seg i museet 4. etasje. Å ha gjenstandene i huset var av betydning for seminarer og mere uformelle diskusjoner underveis, som vi benyttet oss flittig av. Vi hadde gjenstandene rett i nærheten og kunne enkelt ta med interesserte for å se på dem, studere og diskutere hvordan de kunne spille med i det som skulle bli en utstilling.



Isabelle Riziki Maroy undersøker samlingen i museumsmagasinet. Figuren av den hvite kolonialisten ble ikke valgt ut.

Hva skjedde med tingene etter prosjektslutt?

Tingene ble pakket ned og returnert til Økern, til magasinet for den etnografiske samlingen.

Hvilke nye stemmer, ideer eller temaer ble invitert inn i prosjektet som følge av metoden?

Gjennom Isabelle Riziki Maroys nettverk ble ressurspersoner fra Bergen og Narvik invitert inn. Selve denne måten å jobbe på – i samarbeid med en kildegruppe som fikk direkte innflytelse på hvilke gjenstander og temaer som skulle inn i en utstilling – var en ny måte å jobbe med samlingene på. Unge mennesker som fikk opplæring som omvisere i utstillingen, opplevde at de fikk kunnskap om deler av Kongos historie som var ny for dem. I ettertid, gjennom å reflektere over diskusjoner som oppstod underveis i prosjektet, innser jeg at det å tenke samlingene fra Kongo isolert fra kolonihistorien i museumssammenheng, var en ny øvelse for meg som fagperson.

Har du noen konkrete eksempler på hvordan dette var en ny måte å jobbe med samlingene på?

Selve det å bryte barrieren mellom museet og interesserte folk fra publikum som ikke har forskerstatus eller en annen, tradisjonelt sett museumsfaglig rolle i utstillingsprosjekter, var nytt. Ikke minst, å få et blick på Kongo utenfor europeisk kolonihistorie.



Samtaler om et utvalg av gjenstander fra Kongosamlingen under seminar på Historisk museum 25. juni 2016.

Var det utfordringer med involveringen av eksterne deltakere?

Det var utfordrende å orientere om prosjektet på en slik måte at alle berørte fikk informasjon og dermed valget om hvorvidt de ønsket å delta. Det oppstod også kraftige diskusjoner og uenigheter som følge av ulike rolleforståelser.

Dette var svært utfordrende i perioden rundt utstillings-
åpning. Ulik forståelse av den komplekse prosessen som
leder fram til en utstilling var utfordrende for alle parter.

Internt var det å få tilgang til samlingene og å besøke
magasinet sammen med folk fra publikum langt mer
krevende enn forventet. Denne erfaringen er svært nyttig
for videre arbeid med lignende prosjekter som innebærer
en større åpenhet og inkludering av publikum i museets
arena bak kulissene.

Hvilke kanaler brukte dere til å orientere om prosjektet?
Måtte dere endre taktikk underveis?

Hvis du mener orientering til deltakerne i prosjektet og
de som ville holdes orientert, brukte vi en e-postliste som
folk hadde meldt seg på ved det første seminaret supplert
med andre fra Isabelle og museets nettverk. Det var
uttrykt ønske om å ikke bruke facebook.

Andre utfordringer du vil nevne?

Et av hovedmålene for prosjektet var å presentere og
generere kunnskap om den rike og mangfoldige fortiden
og samtidshistorien fra DR Kongo. Nettopp begrepene
samtid og fortid, og hvordan deltakerne i dette samarbeids-
prosjektet oppfattet disse to konseptene, vekket debatt
og til dels konflikt og mistillit i gruppen etter hvert
som prosjektprosessen utviklet seg.

Vi opplevde også økonomiske utfordringer og skulle gjerne
hatt mere midler til å dekke reiseutgifter og honorarer
til bidragsyttere ved seminarer. Enkelte deltakere var
misfornøyd med at de ikke fikk honorarer eller dekket
reiseutgifter. Isabelle Riziki Maroy fikk svært lav utbetaling
fra NAV og dette førte til misnøye. Ifølge NAV sitt
regelverk ville det ha vært mulig for museet å betale henne
et honorar i tillegg til NAV tilskuddet, uten at det ville
gått utover hennes utbetaling. Fordi dette prosjektet
hadde et stramt budsjett, var jeg nøye med å følge opp
UiO sentralt at de søkte om det driftstilskuddet som NAV
utbetaler til praksisplassinstitusjoner. Allikevel ble dette
ikke prioritert fra UiO sentralt og prosjektet gikk dermed
glipp av ca. kr 10 000, som ville hatt en betydning for
dette avgrensede prosjektet.

Var dette noe dere var forberedt på at kunne skje? Hadde
dere noen rutiner på museet for å løse det?

Vi hadde kun den sedvanlige unnskyldningen med at
museet ikke hadde større budsjetter til dette formålet
og gjennom samtaler og forklaringer oppnådde vi at
deltakerne «stod løpet ut».

Var det en type utfordringer som kan unngås eller var de uunngåelige som et resultat av metoden?

Det var nyttige erfaringer som vi ønsker å benytte ved andre lignende prosjekter. Det vil være lettere å unngå utfordringer som beskrevet overfor hvis prosjektet kunne være organisert mer som en prosess, hvor det var tid til å arrangere flere besøk i magasinet og flere seminarer i møte med gjenstander og diskusjoner omkring disse. Ved initiering av lignende prosjekter vil vi anbefale at det ikke spikres en fast åpningsdato for tidlig i prosjektet, slik at prosessen kan gå sin gang og det blir tid til uforutsette avstikkere og diskusjoner som garantert vil oppstå.



Interaktiv vegg med spørsmålet – Hva er ditt blikk på Kongo? En fin kommentar var: «Kongo er en del av Norges historie».

Hvilke ringvirkninger har prosjektet fått utenfor museet?

Kongosamlingen og prosjektet har blitt mere kjent i det kongolesiske miljøet i Norge. Blant annet gjennom et besøk av misjonærer fra Pinsemenigheten, har museets samling blitt mere kjent utover museets faste publikum. Et misjonærektepar bestående av norsk kone og kongolesisk mann var svært interessert og overrasket over at denne samlingen finnes i Oslo. Det var også interesse fra andre kolleger ved UiO, for eksempel forskere som jobber med barne- og ungdomspsykiatri. *Kongoblikk* fikk oppmerksomhet i media i forbindelse med den såkalte *normkritikdebatten* i Sverige, der man diskuterte politisk bruk av museene for å fremme positive ideer om det flerkulturelle samfunnet. Prosjektet fikk omtale i en reportasje

i Klassekampen med et intervju med prosjektleder, i et innslag på NRK P2 og i en artikkel i den danske avisa Information.

Hvordan blir dette fulgt opp i etterkant av prosjektet?

Erfaringen fra *Kongoblikk* og diskusjonene som oppstod underveis og i forbindelse den interne evalueringen er viktige under det pågående arbeidet med KHMs strategi for å styrke museets rolle som en arena og møteplass for kulturelt mangfold. I arbeidet med å planlegge publikumstilbud og arrangementer i en tid hvor museet gjennomgår både store ombygginger av utstillinger og vedlikehold av fasaden, er kunnskap og erfaringer fra *Kongoblikk* en viktig kilde til å utvikle ideer som involverer aktivisering av samlinger og magasinarealer.

På hvilken måte var prosjektet relevant for museets forskning, forvaltning og formidling?

Betydningen for forskning og formidling henger sammen ved at *Kongoblikk – blikk på Kongo* er relevant og har fått betydning for formidling av antropologisk forskning om endring over tid i det Østlige Afrika, spesielt Kongo. Prosjektet styrket relasjoner mellom forskere og kongolesere og gir grunnlag for større forståelse av mobilitet også her i landet.

Prosjektet er nå nedfelt som et referanseprosjekt i museets digitale strategidokument om digital repatriering og tilgang til samlingene, dette har betydning både for forskning og formidling.



Besøk av vg 2 klasse fra Kuben læringsarena. Buchengende Lola leder omvisning og lager musikk.

En annen stor verdi var det flotte fotodokumentasjonsarbeidet som ble nedlagt i prosjektet av museets fotograf, både foto fra besøk i magasinet og andre seminarer og arrangementer er verdifulle kilder til formidling underveis og i etterkant av prosjektet.

Innen forvaltning fikk prosjektet konkrete konsekvenser fordi gjenstandene kom fram i lyset og flere gjenstander ble konservert og restaurert fordi de skulle stilles ut. Dette var egentlig ikke prioriterte oppgaver, men konservatoren fikk anledning til å utføre dette på grunn av prosjektet. Museet har et mål om å vise globalt samlingsansvar. Aktiv bruk av samlingen, slik som i dette prosjektet, hører inn under aktiv samlingsforvaltning.



Fra seminar 4. mars 2016. Joseph Tambwe fra Narvik og Allan Mukaya fra Bergen er på besøk i Afrikamagasinet sammen med Farideh Faramazi, Isabelle Riziki Maroy og Tone Cecilie Simensen Karlgård.

Formidlingsaspektet er ivaretatt underveis i hele prosjektet, spesielt overfor kongomiljøet og kildegruppen samt overfor skoleklassene og det generelle publikummet som besøkte utstillingen og arrangementer.

Fikk museet ny kunnskap om tingene i prosjektet?

Det lå større forventninger til at deltakerne skulle bringe inn ny kunnskap om gjenstander i samlingen enn det som faktisk ble resultatet, men det kom fram minnehistorier fra deltakernes barndom. Gjennom slike narrativ ble også

enkelte gjenstanders bruks- og meningsområder bedre belyst. De fleste fra Kongo har selv vokst opp i byområder og i en tid hvor slike gjenstander ikke lenger var i bruk, men prosjektet vekket minner fra opphold hos besteforeldre på landsbygda. Et eksempel var en unnselig keramikkbolle, et kokekar som vekket minner og historier hos de fleste som fikk se det på nært hold. Det kom også frem detaljert kunnskap om musikkinstrumentene som er lagt inn i museets database.



Hvordan var resultatet annerledes enn i andre prosjekter?

Prosjektet skulle resultere i en utstilling i Rød sone, museets eksperimentsone. Dermed var det jo en forventning om noe annerledes og uventet, men det mest uventede var kanskje at selve utstillingen ble svært lite annerledes. Utstillingens uttrykk ble forbløffende klassisk og likt andre utstillinger med gjenstander bak glass, foto og tekster.

Hva tenker du om at det ble så likt?

Mange av oss som er ansatt i museene i Norge i dag har blitt tatt med på museer siden vi var barn og er dermed opptatt av å lage helt nye uttrykk i museumsutstillingene, men andre med en annen erfaring og bakgrunn ønsker å se fremstilling av egen bakgrunn og fortid i en mere klassisk museumsramme. En annen faktor som spiller inn kan være at eksterne partnere ønsker å lage utstillinger og arrangementer slik de mener at museet forventer det skal være. Eller også, slik publikum til forskjell fra museumsansatte ønsker at utstillinger skal utformes.

Hvordan var prosessen annerledes enn i andre prosjekter?

Fordi Rød sone-prosjekter skal være eksperimentelle i sin art var det nødvendig å finne veien under marsjen,

Monter med gjenstander som belyser og er eksempler på folkekunst, brukskunst og estetikk.

Stort fotografi sentralt i utstillingen fra vakkert og fruktbart landskap i Øst-Kongo. Fotografiet er tatt av Yannick Tylle (Gettyimages.com).



og prosjektet ble arbeidet fram blant annet slik som det er formulert i vår interne evaluering: «I produksjonsfasen i dette prosjektet har prosjektleder erfart at deltakere hadde liten tid til å delta i planlagte møter, derfor har mye av arbeidet foregått når to eller tre personer finner tid til å ordne grafiske løsninger, organisering av gjenstander, beslutte romlige løsninger i salen etc. Dette viser at det er nødvendig å avsette tid og å jobbe for å prioritere slike prosjekter.»

Hvordan fungerte det interne tverrfaglige samarbeidet? Samarbeidet med magasinforvaltere var utfordrende i den innledende fasen, grunnen til dette var lite erfaring med å arrangere slike samarbeidsprosjekter med deltakere utenfor museet. Det var stor skepsis fra museets side til å ta imot eksterne deltakere i magasinet. Samarbeidet bedret seg betraktelig underveis i prosjektet. Samarbeidet med fotograf fungerte svært godt, spesielt fordi hun har kunnskap om og interesse for kulturuttrykk fra land i Afrika. Generelt foregikk tverrfaglig samarbeid greit, spesielt i prosessen med flytting av gjenstander til museet, utforming, bygging og tekniske løsninger i utstillingsrommet. Godt samarbeid foregikk også under seminarer med kildegruppa, samt ved innsetting av gjenstander i selve utstillingen.

Hvilke utfordringer oppsto det knyttet til det tverrfaglige samarbeidet?

Som Kjersti Larsen uttrykte det i evalueringsmøtet etter utstillingsåpningen: «Hvis det er et ønske om at vi skal videreføre en slik arbeidsmetode når det gjelder dokumentasjon og utstilling av gjenstander i museets samlinger,

må vi reflektere grundigere over formål og arbeidsmetoder og opparbeide en felles forståelse blant oss kolleger så vel som mellom museumsansatte og eksterne medvirkende om prosjektets art, arbeidsdeling og myndighetsområder samt samarbeidets muligheter og begrensninger innenfor denne institusjonens rammer.»

Er det interesse for på KHM for å videreføre en slik arbeidsmetode?

Ja – slik jeg oppfatter det i arbeidet med en strategi for å styrke museets rolle som en arena for kulturelt mangfold, vil jeg si at det er en eksplisitt interesse for å videreføre arbeidet med lignende prosjekter. For tiden står museet i en fase der hele fasaden på Historisk museum skal pusses opp. Dette gir en anledning til å planlegge mer aktiviteter på Økern både med skolelever og andre publikumsgrupper.

Hvilke muligheter og utfordringer mener du metoden har?

I slike prosjekter som springer ut av samarbeid med eksterne grupper, må det arbeides grundig med å oppnå en felles forståelse av prosjektets art og avklaring av den enkelte deltakers rolle. Det ligger gode muligheter for å jobbe med slike prosjekter videre, og det vil være nyttig å legge større vekt på prosessen.

De institusjonelle strukturene som vi arbeider innenfor gir spesielle utfordringer og de følgende tre vil jeg spesielt fremheve:

1. Den kompliserte prosessen for å oppnå tilgang til samlingene med representanter fra kildegrupper – såkalte vanlige folk, uten spesialkompetanse innen museumsfeltet, men med andre relevante relasjoner til samlingene.
2. Presset på å produsere en utstilling på en bestemt dato. Dette blir spesielt vanskelig når museet skal samarbeide med grupper som ikke er innviet i arbeidsrytmen og de «stumme» forventningene som dominerer i en museumskontekst.
3. Den overordnede mangelen på tid fra både museets ansatte og andre involverte parter for å prioritere og forsøke å skape et grunnlag for konstruktiv dialog og felles forståelse.

Ved å prioritere prosessen innenfor rammen av et slikt prosjekt, vil det være mulig å tenke og designe en radikalt ny måte å jobbe med samarbeidsprosjekter mellom museet

og ulike kildegrupper. Det er utfordrende og absolutt ikke enkelt – men det er i motstanden og denne dialektiske prosessen at ny viten og erkjennelser vil oppstå.

Når passer det å bruke Tingenes metode på et prosjekt? Og hvorfor skal man bruke metoden?

Hvis museet er så heldig å ha grupper blant publikum som er interessert i samlingene og interessert i å komme inn i magasinene for å se nærmere på dem – så må museet gripe denne muligheten til å skape mere nysgjerrighet og spre kunnskap om arbeidet bak kulissene i museet. Det viktigste argumentet for å benytte metoden er kunnskapsformidling og det er ingen metoder som kan konkurrere med det å forstå og erfare materiell og immateriell kultur og materialforståelse gjennom nærhet til gjenstandene, eller til museumssamlinger som har en dokumentert historie, enten fordi den er fantasieggende eller som fakta. Som Nicholas Thomas sier i sin bok *The Return of Curiosity* fra 2016 – «... samlingene er imidlertid i hjertet av mer eller mindre alt museet foretar seg».¹³

13
Nicholas, Thomas
(2016) *The Return of Curiosity. What Museums are Good For in the Twenty-first Century*. Reaktion Books, London. s. 67 (egen oversettelse).

Du nevnte at dere ønsker å sette i gang et lignende prosjekt som har større fokus på prosessen. Hva vil dere gjøre annerledes?

Med fare for å gjenta meg selv, så vil jeg trekke fram nettopp det å planlegge med et fleksibelt mål som en forutsetning for å skape god prosess. Det er umulig å forutse hva slags reaksjoner og refleksjoner som deltakere i slike prosjekter vil oppleve underveis. Det vil derfor styrke prosjektet om det er tilstrekkelig med tid og ressurser så deltakerne har mulighet til å ta diskusjonene som oppstår underveis, og så heller velge å lage mindre formidlingsprosjekter/ utstillinger eller fokusere på andre, mindre krevende tilnærminger til gjenstandene som seminarer eller magasinbesøk.

Å la tingene tinge

Tingene er hentet fram fra magasinet, satt på bordet og prosjektgruppa har samlet seg rundt dem. Men tingene de står jo bare der og gjør ikke noe som helst. Hvordan lar man tingene «tinge»? Hvordan finner man ut hvem tingene «kaller» på?

Det betyr ikke at man helt konkret skal vente på at tingene selv tiltrekker seg nye mennesker. Tingenes relasjoner må aktiveres, oppsøkes og trigges for at de skal bli synlige. I dette ligger en oppfordring om å tenke kreativt om hvem som kan være berørt av museumsgjenstandene.

For å aktivere tingenes relasjoner, må man være oppmerksom og nysgjerrig på gjenstandene og hvilke aktører og saksforhold de kan stå i forbindelse til. Man bør passe på å registrere relevante aktører så godt det lar seg gjøre, både ved inntak av gjenstandene og dersom det kommer henvendelser om dem senere, eller man finner andre referanser eller kilder. Videre kan man for eksempel invitere besøkende til samtaler med utgangspunkt i tingene, kontakte enkeltmennesker eller grupper av mennesker man vet at er relatert til gjenstandene direkte, henvende seg til potensielt interesserte via sosiale medier eller pressen, eller legge en notatbok i utstillingen ved de aktuelle gjenstandene/ samlingene og be om assosiasjoner og innspill.

Refleksjoner over *Olsens kikkert*

Av prosjektleder Henrik Treimo

Prosjektet *Olsens kikkert* har hatt et langsiktig mål om å lage en politisk sak utav en gjenstand. Gjenstanden i prosjektet, en stjernekikkert, var det sentrale instrumentet i Folkeobservatoriet i Christiania, lokalisert i Slottsparken fra 1885 og i Holmenkollen fra 1913. Kikkerten var blant de største og mest avanserte av sitt slag på den tiden. I kombinasjon med konseptet folkeobservatorium ble dette et svært populært tilbud som ble lagt merke til og kopiert i flere storbyer i Europa. Da instrumentmaker og ansvarlig for observatorievirksomheten, Christian Holberg Gran Olsen (1835–1921) døde, stanset virksomheten med folkeobservatorium, og med det muligheten det allmenne publikum hadde til å se ut i universet for en liten sum penger. Siden da har kikkerten blitt lagret på ulike steder, under ulike eierskap, under forskjellige betingelser, og med skiftende motivasjoner. Fram til dette prosjektet startet hadde kikkerten i sytti år eksistert som deler spredt omkring i Norsk Teknisk Museums magasiner.

I 2013 ble observatoriebygget gjort til Kulturretats kunstnerbolig og atelier. Billedkunstner Marius Engh flyttet inn for en periode på fire år. Dette var den direkte foranledningen til at prosjektet ble initiert. Engh henvendte seg til museet med en forespørsel om hvor kikkerten befant seg, og samtaler kom i gang omkring et samarbeidsprosjekt. For kunstneren var motivasjonen å lage et kunstprosjekt med utgangspunkt i kikkerten og observatoriebygget som kunstnerbolig. Museet ønsket å bidra til det, og bruke anledningen til å sette denne gjenstanden i spill, og

skape engasjement omkring den, som del av et langsiktig forvaltningsarbeid.

Ting og relasjoner i prosjektet Olsens kikkert

En utstilling av kikkerten i sammenheng med samtidskunst var målet for samarbeidsprosjektet med Marius Engh. For museet ga det en unik mulighet til å stille ut kikkerten og skape en arena for formidling omkring den. Både prosessen som ledet fram til den, og utstillingen i seg selv, var muligheter for å skape interesse omkring en gjenstand som museet helt siden overtakelsen i 1946 har hatt ambisjoner om å gjøre tilgjengelig for publikum. På samme vis som folk i århundrer samlet seg til «ting» for å diskutere saker det var uenighet om, lage lover og dømme i tvister, ønsket vi å engasjere ulike aktører og et bredt publikum til å diskutere og skape noe knyttet til kikkertens fortid, nåtid og framtid.

Prosjektet startet opp med at vi hentet alle kikkertens deler ut fra magasinene. En flerfaglig gruppe gikk i gang med å undersøke dens historie, sammensetning og tilstand, og hvordan den kunne konseptualiseres i forbindelse med formidling gjennom et kunstprosjekt. Undersøkelsene var motivert av teorien om at gjenstander er relasjonelle ting. Det betyr at den samlingen av kontakter ting har til andre objekter, mennesker og ideer *gjør* dem til det de er. Av dette følger at ting er dynamiske og endrer seg med tid og sted. For museene betyr det at gjenstandene i prinsippet er foranderlige ved at de tar opp i seg ny mening ettersom hvor de befinner seg, hvordan det materielle endres over tid, hva de brukes til av hvem. I teorien ligger det her en unik mulighet til å revitalisere gjenstander. Prosjektet har undersøkt hva det i praksis betyr at gjenstander er slike forsamlinger (ting) og hva som kan skje når et museum forsøker å anvende denne teorien, ikke kun som analytisk og empirisk tilnærming for å beskrive gjenstanden, men som metode for å organisere internt samarbeid og for å aktivere gjenstanden i samfunnet. Dette impliserer at vi ikke kun har vært interessert i hva slags ting dette har vært, men også hva slags ting «Olsens kikkert» *gjøres* til.

Deltakerne har samarbeidet i workshops, og hver for seg arbeidet med konserverings spørsmål, kikkertens historie og ideer til hvordan kikkerten kunne formidles og settes i sammenheng med kunst. Forskning, forvaltning og formidling har vært utført med tanke på å finne ut hvilke relasjoner kikkerten har inngått i historisk, hvilke relasjoner den inngår i i dag og hvilke relasjoner som kunne aktiveres gjennom et bredt anlagt formidlingsprosjekt. Gjennom arkivstudier fikk vi innsikt i diskusjonene omkring

gjenstanden over tid; eierskapsproblematikk, lokaliseringsdebatter, bruk, betydning og ikke minst oversikt over aktører kikkerten hadde interessert gjennom årene. Undersøkelser av kikkerten som fysisk gjenstand, ga innsikt i den tekniske sammenstillingen og materialsammensetningen og andre forhold som også avdekket relevante kontaktpunkter. Ikke bare til menneskelige aktører, som for eksempel produksjonsfirmaer, men også til ikke-menneskelige aktører, som for eksempel materialtyper og teknikk, som inngår i det nettverket av relasjoner som gjør kikkerten til det den er. På bakgrunn av arbeidet vi gjorde, lagde vi lister over aktører som hadde vært involvert i kikkerten og over de vi potensielt kunne engasjere. Disse ble kontaktet og invitert til å delta på ulike måter.

Prosjektet har vært et eksperiment og har utforsket potensialet for museumsarbeid med utgangspunkt i gjenstandene. Utfallet var med overlegg ganske åpent. Hvem ville melde sin interesse og ønske å snakke på vegne av kikkerten? Det kunne jo bli helt vilkårlig? Ja, til en viss grad risikerte vi det, og ønsket det, fordi alt engasjement omkring museenes samlinger må anses å være et gode for museenes funksjon og utøvelse av samfunnsrollen.

Kikkertens konkrete rolle i prosjektet

Kikkerten var det sentrale omdreiningspunktet for hele prosjektet. Da initiativet til prosjektet ble tatt, befant den seg i museets magasiner. Som en del av planleggingen i 2013 dro en av museets gjenstandskonservatorer, to konservatorer og kunstneren til museets fjernmagasin på Gjerdrum, omkring fire mil utenfor byen, for å se etter kikkertdelene. De store elementene ble lokalisert, men en rekke mindre deler kunne ikke spores opp.



Kikkertdeler hentes ut av magasinet på Gjerdrum.

I 2014 gjennomførte vi en «pilot» for prosjektet, i form av en 100 timers workshop. Gjenstandene som var funnet på magasinet, ble brakt inn i LAB og spredt utover gulvet. Linsene, som var de eneste delene som til nå hadde vært stilt ut, ble hentet ut av utstillingen *Instrument*, som er en fast utstilling på NTM. Det var fokus på å få oversikt over hvilke deler som fantes og hvordan de passet sammen, og hva som eventuelt manglet. Til dette arbeidet fikk vi assistanse fra instrumentekspert professor i geodesi, Bjørn Ragnvald Pedersen. I løpet av de tre dagene, ble ytterligere en kasse med mindre deler funnet i et annet



Kikkerten i LAB.

magasin i museet. Alt som fantes av arkivmateriale omkring kikkerten i museet, samt tilgjengelig publisert litteratur, ble undersøkt for å finne ut hvilke relasjoner kikkerten har inngått i historisk, men også hvilke relasjoner den kunne ha i samtiden. Som en inngang til å utforske gjenstanden konseptuelt, jobbet kunstneren og utstillingsbyggere med å rekonstruere et tapt kunstverk av Robert Smithson. Verket *Enantiomorphic chambers*, fra 1964, var en slags «maskin» laget i stål og glass som eksperimentelt utforsket det å se, i interaksjon med publikum.

Resultatene vi oppnådde i løpet av tre intensive arbeidsdager ga gruppa tro på et større og mer omfattende samarbeidsprosjekt. Det ble grunnlaget for to søknader i 2015, til henholdsvis Kulturrådet og Billedkunstneres Vederlagsfond, utviklet av Engh.

Etter de 100 timene i 2014 ble gjenstandene kjørt tilbake til fjernlagret, der de ble liggende fram til like før utstillingsåpningen i august 2016. Under arbeidet med utviklingen av utstillingen, våren 2016, hadde museet ikke anledning til å arbeide konkret med gjenstanden fordi all konservatorkapasitet

Rekonstruksjon av *Enantiomorphic chambers*.



var satt inn på et prosjekt med å tømme et stort magasin. Under dette tømmearbeidet ble imidlertid flere deler funnet, og da utstillingen skulle åpne var kikkerten nesten komplett.

I utstillingen ble alle delene stilt ut. Ideen var å vise fram kikkerten som ting, som summen av de utstilte delene. De besøkende kunne se og erfare kikkerten slik den eksisterer i dag. Med det ønsket vi også å formidle forvaltningsarbeidet i prosjektet. Et konserveringsverksted inngikk i utstillingen. Til faste tider kunne publikum møte konservatorene, følge konserveringsarbeidet og diskutere prosessen. Publikum fikk se bilder av kikkerten og ble presentert for historien om dens rolle i Folkeobservatoriet da den var i funksjon, men i utstillingen måtte de selv sette sammen delene ved bruk av sin fantasi og forestillingsevne. Det var et mål å engasjere publikum og gi ny innsikt gjennom egen aktiv utforskning. Samtidig var det et ønske om at besøkende skulle bli interessert i kikkertens tilstand og framtid og at prosjektet skulle samle flere aktører omkring gjenstanden. Det var også et mål å vekke interesse for de visuelle aspektene ved kikkertdelene, og at disse kunne åpne for andre blikk og tanker omkring gjenstanden og utstillingen.

Gjenstands-
konservator Hanne
Skagmo arbeider
i utstillingen.



Kikkertdelene ble stilt ut på europaller, delvis tildekket av støvtrekkene sammen med åtte samtidskunstverk. Måten de ble presentert på gjorde dem til estetiske objekter, og i sammenhengen var kikkerten nå også representert som kunst. Poenget ble understreket ved at Christian Holberg Gran Olsen var ført opp som utstiller på linje med de andre kunstnerne. Kikkerten, som også opptok det meste av plassen, var en sentral referanse for lesing og opplevelse av de andre kunstverkene og utstillingen som helhet. Samtidig åpnet de ulike verkene for nye blikk på kikkerten og observatorievirksomheten. En overordnet ide var å presentere rommet med kikkertdelene og observatoriebygningen og kunstverkene som et nytt folkeobservatorium – for kunst.



Olsens kikkert.
Vegg: *The Mundane
Afro-Futurist
Manifesto* av
Martine Syms (US).

Folkeobservatoriet som Olsen skapte besto av stjerne-kikkert, et sirkelformet bygg som målte 15 meter i diameter og var på høyde med et fire etasjers hus, et dreibart tak og en rekke andre elementer. Til sammen utgjorde dette en enhet som gjorde det mulig for byens befolkning å se på stjernehimmelen. Folk strømmet til observatoriet i Slottsparken, og det handlet om underholdning, fascinasjon og kunnskaptørst. Hva folk faktisk så – det varierte. I følge Olsen selv fungerte folkeobservatoriet først og fremst som «et av de beste misjonshuse, likefremt et redskap til å vekke folk til alvor, la meg endog si: til religiøs ettertanke.» På et nivå kunne man tenke på kunstverkene som «kikkerter» i det nye Folkeobservatoriet, altså utstillingen.

Straks etter at utstillingen var avsluttet i september 2016, ble gjenstandene transportert tilbake til fjernlageret på Gjerdrum. Der ble de plassert samlet, merket og tildekket. Både under den aller første workshopen og senere ble gjenstandsdeler registeret i museets gjenstandsdatabase primus. Linsene ble satt tilbake i sitt monter i utstillingen *Instrument*.

Et nytt folkeobservatorium

Folkeobservatoriet i Holmenkollen er tegnet av arkitekt Sverre Knudsen (1872–1952) og sto ferdig i 1912. Bygget var utformet, og stedet valgt, for Olsens stjerne-kikkert. De siste hundre årene har de være atskilt. Enghs ide var å skape et kunstprosjekt som tok utgangspunkt i den historiske forbindelsen mellom dem, og det de er i dag. Teleskopet hadde stått i et arkitekttegnet og tilpasset rom, for å se ut i universet. Nå var bygningen et atelier, som skaper rom for kunstnerisk utfoldelse. I samarbeidet

som utviklet seg mellom kunstneren og museet var det først og fremst kikkertens relasjon til folkeobservatorium som konsept som ble aktualisert. Denne tilknytningen ble bærebjelken i utstillingen som også ble hetende nettopp *Folkeobservatoriet*.

Sammen med den amerikanske kunstneren Jordan Rosenfeld, arbeidet Engh med å finne kunstnere som ønsket å bidra med verker i sammenstillingen med kikkerten og folkeobservatoriet. Til sammen tjue kunstnere fra USA og Norge ble invitert inn i prosjektet. Den tematiske fellesnevneren for verkene med kuratorens grep handlet om rom. De pekte utover mot universet, til mentale rom, til steder og fenomener som ligger langt utenfor oss selv, samtidig som de var forankret i det nære og konkrete. Materialitet og teknologi, sted og historie var framtrædende i mange av verkene. De var selvstendige verker med sine egne historier, og i sammenheng etablerte de et nytt rom for tanker og refleksjoner. For eksempel viste videoverket *Solslyng*, av Lars Monrad Vaage, gjentakende forsøk på å slynge en ildkule utover et vann i skogen ved hjelp av en gedigen motvektskatapult (trebuchet) laget av tømmer og tauverk. I siste bilde fortsetter ildkula oppover og oppover til den til sist blir hengende på himmelen over skoglandskapet. Verket *Normal Blue*, av Serina Erfjord, besto av en rund krummet plate med flytende blå maling. Den var koblet til en motor og montert vertikalt på veggen. Sirkelen dreide nøyaktig så langsomt rundt at malingen aldri stivnet og ikke rant av. På veggen bak de utsilte kikkerdelen hang Martine Syms *The Mundane Afro-Futuristic Manifesto*. Afrofuturisme var en afroamerikansk motkultur som blandet teknologi, vitenskap, science fiction og historiefortelling, og som ønsket å sprengre grensene for den tradisjonelle svarte virkelighetsforståelsen. Syms verk oppfordrer folk til å tro på jorden, og komme tilbake og løse problemene, her på jorden, for det finnes ikke noe annet sted å dra. De

Det første møtet i Folkeobservatoriebbygningen i 2013 mellom kunstner Marius Engh, gjenstandskonservator Hanne Skagmo og tre av museets konservatorer; Vidar Enebakk, Frode Weium og Henrik Treimo.



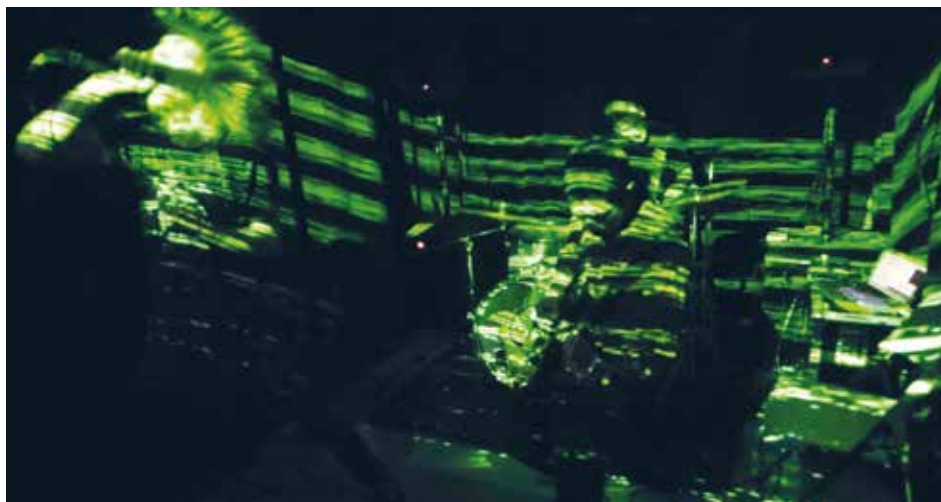


medtatte og rustne kikkerdelene på gulvet kunne minne om en arkeologisk oppdagelse, eller også, under de delvis dekkende hvite støvtrekkene, et vinterkledd landskap. Over dem hang Peter Shires *Sun Pocket* – en gyllen disk som våket over og tiden og rommet.

Olsens kikkert og *Sun pocket* og *Love is*, begge verker av Peter Shire (US).

Utstillingen utfordret grensene mellom kunst og vitenskap og teknologi som innganger til å utforske og forstå verden og oss selv. Teknologiske innretninger eller kunst for å undersøke fenomener kan i seg selv, eller ved det de viser, «se» tilbake på oss og framkalle spørsmål om hvem vi er og hva vi driver med. Koblingen mellom det gamle og det nye Folkeobservatoriet som et nytt rom for kunst, via ideen om et offentlig rom der folk samles for å se og erfare nye ting, stille spørsmål og utfordre seg selv, ble også performativt iscenesatt med åpningsarrangementet. Flere hundre var møtt fram. I det omkring halvparten var innenfor utstillingen og folk sto tettepakket i inngangspartiet, ble døra lukket.

Next Life, performance, åpningen av Folkeobservatoriet.



Det var stummende mørkt. Med kunstprosjektet Next Lifes urframførte performance-verk, som besto av ekstremt høy og hard musikk i kombinasjon med laserlys, fikk publikum en audiovisuell opplevelse av det nye Folkeobservatoriet.

Som del av åpningen ble alle busset opp til observatoriet i Holmenkollen. Bygningen som var konstruert og plassert akkurat der for at folk skulle samles for å se på stjernehimmelen, var gjort om til et sted for å se på og oppleve kunst. Tolv ulike verker var plassert i bygningen og i hagen. Kunstprosjektet Dronebrygg serverte gjestene *Full moon mugwort lucid dream brew* – et øl som var brygget på burot som var plukket omkring observatoriet. Dette skulle fremkalle klare våkne drømmer. I hagen brant det bål i kunstneren Oscar Tuazons installasjon *Truck Wheel Fire Ring*. Kunstnerne hadde bygget en ny etasje, et ekstra rom i observatoriet. Helt oppe under det originale taket i den hvelvede kuppelen kunne publikum nå se malerier av noe som likner ildkuler, av Lars Monrad Vaage. Historien om da kikkerten kikket ut gjennom taket her, ble dermed trukket inn via en ny erfaring. Kunstverkene, alle folkene og opplevelsen av kikkerten og observatoriebygget skapte noe helt nytt, samtidig som det revitaliserte de historiske referansene og gjenskapte forholdet mellom «Olsens kikkert» og Folkeobservatoriet. På et vis kan man si de nå var i samme rom igjen – et rom som var tegnet opp med kunst.



Normal Blue,
Siri Erfjord.

Andre stemmer

Midtveis i prosjektperioden ble vi kontaktet av kunstnerne Matias Askvik og Silje-Marie Salhus med en forespørsel om samarbeid omkring et stjerne-kikkertverksted, der barn og voksne skulle lage sin egen kikkert av papir, brilleglass og



Fra åpningen
i Holmenkollen.

tape. Dette sa vi ja til. Begrunnelsen var at det var tematisk koblet til Olsens kikkert og konseptet folkeobservatorium. Det kunne engasjere et annet publikum enn de vi kunne forvente i en kikkert- og kunstutstilling, og også skape nye og uventede relasjoner til gjenstanden i prosjektet. De deltok på flere prosjektmøter og i samarbeid utviklet vi et konsept for et arrangement som skulle foregå både ved museet og ved observatoriet i Holmenkollen. Det ble planlagt gjennomført i forhold til en astronomisk kalender slik at publikum skulle oppleve å virkelig se noe spektakulært. Askvik og Salhus har i etterkant, på bakgrunn av erfaringene fra samarbeidet videreutviklet sitt kikkertprosjekt, med egen nettside.

Utover disse relasjonene, som mer eller mindre oppsto uten at museet bidro til å skape dem, jobbet vi i prosjektet aktivt med å «kalle» på eksterne aktører. Eksempler på slike var en ekspert på instrumenter (prof. Bjørn Ragnvald Pettersen), politiske institusjoner som var del av tidlige diskusjoner om bevaring og plassering (Byantikvaren o.a.), tidligere eiere (familie og Departementer), oppbevaring (Skiforeningen, Universitetet i Oslo o.a.), Olsens barnebarn, Alf Cranner, firmaer som hadde vært involvert i produksjon av kikkerten (i dag Ljungmann o.a.) og aktører med relasjoner til observatoriet i Holmenkollen. Noen av disse ble litt involvert, noen kun informert, og atter andre var ikke interessert i å delta. Som allerede nevnt, ble instrumenteksperten aktiv deltaker i prosjektet.

En spesifikk relasjon til kikkerten som særlig utstillingen aktiverte, var til avdøde Olsens familie. De ble invitert og deltok på åpningen. Etterkommerne har private arkiver og mye informasjon som de gjerne ønsker å dele med museet. Vi håper og tror prosjektet har aktivert flere relasjoner som ikke har gjort seg gjeldende enda. Byantikvaren kom på et besøk til museet i anledningen utstillingen. Hva som kunne komme ut av et engasjement fra denne etatens side gjenstår å se.

Inkludering og museets kjerneaktiviteter

Dette eksperimentet har først og fremst vært tenkt som et bredt anlagt formidlingsprosjekt som skulle kombinere museumsarbeid og kunstnerisk praksis, med utgangspunkt i «Olsens kikkert». Prosjektet har drevet med forskning, forvaltning og formidling av gjenstanden, og verdifull ny kunnskap og nye perspektiver på kikkerten kom til langs samtlige tre akser. Formålet med å insistere på de tverrfaglige møtene var å undersøke og demonstrere for oss selv hvordan de tre F'ene henger sammen, og hvordan de er likeverdige i arbeidet med gjenstander. Det var et mål at de skulle forsterke hverandre gjensidig. Gitt at museet hadde hatt nok tid og ressurser til denne gjenstanden, kunne det startet et prosjekt med å konservere, forske på og til sist stille ut kikkerten. Det nye i dette prosjektet lå særlig i ideen om å gjøre disse aktivitetene samtidig. Ideen var drevet fram av ønsket om å finne fram til arbeidsmetoder der museet kan inkludere samfunnet og samtidig arbeide med sine kjerneoppgaver. Eksperimentet gikk ut på å drive med formidling av kikkerten som en del av forvaltningsarbeidet og forskningen.

Utstillingen var målet for formidlingsprosjektet. Her ble kikkerten formidlet på flere måter. Som kunst, som forvaltningsprosjekt, som del av det aktive konserveringsverkstedet i utstillingen med informasjon om tekniske og konservatorfaglige perspektiver og funn, og på bakgrunn av den historiske forskningen som ble utført. Dette ble presentert i et arkiv og i tekster ved inngangen til utstillingen. Som helhet formidlet utstillingen kikkerten som en dynamisk gjenstand. Hva den har vært, hva den er nå, og muligheter for fremtiden, ble sammenstilt for å skape interesse og diskusjoner med et bredt publikum.

Hele prosjektet kan også tenkes på som et pågående forvaltningsprosjekt. I forhold til kikkertens framtid var det, som nevnt, et mål å skaffe kunnskap og skape interesse omkring den med tanke på restaurering og istandsetting. Det ble utført noe konserveringsarbeid, gjort materialundersøkelser og framskaffet tilstrekkelig med kunnskap

i forhold til planlegging av et restaureringsprosjekt. En sentral del av dette arbeidet handlet også om å skape koblinger til kikkerten gjennom forvaltningsarbeidet. Utover instrumenteksperten, ble det forsøkt å skape interesse hos noen mekaniske bedrifter som sto i historisk sammenheng med kikkerten. Formidlingsprosjektet og utstillingen var i denne sammenhengen en potensiell drivkraft i forvaltningen av gjenstanden.

Den historiske forskningen på kikkerten førte til oversikt, funn av nytt arkivmateriale og ny kunnskap. Dette ble formidlet i utstillingen og på konferanser. Forskningsarbeidet var samtidig en del av forvaltningsarbeidet ved at det tilførte gjenstanden ny relevant kunnskap og et oppdatert arkiv. I tillegg avdekket forskningen en rekke aktører som historisk har hatt relasjoner til kikkerten og observatorievirksomheten, og som kanskje kan være interessert i å bli involvert i framtidig arbeid med «Olsens kikkert».

Formidling som kobling

I forhold til utvikling av metoder for museumsarbeid på tvers av kjerneområdene og med hensyn på inkludering, kan det være nyttig å tenke på formidling som kobling. I dette prosjektet har vi tenkt på formidling som det å skape kontakter, interesse og dialog med utgangspunkt i kikkerten. Formidling som kobling er altså ikke noe som skjer etter at forskning og utvikling har skjedd, men er en integrert del av både konserveringsarbeidet og forskningsarbeidet og utviklingen av prosjektet. Kobling kan også skape muligheter for utvikling av andre relaterte prosjekter, utenfor museet.

I forbindelse med utstillingen ble museets skoleavdeling koblet sammen med kunstneren for å lage et undervisningsopplegg for kunst- og håndverksfag på ungdomstrinnet. Utviklingen ga nye erfaringer for museets pedagoger og førte til omvisninger basert på dialog omkring teknologi og kunst.

Denne typen formidling foregikk også i form av diskusjoner og felles utforskning i samarbeid med aktører utenfor museet, som for eksempel instrumenteksperten. Som følge av samarbeidet publiserer han egne artikler om kikkerten og Olsen (planlagt for katalogen), og det foreligger en plan om en artikkel i samarbeid med de involverte gjenstandskonservatorene.

En annen kobling skjedde gjennom alternative prosjekter som var relatert til vårt prosjekt, men tatt videre av andre. Et eksempel var NRK radios program *Ekko*, som lagde



Lansering av
Dronebryggs
*Full moon mugwort
lucid dream brew*
på baren Rouleur.

en lengre reportasje om Christian H.G Olsen, folkeobservatoriet og kikkerten i tilknytning til prosjektet. Et annet eksempel, var anmeldere som også lagde sine egne fortellinger basert på samtaler med kunstnerne, museumsarbeiderne og gjennom omvisninger.

Et spesifikt resultat som fulgte av samarbeidet med kunstnere, handlet om hvordan konseptuelt

arbeid med gjenstanden representerte den på måter som ga grunnlag for å forstå og tenke om både kikkerten og historien rundt på nye måter, jamfør utstillingen. I tillegg bidro dette til å skape reelle nye situasjoner og opplevelser andre steder. Dette er det sosialantropologen Nikolai Ssorin-Chaikov har kalt *ethnographic conceptualism*.¹⁴ På samme måte som konseptuell kunst erstatter objekter med konsepter, kan vi si at gjenstandene tømmeres for materialitet og fylles med konseptualitet. Eksempler på dette var stjerneikkertverksted som ble utviklet i tilknytning til utstillingen og som trakk hundre personer, unge og gamle, opp til Holmenkollen for å lage kikkerter og se på stjernehimlen. Det involverte museets Vitensenter og et helt annet publikum enn de som for eksempel kom på utstillingsåpningen. Et annet eksempel er kunstprosjektet Dronebrygg og deres spesialbryggede øl *Full moon mugwort lucid dream brew* som ble lansert under fullmåne, noen uker før utstillingsåpning på en fullsatt bar langt utenfor museet. Gulvet på baren Rouleur ble dekket med plakater som viste bilder av observatoriebygget, kikkerten, Olsen selv, og utdrag fra tekster i arkivet. Disse var laget av Node Design i samarbeid med kunstnerne. Seansen vakte undring og diskusjoner der pilen i kommunikasjonsmodellen nok snurret rundt sin egen akse. Et tredje

14
Nikolai Ssorin-Chaikov (2013).
«Ethnographic conceptualism:
An introduction».
Laboratorium,
5 (2), s. 5–18.

Stjerneikkert-
verksted ved
Folkeobservatoriet.





Utstilt arkiv om
«Olsens kikkert»
i LAB.

eksempel var visningen av Werner Herzogs dokumentarfilm «Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner», fra 1974. Filmen handler om treskjæderen og skiflygeren Walter Steiner, og ble vist i Skiforeningens lavvo i Holmenkollen, rett bak observatoriet. Disse eksemplene viser at når museet gir fra seg noe av definisjonsmakten og lar andre aktører slippe til, kan gjenstandene inngå i helt andre historier, og skape ny mening – også på andre steder. Dette underbygger Ssorin-Chaikovs poeng om at konseptuelt arbeid med gjenstander kan bidra til å aktivere relasjoner og skape virkelighet, langt utover museene og bortenfor utstillingene.

Disse formene for formidling er slett ikke uvanlige i forbindelse med utstillingsprosjekter. Poenget her er å tenke på dette som aktiv formidling – som kobling – og som en integrert del av arbeidsprosessen. Ved å tilrettelegge for og være bevisst verdien av bred inkludering av interesser omkring gjenstandene, kan en gjenstand formidles og settes i spill på svært ulike måter. Prosjektet har gitt en rekke holdepunkter for at museet ikke bare kan utføre sine kjerneoppgaver samtidig, men at flerfaglighet og inkludering kan være en ressurs og gjøres til selve styrken i museets arbeid med gjenstander. I sum har museet økt den forvaltningsmessige verdien av gjenstanden, samtidig som det har utøvd en inkluderende samfunnsrolle.

Ny kunnskap om kikkerten

Prosjektet genererte ny kunnskap om kikkertens historie, betydning, materielle sammensetning, konserveringsbehov

og muligheter. Det var begrenset med tid i prosjektet til forskning i tradisjonell forstand. Ressursene ble satt inn på å gjennomgå alt arkivmateriale og samle inn og gjennomgå annet publisert materiale. I første omgang har det skaffet oss en god oversikt over tilgjengelige kilder og utgjør således et solid utgangspunkt for videre forskning. De foreløpige tankene for en akademisk publikasjon ble presentert i paperet «A recontextualized telescope» (Treimo og Weium) ved SHOT-konferansen i Singapore 2016. Resultatene av forskningsarbeidet er tilbakeført i museets forvaltning av kikkerten i form av et supplert og ordnet arkiv.



Edwin Verweij, NIKU, utfører fargeanalyse på kikkertør NTM 10175.8.

Til tross for lite tid til å jobbe konkret med forvaltningsspørsmål har prosjektet gitt mye ny kunnskap om gjenstanden. Først og fremst var det viktig å få en samlet oversikt over alle delene, få kunnskap om kikkertens oppbygning, delenes tilstand og mangler. Konservatorene la opp til at de skulle utføre et konserverings- og dokumentasjonsprosjekt under selve utstillingsperioden. Målet var å lage et utkast til en plan for en fullstendig restaurering. Dette innebar blant annet en analyse av materialkomposisjon og malinglag, dokumentert i en egen rapport (utført av NIKU). Til stor overraskelse oppdaget vi at kikkerten egentlig er sort, og ikke gulhvitt slik den framstår i dag. Kunnskap konservatorene hadde opparbeidet om gjenstanden gjennom prosjektet, ble presentert på postere i utstillingen.

Også den kunstneriske forskningen på kikkerten førte til nye innsikter, særlig om ulike nye måter å konseptualisere og kontekstualisere gjenstanden på. Dette kom først og fremst til uttrykk i utstillingen *Folkeobservatoriet*, og vil utdypes i en planlagt katalog.

Det nye ved prosjektet Olsens kikkert

På flere måter var dette prosjektet annerledes enn hva museet ellers har gjort. Prosjektet jobbet med utgangspunkt i kun én gjenstand. Gjenstanden ble satt direkte i spill og forskning, forvaltning og formidling skjedde samtidig. Den formale organiseringen med involvering og samarbeid mellom museets ulike faggrupper var også nytt, som følge av LAB-metoden.

Når det gjelder det konkrete formidlingsresultatet, skiller også det seg på mange måter fra resultatene i andre prosjekter. Her var det en utenforstående kunstner som fikk «låne» museets gjenstand og iscenesette den som kunst i en utstilling han kuraterte (sammen med medkurator) inne i museet og med en tydelig forankring i folkeobservatoriebygningen i Holmenkollen. Museet ga fra seg svært mye av sin definisjonsmakt i formidlingen av gjenstanden i dette prosjektet.

En effekt av det eksterne samarbeidet, og som særlig kan knyttes til den autonomien kunstneren hadde, var at utstillingen ble oppfattet som en kunstutstilling. Det medførte blant annet et helt annet publikum og interesse for utstillingen fra andre hold enn museet er vant med. Blant annet ble prosjektet, som det første i NTMs historie, anmeldt som kunstutstilling i både *Dagbladet* og *Morgenbladet*.

Tverrfaglig samarbeid

Ved å organisere arbeidsgruppa og prosessen omkring gjenstanden, var det forholdvis enkelt å fordele ansvarsområder. Konservatorene skulle konsentrere seg om arkiver og forskning på kikkertens historie for å framskaffe ny kunnskap om den. Gjenstandskonservatorene skulle konsentrere seg om kikkertens materialitet, oppbygning, fysiske tilvirkningshistorie, konserveringsbehov, og utforske mulighetene for en framtidig istandsetting. Utstillingsbyggeren og kunstnerne skulle arbeide med konseptualisering, kuratering og utforming av utstillingen. Det var et mål at tanker og kunnskaper som kom til underveis, i størst mulig grad skulle deles i gruppa slik at fagfeltene beriket hverandre. Det som ble funnet ut om kikkertens tilstand og sammensetning, var relevant for formidlingen i utstillingen. Hvilke tanker kunstneren hadde om konseptuell tilnærming til folkeobservatoriet hadde betydning for forskningen. Historien om kikkerten innvirket på ideer til formidling og videre arbeid med forvaltning.

Prosjektlederen organiserte og ledet møter og workshops, skrev referater og sørget for at oppgaver ble fordelt. Alle møtene ble holdt som rundbordsamtaler i LAB, i en sone vi referer til som «tingstedet». Her utgjør deltakerne en forsamling som på bakgrunn av sine ulike ekspertiser belyser og undersøker gjenstanden i fellesskap. De tilfører den ny kunnskap og kobler den til verden på nye vis. De *gjør* gjenstanden.

I hovedsak fungerte det tverrfaglige samarbeidet veldig godt. De utfordringene prosjektet erfarte, handlet først og fremst om at det var en ny arbeidsmåte for alle de involverte, også de eksterne. I tillegg handlet det om organisering og mulighetene til å gjennomføre denne typen arbeid i en ellers hektisk museumshverdag. Metoden la opp til at alle involverte i prinsippet drev med både forskning, forvaltning og formidling på samme tid. Selv om dette var det ideelle målet, var det ikke så lett å få til i praksis. I prosjektet var formidlingskomponenten styrende for mye av arbeidet. Utstillingsprosjektet var eksternt forankret og finansiert, og det hadde et konkret mål om en utstilling til en gitt tid, og andre nokså klare rammer. Målene i forsknings- og forvaltningsarbeidet var derimot mer langsiktige og tøyelige. Det var for eksempel ikke ressurser tilgjengelig for å jobbe konsentrert med konservering av gjenstanden, eller å forske på den i prosjektperioden. Resultatmessig kan vi si at prosjektet kom langt i forhold til formidling, og noe kortere i forhold til de andre oppgavene. Det var som forventet og i tråd med ideen og planleggingen. Allikevel, sammenhengen mellom kjerneoppgavene og vektleggingen av dem i prosjektet, ble ikke oppfattet likt av alle involverte fra starten av. I løpet av perioden falt dette på plass. Det var prosjektlederens ansvar å skape forståelse for ideen og metoden. En grundigere gjennomgang med vekt på felles forståelse fra prosjektoppstart ville ha spart prosjektet for noe frustrasjon underveis.

En annen utfordring som også relaterer seg til felles forståelse, handler om betydningen av å anerkjenne at Tingenes metode, med vektlegging av eksternt deltakelse, krever en ekstra innsats og tålmodighet i forhold til å ha en samforståelse av museets muligheter og begrensninger. En episode som tydeliggjorde dette opplevde vi i forberedelsen av utstillingen ved museet. Til tross for at det tidligere var diskutert og besluttet at gjenstanden skulle beskyttes mot publikum, ble det en tilspisset diskusjon om gjenstandskonserverens krav til sikring av gjenstander i utstillingen versus kunstnerens vektlegging av den umiddelbare estetiske erfaringen av rommet

og gjenstandene. Denne typen diskusjoner om sikring er ikke uvanlig ved museer, heller ikke ved NTM. Det som skilte denne diskusjonen fra tidligere, var motivasjonen for kunstnerens engasjementet. Kunstneren var kurator. Men mer enn som så, var utstillingen en del av hans personlige verk. Frykten for at kvaliteten på utstillingen skulle forringes til det uakseptable, gjorde at han uansett tidligere diskusjoner ikke ønsket de innkjøpte sperrebåndene i utstillingen. Gjenstandskonservatorene, på sin side, følte seg forsøkt presset på sin faglighet. Situasjonen løste seg ved at museet stilte med ekstra vakthold under åpningen og sperrebånd ble installert senere. Eksempelet viser imidlertid hvor viktig det er at alle virkelig er innforstått med hva de deltar i og er forberedt på å oppgi noe av sin autonomi.

Som den skotske kulturellrådgiveren og museumsvisiteren Mark O'Neill¹⁵ har påpekt er det en generell mangel på koherens i synet på hva et museum *er* og hvem det er til *for*, ikke bare museene imellom, men også ofte internt i et og samme museum. Angående mangel på samforståelse internt i museene, erfarte vi i prosjektet noen potensielle utfordringer av generell relevans ikke bare for Tingenes metode, men for tverrfaglig museumsarbeid generelt. Bruken av gjenstandene berører spørsmålet om hva som er god forvaltning av samlinger, og også hva forvaltning kan innebære når museene ønsker å være mer inkluderende. Det er tid- og ressurskrevende å bruke gjenstander gjennom en lang utviklingsprosess. Spørsmålet om relevansen og utbytte av å bringe gjenstander ut og inn av magasinene er naturlig å stille. Det kan også argumenteres med at det utsetter gjenstander for unødig slitasje. På den annen side, hvis museet skal arbeide flerfaglig og inkluderende med utgangspunkt i gjenstandene, så er det vesentlig at gjenstandene er fysisk tilstede i arbeidsprosessen. Prosjektet gjorde oss oppmerksomme på at det er viktig at alle deler en felles forståelse for hva som er formålet med et slikt prosjekt. I tillegg er det viktig å diskutere og skape en felles forståelse av både forskning, formidling og forvaltning.

Muligheter og utfordringer med metoden

Da prosjekt *Olsens kikkert* først ble formulert, skrev vi at det var en målsetning å lage en sak ut av en gjenstand. Tanken var at ved å ta gjenstanden fram fra magasinene og finne, aktivere og skape relasjoner til den, kunne det gamle teleskopet ta opp ny mening, diskuteres og settes i spill som sak. Hva slags sak, hva slags ting, det ville bli, var et åpent spørsmål.

Eksperimentet har vært en del av et langsiktig forvaltningsarbeid. I den forbindelsen er utstillingen og den aktiviteten som ble skapt rundt gjenstanden, og den kunnskapen som ble generert, delresultatet. Samtidig har prosjektet realisert en eksternt finansiert utstilling som satte gjenstanden i spill som kunst både i museet og flere andre steder. Olsens kikkert og historien om folkeobservatoriet ble aktualisert og kringkastet med en bredde museet ikke hadde kunnet gjøre alene. Ikke minst har prosjektet gjort det mulig for to eksterne kunstnere å realisere et eget kunstprosjekt som inkluderte tjue andre samtidskunstnere. Et nytt konsept til et stjerneikkerverksted ble også utviklet. Til sammen har prosjektet gjort gjenstanden til noe nytt. Den ligger igjen tilbake på magasin, men den er ikke den samme. Dens forvaltningsmessige status er en helt annen. En rekke aktører som potensielt kunne involveres i videre diskusjoner om kikkertens fremtiden er innført i saken. Disse utgjør en mulig framtidig forsamling omkring Olsens kikkert.

15

Mark O'Neill (2006). «Essentialism, adaptation and justice: Towards a new epistemology of museums.», *Museum Management and Curatorship*, 21:2, s. 95–116.

16

Se for eksempel:

Peter Bjerregaard (Red.) (kommer, 2018). *Exhibition Research*. Routledge.

David K. Dean, (2015). «Planning for Success: Project Management for Museum Exhibitions.» *Museum Practice*, red. MacCarty, C. Chichester: Wiley Blackwell, s. 357–378.

Sharon Macdonald & Peter Basu (2007). «Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science.» *Exhibition Experiments*. P. Malden, MA: Blackwell Publishing, s. 1–24.

Sarah Scripps, Soumitra Ghoshroy, Lana Burgess & Allison Marsh (2013). «Sharing credit: Public Historians and Scientists Reflecting on Collaboration.» *The Public Historian*, 35 (2), s. 46–71.

Peter Weilbel & Bruno Latour (2007). «Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public.» *Exhibition Experiments*, red. Macdonald, S. and Basu, P. Malden: Blackwell Publishing, s.94–108.

De utfordringene prosjektet hadde, og som allerede er nevnt over, samsvarer i stor grad med generelle utfordringer i forbindelse med tverrfaglige og eksperimentelle prosjekter.¹⁶ En utfordring, som dette prosjektet særlig løfter fram er dette med tidsaspektet og hva som skal kalles et resultat. Flere år har gått siden prosjektet startet, og på mange vis er det ikke avsluttet. Det har vært utfordringer i forhold til å holde det gående. Personer fra flere fagfelt skulle holdes informert og engasjert i prosjektet selv i perioder da det ikke skjedde noe. Ledelsen ved museet skulle også ha tilstrekkelig tro på prosjektet for å planlegge bruk av personalressurser i påfølgende år. I dette prosjektet har det gått bra, og mye av grunnen til det kan nok tilskrives at gjenstanden er såpass unik. Men heller ikke det alene, for museet har ikke hatt en plan for eller mulighet til å prioritere Olsens kikkert framfor andre oppgaver. Hovedgrunnen til at prosjektet virkelig kom i gang etter den innledende 100 timene i 2014 var at den eksterne kunstneren fikk midler til kunstprosjektet i samarbeid med museet. Dermed er vi tilbake til begynnelsen. Den første utfordringen museet ble stilt overfor var en invitasjon fra en ekstern om å samarbeide om en av museets gjenstander. Den første workshopen hadde kun et mål om å skape et grunnlag for eventuelt videre arbeid. Med nye midler kunne vi gjennomføre samarbeidet om formidlingsprosjektet og utstillingen. Vi visste ikke hvor langt vi kunne komme med forskning og forvaltning. Mye ble oppnådd, og det er lagt godt til rette for videre arbeid. En lærdom å hente ut av dette prosjektet er at begrensede eksperimenter som involverer

eksterne deltakere i museumsarbeidet kan føre til verdifulle resultater både på kort og lang sikt. Det eksperimentelle aspektet er premiss for Tingenes metode. Det er en utfordring som også gir muligheter. I denne omgang har vi kommet et langt stykke videre med forvaltningen av gjenstanden. Utfordringen er nå å holde «saken» varm.

Rammer for prosessen

Alle delprosjektene har trukket frem at god kommunikasjon er nødvendig for å få det tverrfaglige samarbeidet og involveringen av eksterne til å fungere. Samtidig er det usikkert om denne typen prosess kan gjennomføres uten at noen av de involverte mister oversikten nå og da. Det blir da prosjektlederens oppgave å legge til rette for at deltakerne vet hva som skal skje og er med på hva slags type prosess det er snakk om. Å finne balansen mellom å gi plass til alle deltakere ved å gi hele prosjektgruppa et eierskap til prosessen og resultatet, og å styre prosjektet og ta avgjørelser når det oppstår uenighet er en av de viktigste oppgavene for en prosjektleder i denne typen prosjekter.

Selv om det er en åpen prosess innholdsmessig, kan man likevel legge inn noen rammer for prosjektet, men kanskje noen andre enn man ellers ville gjøre. Rammene kan for eksempel handle om tid og ikke om produkt. Hva sitter man for eksempel igjen med etter et visst antall timer/dager/uker? Man kan legge inn bestemte tidspunkter hvor prosjektet stopper opp og prosjektgruppa evaluerer og legger en plan for den neste perioden, i motsetning til å sette tidspunkter for når et bestemt innhold skal være produsert. Dette kan også være en måte å tilpasse prosjektet til den reelle arbeidshverdagen. Man kan ikke gjøre mer enn det er tid til, men kanskje resulterer det i mer enn man på forhånd så for seg?

Refleksjoner over *Skjeletter i skapet*

Intervju med prosjektleder Ellen Lange

Hvordan oppsto prosjektet *Skjeletter i skapet*?

Prosjektet har vokst seg fram gjennom mange års utvikling av Nasjonalt Medisinsk Museum ved NTM og tenkning rundt hvordan vi best og mest mulig effektivt kan forvalte gjenstandssamlingen, formidle fra og forske med utgangspunkt i den. Særlig to hendelser peker seg ut som formative.

I 2009 var vi tre som da jobbet med Nasjonalt Medisinsk Museum på museets fjernmagasin i Akershus. Vi var i gang med det store arbeidet som vil ta mange år å fullføre: å gjennomgå og registrere gjenstandssamlingen. Samlingen stammer fra Rikshospitalet og ble overført til NTM i 2002, i forbindelse med Helse- og Omsorgsdepartementets etablering av et medisinhistorisk museum på NTM. Samlingen er rik og broket. Den inneholder medisinsk utstyr av ulikt slag, møbler og humant materiale som barneskjeletter, embryoer og organer på glass. Dette visste vi fra før. Men denne dagen fant vi flere slike menneskelige levninger: først en hodeskalle og en rekke løse bein oppi en plastikkpose med påskriften «Glad mat». Deretter et skjelett som hang inne i et tilsynelatende ordinært skap. Dette fikk oss til å tenke at vi hadde skjeletter i skapet – i konkret og overført betydning – og at vi burde finne en interessant og ansvarlig måte å få dem ut av skapene, inn i offentligheten.

Noen år senere, i 2013, fikk vi så en henvendelse på bakgrunn av et humant preparat i utstillingen. Det dreide seg om en hudflik med fire kulehull, med merkelappen



Denne posen, funnet under arbeid på museets fjernlager, viste seg å inneholde en hodeskalle og en rekke løse bein.

«Rustadmordet». Preparatet hadde vært på rettsmedisinsk institutt og stammet fra saksfører Edvard Rustad som ble skutt 11. januar 1931. Saken er fortsatt uoppløst og er blitt kalt norgeshistoriens mest omtalte. Henvendelsen vi fikk kom fra en person som lurte på om Rustad var hans bestefar. Han ønsket å gjøre DNA-analyse av en flik av preparatet. Henvendelsen ble trukket noen uker senere, men det gjorde likevel at museet begynte å tenkte rundt hva som var gjeldende praksis og rutiner knyttet til bruk av menneskelige levninger fra anatomiske og patologiske sykehussamlinger. Hvem forvalter slike samlinger i Norge? Hvem eier dem? Hva vet vi om dem og hva kan vi og bør vi finne ut? Hvilke relasjoner står disse samlingene i, hvilke personer og instanser er involvert i dem, hvilke nye saksforhold, forståelser og kunnskaper kan de lede oss til?

Vi sendte en forespørsel om dette til Nasjonalt utvalg for vurdering av forskning på menneskelige levninger, det såkalte «Skjelettutvalget». Utvalget behandlet saken, og svarte blant annet at de vurderte det som «positivt at museet tok kontakt og at det tas initiativ til dialog om håndtering av samlingen».¹⁷ Dette svaret styrket oss i vår oppfatning av at det var mye ugjørt ved vårt museum (og antakeligvis ved mange norske museer) når det gjaldt å ta rede på de menneskelige levningene.

¹⁷ Brev fra Nasjonalt utvalg for vurdering av forskning på menneskelige levninger, Sak 2013 76, «Vedrørende håndtering av humant biologisk materiale i NTMs samlinger»

En flik av huden til sakfører Edvard Rustad, med de fire kulehullene som drepte ham 11. januar 1931. Preparatet er merket «Rettsmedisinsk institutt» og ble overført til Nasjonalt Medisinsk Museum da det ble opprettet ved Norsk Teknisk Museum i 2002.



Hvordan jobbet dere med utgangspunkt i ting og tingenes relasjoner i dette prosjektet?

I første fase av prosjektet fokuserte vi på å finne og samle de menneskelige levningene. Vi var også fascinert av det «sterke» i materialet, og hvor mange ulike aktører som stod i relevante relasjoner til det. I den første presentasjonen av prosjektet, på konferansen «Corpses, Cadavres, Catalouges» i London i mai 2016, påpekte vi dette generelle poenget. Vi brukte funnet av levningene til «barnemordersken» Anna Østmo som eksempel. Hun ble henrettet i 1783 for å ha tatt livet av to av sine tre barn, og da levningene ble funnet i Flisa i 2010 engasjerte det en rekke forskjellige aktører: politiet, historikere, medisinske forskere, museumssektoren, kirken, foreningen Skogfinsk Genealogi og lokalbefolkningen.

Senere tok vi utgangspunkt i levningene i den konkrete samlingen vårt museum forvalter, og arbeidet med å finne



Gjenstandskonservator Marianne Sjølie og masterstudent i museologi Kjersti Lind undersøker skjeletter og preparater i skapet, tidlig i prosjektfasen.

instanser og saksforhold som stod i relevante relasjoner til disse. Til workshopen i november 2016 valgte vi ut gjenstander etter ulike kriterier: De måtte for det første være praktisk håndterbare, dvs. ikke for store, skjøre eller potensielt farlige for deltakerne. Noen av preparatene antas å avgi litt store mengder giftige gasser. Videre ønsket vi oss både skjelett- og våtpreparater, preparater av organer og hele kropper, og preparater som eksemplifiserte både det syke og det friske.

Hvor befant tingene seg underveis i prosjektforløpet?

De fleste gjenstandene befant seg i magasinet på Kjelsås. De ble flyttet inn i LAB under workshopen og tilbake i magasinet samme dag. Noen av gjenstandene var allerede utstilt, i utstillingen om sykehus, i seksjonen «Pasienten som lærebok». Disse ble midlertidig tatt ut av utstillingen for å være med på workshopen. Ett av disse, «Rustadpreparatet», inngår i *Skjeletter i skapet*-utstillingen. I tillegg fant vi noe uregistrert materiale både på Kjelsås og på fjernmagasin på Gjerdrum. I en pappkasse merket «Ops! Brennbart, fosterrester på sprit» fant vi et preparat, i en annen pappkasse fant vi et stort, hodeløst skjelett. Begge deler ble registrert, men ingen av delene er med i utstillingen. Skjelettet var dessverre for stort, fosterpreparatet



Denne kassen stod på museet. Vi visste om den, men hadde før ikke hatt tilstrekkelig verken med tid eller mot til å åpne den. *Skjeletter i skapet*-prosjektet ga oss ikke noe valg.

Dette skjelettet fant vi en dag vi systematisk lette etter skjeletter i skap og andre skjulesteder på museets fjernmagasin, som et ledd i museets pågående «revitaprosess». Usorterte gjenstander hentes inn til magasinets sentral, der de i tur og orden registreres i museets database, fotograferes, rengjøres og gis en fast plassering. Om alt dette gjør det mer forståelig hvordan dette hodeløse skjelettet med de lange armene havnet i Teknisk museums lagerhall skal stå ubesvart her.



i for dårlig stand. Skjelettet står fortsatt på fjernmagasinet, fosteret står i avtrekksskapet der vi har hentet mange av gjenstandene.

Hva skjedde med tingene etter prosjektslutt?

Målet er å registrere alle og å sette i gang et konserveringsarbeid. Dette er viktig av flere grunner. For det første er det nødvendig å sikre de tingene vi har, ca. 25 prosent av våtpreparatene er i veldig dårlig forfatning. For det andre vil det også tilføre norsk museumsbransje sårt tiltrengt kompetanse knyttet til praktisk konservering av denne typen humant materiale.

Hvilke nye stemmer, ideer eller temaer ble invitert inn i prosjektet?

Mange. Blant de mest sentrale var deltakere i de to workshopene. Videre hadde vi mye kontakt med Skjelettutvalget både i forbindelse med vår henvendelse i 2013, og i prosjektperioden, da museet og utvalget samarbeidet om en konferanse om forskningsetiske spørsmål knyttet til humant materiale. Vi fikk også god hjelp av

mangeårig medlem av utvalget Berit Sellevold, fysisk antropolog og osteoarkeolog, seniorforsker ved Norsk kulturminneforskning, tidligere leder i Skjelettutvalget, i forhold til skjelettpreparatet vi fant på Gjerdrum. Dette var underlig både i anatomisk og konservatorisk forstand, og vi fikk også verdifulle innspill fra Per Holck (professor i medisin ved UiO, med biologisk antropologi som hovedinteresse) og Niels Lynnerup (instituttbestyrer og professor ved Retspatologisk afdeling, antropologisk enhed ved Københavns Universitet).

Vi fikk også viktige innspill og perspektiver fra kontakt med andre museer. En av de to mest involverte gjenstandskonservatorene, Marianne Sjølie, møtte lederen for konservatorene ved Hunterian Museum i London, der de har en enorm samling menneskelige levninger og kanskje Europas største kompetanse når det gjelder konservering og praktisk håndtering av disse. Videre har vi utvekslet erfaringer med folk fra Dikemark museum, som har en interessant samling preparater etter overlege Paul Gjessing, og med Museet i Stavanger, Bergen Museum og Historiska museet i Lund, som alle har menneskelige levninger og utstillinger med utgangspunkt i disse samlingene. De har dog kun skjelettmateriale. De som derimot har store samlinger «våtpreparater» av menneskelige levninger, er Medicinsk Museion ved København Universitet. Vi har hatt en god, viktig kontakt med dette museet, særlig gjenstandskonservator Ion Meyer og Karin Tybjerg, prosjektleder for utstillingen *Det indsamlede menneske*.

Underveis i prosessen hadde vi inspirerende dialog med for eksempel Malin Nilsson som arbeider med et fotoprojekt om Thornbladinstittet/Embryologiska institusjonen i Lund, Isa Dussauge og andre tilknyttet programmet «Medicine at the borders of Life» ved Uppsala universitet, Lotten Gustafsson Reinius, som er etnolog tilknyttet världskulturmuseene i Sverige, Nordiska museet og Stockholms Universitet. I 2015 arbeidet hun med en rapport om menneskelige levninger ved svenske museer.¹⁸

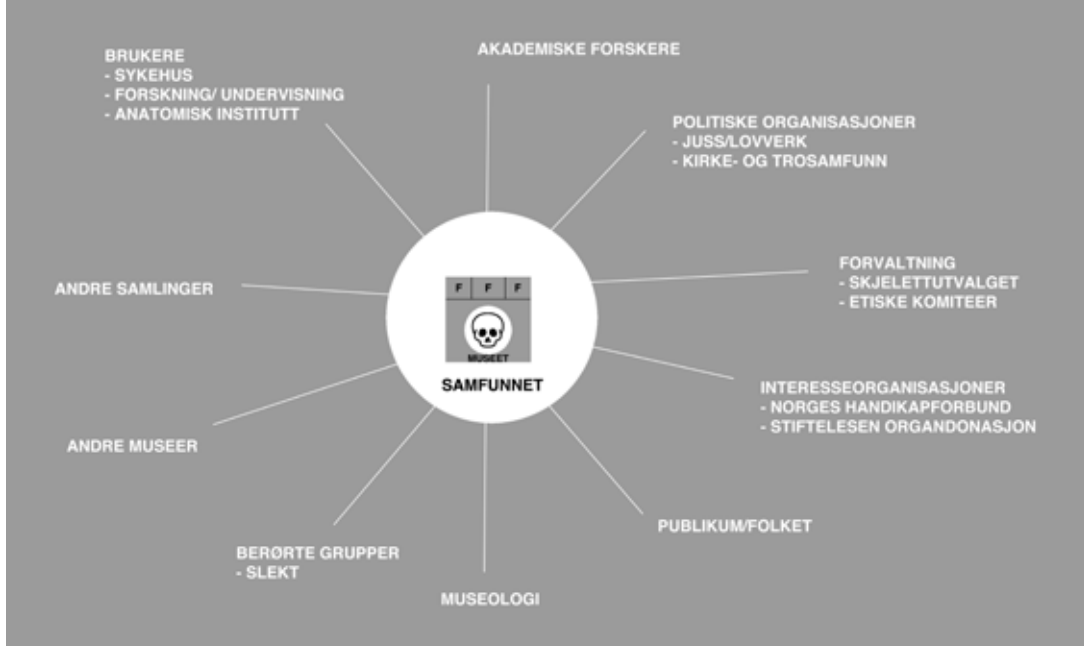
Hvilke av disse nye kontaktene kom med som et resultat av arbeidet med tingene?

Det vil jeg nok si at alle gjorde. De kom inn på ulike tidspunkt i prosessen og var jo tilknyttet tingene på forskjellig måte.

Kan du gi et eksempel på hvordan?

For eksempel visste vi helt fra starten av at vi burde ha kontakt med Medicinsk Museion i København, som har

18
<http://historiska.se/manskliga-kvarlevor-vid-offentliga-museer-en-kunskapsversikt/>



Vi laget dette «aktørhjulet» da vi planla den første workshopen. Innerst er samlingen av menneskelige levninger, lenger ut de forskjellige instansene som kan tenkes å være relevante for museets forståelse og håndtering av den.

liknende samlinger som vårt museum, bare langt mer omfangsrike, og som i 2016 stilte dem ut i en stor utstilling; *Det indsamlede menneske*. Mens Tornbladinsittuttet/ Embryologiska institutionen og Malin Nilsson og Solveig Jülich's bok (utgis 2018) var noe vi ble kjent med underveis i prosessen, litt som en tilfeldighet, men like fullt som en direkte konsekvens av at museet arbeidet med dette. En av Teknisk museums medarbeidere (som ikke jobbet med Tingenes metode) var venninne med Nilsson, og oppfordret oss til å ta kontakt.

Var det utfordringer med involveringen av eksterne deltakere?

Involveringen opplevdes først og fremst veldig positivt. Utfordringene var heller knyttet til aktører vi kunne knyttet sterkere bånd til. For eksempel er Institutt for medisinske basalfag, Espen Stueland som er forfatteren av boka *Gjennom kjøttet. Disseksjonens og kroppens kulturhistorie*, Vitenskapsmuseet NTNU som nylig viste utstillingen *BODY WORLDS Vital*, juridiske aktører, urfolksorganisasjoner og handicapforbundet er alle eksempler på instanser vi gjerne skulle ha involvert.

En annen utfordring ligger i å holde kontakten med de prosjektene og tilnærmingene vi har etablert kontakt med i løpet av prosjektet, som «Medicine at the borders of Life» og vitenskapshistoriker Nick Hopwood, og i å følge opp eksisterende relasjoner.

Det at prosjektet har forgreininger inn i så mange andre sammenhenger og prosjekter, er jo veldig bra. Samtidig

kan det av og til by på praktiske utfordringer. For eksempel kunne ikke idé- og medisinhistoriker Anne Kveim Lie delta på åpningen, fordi hun skulle snakke på UiOs Forskningsdagene om bruk av døde mennesker som forskningsmateriale. Imidlertid henviste hun til *Skjeletter i skapet* i foredraget, og knyttet dermed flere potensielt relevante aktører til prosjektet.

Var det en type utfordringer som kan unngås eller var de uunngåelige som et resultat av metoden?

Flere ressurser, ikke minst tidlig i prosjektperioden, ville naturligvis gjort oss i stand til i større grad å knytte kontakter og å følge opp disse. Samtidig tror jeg noe av dette hører til metoden og egentlig ikke er en svakhet, men en styrke. Vi ser hvor mange relevante og forskjellige kontekster som finnes. Naturligvis må vi velge ut noen som vi følger opp, på bekostning av andre. Jeg tror også at dette prosjektet er spesielt godt egnet for Tingenes metode, rett og slett fordi materialet – de menneskelige levningene – er så sterkt både intuitivt, emosjonelt, og teoretisk/filosofisk sett.



Fra workshopen med elever fra 7. klasse i mars 2017.

Hvorfor gjør det – at det er sterkt intuitivt, emosjonelt og teoretisk – at det er spesielt egnet for Tingenes metode? Fordi folk ikke trenger så mye forklaring for å bry seg. Materialet berører nærmest av seg selv. Det er et veldig godt og interessant utgangspunkt. Vi snakker om at «ting tinger» – men de trenger jo ofte en del hjelp.

Har prosjektet fått noen ringvirkninger utenfor museet?

Kjersti Lind har skrevet masteroppgave i museologi med tittelen «Fosterpreparater på utstilling» (UiO, høst 2017). Denne er utviklet i samarbeid med prosjektet og kan ses som et resultat av dette.

Isa Dussauge og Helena Franzéns er i gang med en artikkel om embryologiske museumssamlinger som har tittelen «Foster i museer: offentlighet, historiografi och värdekonflikter». Prosjektet undersøker embryologiske samlings særstillinger i svenske museers samlinger og utstillinger og ble utformet på bakgrunn av Dussauges deltakelse i workshopen 28.–29. november 2016. Dussauge er også prosjektleder i arbeidet med den historiske, animerte kortfilmen «Fosteret», som hun fikk ideen til gjennom kontakten med *Skjeletter i skapet*. Filmen utvikles i samarbeid med bl.a. forskningsprogrammet Medicine at the Borders of life og oss på Nasjonalt Medisinsk Museum. Prosjektet har nylig mottatt finansiell støtte fra Riksbankens Jubileumsfond, og vil bli realisert i 2018.

Ingrid Jensen Straume er i gang med en masteroppgave i sosialantropologi knyttet til samlinger med menneskelige levninger. Institusjonen NTM og prosjektet *Skjeletter i skapet* inngår som en del av hennes materiale for nærmere undersøkelse.

Anissa Leerberg skriver masteroppgave i osteoarkeologi ved UiB om etiske utfordringer knyttet til håndtering av menneskelige levninger på museum. Hennes hovedtema på NTM er prosessen rundt det mumifiserte liket «Maren i Myra» og valget om å stille ut dette. Hun har i tillegg blitt informert av *Skjeletter i skapet*. Hun har deltatt på et møte i LAB med Henrik Treimo og meg, og intervjuet meg.

Vi har også knyttet oss opp til det nasjonale arbeidet med å utarbeide retningslinjer for håndtering av humant materiale fra anatomiske samlinger og sykehuskontekster– både det som allerede finns, blant annet i «Schreinersamlingen» på Institutt for medisinske basalfag ved UiO, og i utarbeidelsen av ytterligere retningslinjer for nye funn.

På hvilken måte var *Skjeletter i skapet* relevant for museets forskning, forvaltning og formidling?

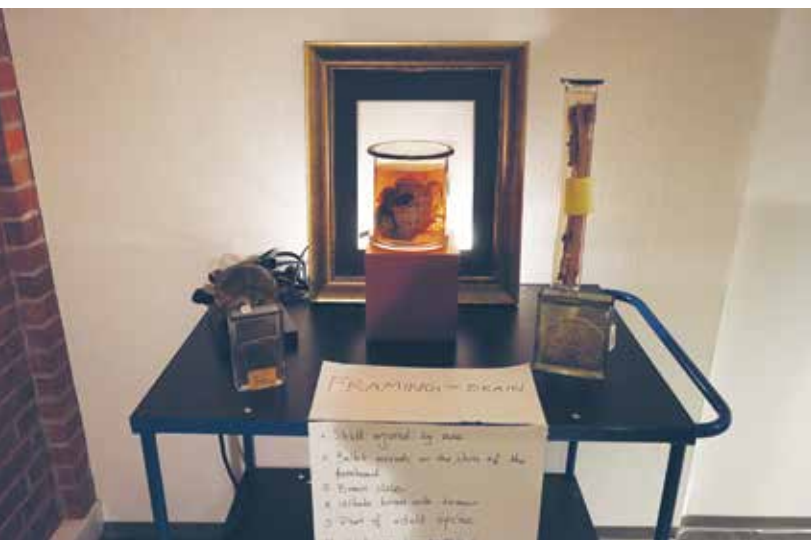
Forsknings-, forvaltnings- og formidlingsmessige spørsmål og perspektiver har kommet opp og blitt behandlet såpass tett at det ikke er lett å holde dem fra hverandre. I og med at dette er gjenstander som både er emosjonelt veldig sterke, og som i mange tilfeller er nær ved å gå i stykker, har gjenstandskonservatorene hele tiden spilt en viktig rolle i prosessen. Hva som er god forvaltning av disse levningene, og hvordan forholde seg til vårt ønske om at gjenstandene både sikres for ettertiden og er mest mulig tilgjengelige for et bredt publikum, har vært blant de store, stadig tilstedeværende spørsmålene.



Vårt første ting, tidlig på dagen den første workshopdagen. Deltakerne kom fra mange kanter, hadde ulike tilknytninger til samlingen, og kjente ikke så mange av de andre. De tødde mer og mer opp. Fra venstre: Phil Loring, Liv Bugge, Torhild Skåtun, Evelyn Rynestad, Anne Håbu, Jon Kyllingstad og Henning Sandsdalen.

Denne type spørsmål har også gjennomsyret formidlingen som har foregått gjennom hele prosessen; i begynnelsen særlig på seminarer og konferanser, senere på workshopene og i form av workshopene vi kaller «ting» (ledete samtaler med utgangspunkt i gjenstandene).

Forskningen har ikke minst vært av museologisk art. Et helt sentralt spørsmål gjennom hele prosessen har vært: «Hvordan skal vi forstå og forvalte denne samlingen?». Museet har forsøkt å innlemme samfunnet for øvrig i forskningen, forvaltningen og formidlingen. Dette er metodisk utfordrende og en smule nytt. Vår ambisjon har vært å senke «guarden» og legge til rette for en bred og åpen diskusjon – men uten å «abdisere». Museet har både det endelige ansvaret og en masse makt over prosessen, og over hvilke spørsmål, perspektiver og forståelser som kommer opp og blir stående.



Vi avsluttet hver av de to dagene i den første workshopen med å dele oss inn i grupper og lage små utstillinger. Det gjorde at vi var nødt til å kontekstualisere gjenstandene på en eller annen måte, og derigjennom tenke rundt hva slags spørsmål og perspektiver som var interessante å møte dem med.

Hva er det faglige resultatet av *Skjeletter i skapet*?

Det viktigste er kanskje at vi har fått en fornyet og positiv interesse, bredt forankret i institusjonen, for samlingen av menneskelige levninger. Fra å være noe forbundet med usikkerhet og dårlig samvittighet, er de menneskelige levningene nå kilde til nysgjerrighet og engasjement fra flere hold på museet; for eksempel gjenstandskonservatorer, pedagoger, fotografer, forskere innen museologi, historie, antropologi og vitenskapshistorie.

Vi har foreløpig registrert 24 gjenstander, har identifisert konserveringsmessige behov og kommet et stykke på vei i den konkrete planleggingen og prioriteringen av videre konservering. Litt irriterende og pinlig er det at vi ikke har funnet igjen «Glad mat»-posen eller skjelettet i skapet. Dette henger sammen med at Teknisk museums aktivitet på fjernmagasinet har måttet vike til fordel for andre presserende forvaltningsoppgaver. Imidlertid gir vi oss ikke før vi har funnet og registrert disse gjenstandene, og videre letearbeid inngår i medisinsk museums planer for samlingsforvaltning.

Vi har tilegnet oss mer innsikt, nye perspektiver og tilnærminger, hvilket har beriket både samlingen som helhet og enkeltgjenstander. Vi har generert en rekke nye kilder, knyttet til etikk, representasjonsproblematikk, utstillingstradisjoner, forståelse av ansvar etc. Dels har vi produsert våre egne kilder, særlig i de to workshopene og Kjersti Linds intervjuer til sin masteroppgave. Dels har vi samlet og systematisert andre skriftlige kilder. Endelig har vi utvidet nettverket og fått en oversikt over aktører, både enkeltpersoner og miljøer, som står i relasjon til samlingen eller tematikken. Dette omfatter for eksempel beslektede museumsprosjekter og samlinger, Skjelettutvalget og ulike museologiske og kulturfaglige forskningsmiljøer.

Vi har fått kjennskap til ulike kontekster gjenstandene har inngått i. Et eksempel er knyttet til det før nevnte Rustad-preparatet: Idet vi igjen viet dette preparatet oppmerksomhet fikk vi vite om nye relasjoner det stod i. Det mest overraskende var kanskje historiker og nazismeforsker Terje Emberland som har skrevet krimboka *Edderkoppen* med utgangspunkt i Rustad-mordet. Vi tok kontakt med ham og fikk tilgang til hans omfattende researchmateriale, blant annet tidligere ikke publiserte ting, som Rustads obduksjonsrapport. Det var også interessant å få innsikt i hvordan drapet på Rustad kan ses i en storpolitisk kontekst og å følge båndene det har til f.eks. FBI og J.E. Hoover, og Astrid Lindgrens «Mesterdetektiven Blomkvist».

Særlig de to workshopene vi arrangerte genererte ny empiri. Det var viktig både for å få tilgang til nye perspektiver og refleksjoner, og i arbeidet med å formulere nye, egne spørsmål, for eksempel knyttet til problemstillinger rundt representasjon av disse gjenstandene, til tradisjoner i forhold til utstilling av disse.

Hva med utstillingen, har dere sett noen resultater av den?

Ja, overraskende mange, egentlig. Jeg synes det er veldig interessant. Den er jo bare på noen få kvadratmeter og har kun 18 gjenstander utstilt. Men kanskje er det nettopp noe ved det lille formatet og det lukkede rommet, som gjør at folk opplever seg berørt. Når vi har observert folk i utstillingen, merker vi nysgjerrigheten deres og at de snakker mye sammen. De virker fascinert av den måten å være i og bruke en utstilling på. Flere skoleklasser (videregående og ungdomsskolenivå) har tatt kontakt og spurt om de kan få omvisning/ha «Ting». Samtalene vi har hatt i denne typen «Ting» eller møter i utstillingen, har naturlig nok vært preget av deltakerne, og er veldig forskjellige fra gang til gang. «Er det ekte?» har de aller fleste hatt som første reaksjon. Barn synes det er fascinerende og rart og er interessert i om det er sånn det ser ut «egentlig». Det er også mange voksne, men de uttrykker oftere en form for ubehag. Museumsfolk har ønsket å snakke om museumsinstitusjonens ansvar og utfordringer i forhold til denne typen samlinger, mens personer med medisinsk bakgrunn har sporet samtalen inn på egne erfaringer for eksempel med tragiske fødsler, spesielle sykdommer og betydningen av biologisk materiale i forskningen.

Personlige møter med besøkende har ledet til ny kunnskap om samlingen. For eksempel fikk vi en antydning til svar på «gåten» om ett av de utstilte preparatene; et foster i et norgesglass. Vi har lurt på hvorfor det er oppbevart slik.



Dette fotografiet fikk vi av professor i medisin Ole Didrik Lærum, etter at han hadde sett utstillingen *Skjeletter i skapet*. Bildet er tatt rundt 1900, av hans bestefar Birger Lærum, som var kommunelege på Dale i Bruvik (nå Vaksdal kommune). Barnet på bildet er dødfødt og har syndromet anencefali, dvs. at det er født uten hjerne. Et preparat med et foster med samme syndrom vises i utstillingen.



Utstillingen
Skjeletter i skapet.

En eldre lege fortalte at han selv en gang hadde spart på et abortert foster, fordi han syntes det var det mest respektfulle mot barnet – å gi det mulighet til å tilføre medisinsk og biologisk kunnskap til kommende generasjoner. Han hadde puttet fosteret på et syltetøyglass omtrent lik det vi har i utstillingen, fordi det var det han hadde for hånden, og fylt opp med sprit. En annen lege, Ole Didrik Lærum, fortalte om hvordan han selv hadde obdusert barn som var født uten hjerne («anencephaly»). Han fant også frem et fotografi fra 1900, tatt av hans bestefar (også lege), som viser et nyfødt barn med dette syndromet. Lærums bestefar tok imot barnet sammen med jordmoren på bildet. Bildet og historien om det er lagt i utstillingens arkivskap, der vi samler relevante kilder.

De seks håndlagde notatbøkene i utstillingen er et forsøk på å muliggjøre en dialog med de besøkende uten personlig kontakt. Stort sett er tilbakemeldingene substansielle; tegninger eller refleksjoner knyttet til tematikken. Det er også retningsløs rabling, kruseduller og navn etc., men dette var vi forberedt på og vi anså det som uunngåelig. De som tar utfordringen og skriver, uttrykker imidlertid at det ikke er så enkelt. Mange opplever nok at de bør gi et svar på utstillingens store spørsmål om hvordan vi skal forstå og forvalte de menneskelige levningene. Denne kommentaren er et ganske typisk eksempel: «Begrav barna. La resten bli. Dette er utrolig interessant men utrolig ubehagelig å se på. Syns det er fint at dere stiller alle de viktige spørsmålene til publikum. Jeg er bare litt usikker på om de vet det bedre ...»



Kunstner og utstillingsbygger ved NTM, Frode Myhr, studerer gjenstandene på nært hold på workshopen 28. november. En rekke refleksjoner, spørsmål og perspektiver kom opp og virket sammen – i denne samlingen som i alle de vi holdt senere.

Hvordan var resultatet annerledes enn i andre prosjekter?

For det første var skillet mellom prosess og ferdig resultat langt mer flytende enn i prosjekter jeg har jobbet med tidligere. Særlig de to workshopene har både vært et mål i seg selv og skritt på den videre veien. Også utstillingen, som vi internt kalte en «prosessutstilling» er ikke et endelig, avsluttet resultat, men en ny fase av prosessen. Det som har kommet ut av prosjektet har videre vært mer åpent og åpnende enn vi har vært vant til. Både forsknings-, formidlings- og forvaltningsmessig kom vi i større grad til nye og overraskende steder enn det er vanlig i museumsprosjekter.

Hvordan fungerte det interne tverrfaglige samarbeidet?

Det fungerte egentlig påfallende godt. Kanskje var det flaks og god personlig kjemi. I tillegg tror jeg materialet gjorde at de ulike profesjonene og fagpersonene på museet opplevde seg som nødvendige. Det var inspirerende og la til rette for å forfølge nysgjerrigheten og kreativiteten, både på individ- og gruppenivå.

Hvilke utfordringer oppsto det knyttet til det tverrfaglige samarbeidet?

Folk hadde ikke mer tid. Det ble utfordrende, fordi de hadde lagt såpass mye av sitt personlige engasjement i prosjektet, og var vanskelig å erstatte.

Var det en type utfordringer som kan unngås eller var de uunngåelige som et resultat av metoden?

Jeg tror nok at dette i hvert fall langt på vei henger sammen med metoden, og at det er baksiden av det som

Fotograf og kunstner Ingrid Aas deltok på workshopen tidlig i prosjektet, og utviklet deretter et selvstendig prosjekt som inngikk som en del av utstillingen. Hun ønsket å se preparatene i nye sammenhenger og er blant annet inspirert av barokkens stilleben-tradisjon og bruk av memento-mori motiv.



er så veldig positivt – at den legger til rette for nysgjerrighet og engasjement, utforskning og forfølging av aspekter man ikke kunne forutsett på forhånd. Dette er ikke så lett forenlig med detaljert planlegging av hvor mange ukes- eller dagsverk hver enkelt skal bruke på hvilke deler av et prosjekt. Metoden synliggjør slik en viktig institusjonell utfordring: det å planlegge for det uforutsette.

Hva ser du som de viktigste mulighetene og utfordringene med metoden?

Mulighetene, som det er flest av, er knyttet til museumsrollen. Med utgangspunkt i gjenstandene og samlingene, som er noe alle museer har og som skiller oss fra andre kulturinstitusjonene, har museet med denne metoden mulighet til å ta del i samfunnsamtalen og -utforming. Det at det kan oppleves risikabelt og usikkert er i alt

overveiende en god ting; det henger sammen med at det er noe reelt som står på spill. Utfordringene handler om å få store og heterogene institusjoner med mange oppgaver å ivareta til å tåle mer uforutsigbarhet og usikkerhet enn de er vant til.

I hvilke situasjoner tenker du det er nyttig å bruke denne metoden?

Jeg tror metoden er ganske fleksibel og kan nyttes i mange tilfeller – med mange ulike prosesser og resultater som utgangspunkt. Det er nok en fordel eller muligens til og med en forutsetning at prosjektet er av begrenset størrelse. Hvis ikke blir det å håndtere aktørene og problemstillingene som kommer til underveis for krevende. Metoden handler jo ikke kun om å åpne opp med utgangspunkt i gjenstander eller samlinger – men også om å «lukke», det vil si å velge ut hva som skal forfølges og hvordan, på faglig forsvarlig vis. De seks delprosjektene i Tingenes metode er alle små, men ellers er de forskjellige på de fleste måter. Et materielt utgangspunkt er dog en fellesnevner.

Dokumentasjon

Tingenes metode er eksperimentell og utforskende. For å oppnå best mulige resultater i både forskning, forvaltning og formidling er dokumentasjon en vesentlig del av arbeidet.

Det er mange valg knyttet til det å dokumentere en prosess. Hvem skal gjøre det? Hva skal dokumenteres? Hvordan skal det gjøres? Hvordan skal det arkiveres? Selv om man ønsker en åpen prosess, med rom for uforutsette vendinger, så vil det være nyttig, især for samarbeidet i en prosjektgruppe, å ha tenkt på spørsmålene: Hva er formålet med dokumentasjonen? Hvem har tid til å dokumentere? Hvem gjør det nødvendige etterarbeidet med å samle, sortere, transkribere m.m. etter en workshop eller utflukt? Og hvordan gjør man materialet tilgjengelig for prosjektgruppa på en god måte?

I tillegg til det praktiske, finnes det også etiske problemstillinger som må vurderes fra prosjekt til prosjekt. I prosjekter som dette vil dokumentasjonen inkludere eksterne aktører. Hva slags tillatelser må hentes inn før man gjør prosjektet? Hvor lenge skal museet kunne bruke materialet? Hvordan kan man sikre at ikke bilder av folk eller sitater senere blir tatt ut av kontekst? Hvordan kan materialet bearbeides? I *Ting taler* var de svært bevisste på disse problemstillingene og valgte å lage en kontrakt med alle deltakerne. De valgte også å ikke ha bilder av personene eller informasjon om alder, kun navn og land, i utstillingen. I *Skjeletter i skapet* ble det avholdt en workshop med skoleelever. Sitatene fra denne er anonymisert og det ble innhentet tillatelse til å bruke tre av fotografiene.

Eksempler på hvordan man kan dokumentere en Tingenes metode-prosess

Ta bilde av de gjenstandene folk snakker mest om på en workshop eller et møte.

Tegne et kart over relasjonene tingene har. Oppdatere når nye dukker opp.

Skrive ned spørsmål og assosiasjoner prosjektgruppa og eksterne har til en gjenstand på ulike tidspunkter i prosessen.

Gjøre opptak av samtaler om tingene.

Avslutte en workshop med å lage en miniatstilling som fotograferes.

Skrive loggbok over bestemte problemstillinger sett fra ulike faglige synspunkter eller en som følger aktiveringen av tingenes relasjoner.

Notere tverrfaglige møtepunkter og konflikter løpende i prosjektet.

Sette faste rammer for dokumentasjonen for å skape system og fokus. For eksempel: ta et bilde fra hvert møte som oppsummerer, noter alle spørsmål som dukker opp i et møte, skriv en setning om prosjektet hver dag e.l..

Refleksjoner over *Store ting*

Av prosjektleder Henrik Treimo

Atlantehavsvollen består av omkring 15 000 større og mindre bunkere og andre forsvarsinstallasjoner bygget i armert betong. Anlegget ble bygget av Organisasjon Todt (Hitlers byggeorganisasjon) som et forsvar mot allierte angrep fra vest. Med en detaljert og planlagt sammensetning av et gitt antall standardiserte bunkere med kanonstillinger og geværposisjoner, nøyaktig tilpasset denne funksjonen, gir det mening å tenke på dette som ett byggverk, én stor ting. Enorme mengder betong og stål gikk med. Titusenvis av tvangsarbeidere bygget og døde der. Soldater levde og kjempet på den. I dag eksisterer den i form av mer eller mindre intakte ruiner, og er på grunn den massive formen en integrert del av kystlandskapet i Europa og langs hele norskekysten. I Norge ble store deler av anleggene overtatt av det norske forsvaret etter krigen. De senere årene har mye av dette blitt fristilt for allmenn ferdsel. Deler av anlegget er også underlagt forvaltningsansvar lokalt eller på fylkesnivå, og noen anlegg har blitt til museum eller vedlikeholdes av lokale frivillige enkeltpersoner eller foreninger. Slik Atlantehavsvollen framtrer i dag, er den ikke så veldig forskjellig fra da den ble bygget, men relasjonene som gjør den til en ting er likevel svært ulike den gangen og nå.

Arbeidet med tingen og tingens relasjoner

For å undersøke denne (litt spesielle) tingen, satte vi sammen en prosjektgruppe med relevant kompetanse på forvaltning av krigsminner, forskning på krigshistorien, og konseptualisering og arbeid med romlig formidling. Det var

også etablert kontakt med lokal forvaltningsmyndighet. Det var et mål å utforske tingens historiske og nåtidige relasjoner til tvangsarbeid i Norge under okkupasjonen. Et annet mål handlet om å utforske metodens potensial i forhold til store ting. Spørsmålet om hvordan Atlanterhavsvollen kunne flyttes inn i museumsrommet var en konseptuell innramming for ekskursjonen til Tønsberg og det påfølgende arbeidet med modeller og implementering av ideer i utstillingen *Grossraum*. Den umulige oppgaven krevde tett samarbeid mellom historieforskere, personer med nært kjennskap til gjenstanden og scenografer som kunne oversette gjenstanden til en romlig opplevelse. Særlig viktig ville det være å finne relevante relasjoner til gjenstanden som også kunne representere den i museet. En ekskursjon ble planlagt med målsetning om å bli kjent med det fysiske objektet samt å avdekke relevante relasjoner som har utgjort og som gjør gjenstanden som ting i dag. I tre dager oppholdt gruppa seg ved og på gjenstanden. Det var et poeng at «alle var med på alt», samtidig som gruppas medlemmer jobbet faglig hver for seg. Gruppa gikk turer for å observere og erfare den fysiske. Dimensjoner, byggematerialer, former og gjenværende installasjoner som boliganlegninger, trapper, rekkverk, kanoner og annet ble notert og diskutert. Scenografistudentene gjorde oppmålinger og laget skisser av noen av anleggene, som kanonstillingen Nero. Formålet var da først og fremst å få en kroppslig og sanselig erfaring med gjenstanden, stedet, materialiteten, skala og dimensjoner. Museets fotograf brukte sin fotokunstneriske kompetanse til å dokumentere og utforske gjenstanden gjennom estetiske og poetiske

Scenografistudenter
måler opp Nero.



innganger. Samtalene foregikk kontinuerlig for å reflektere over hva slags ting dette var og hvordan den eventuelt kunne representeres i museet, og omkring hvilke relasjoner som var aktive.

Den sanselige opplevelsen av gjenstandens materialitet var vesentlig. Utformingen og dimensjonene – tykkelse, soliditet og styrke, og det visuelle uttrykket i landskapet ble gjenstand for felles erfaringer. Den framsto allikevel ikke på et prangende vis, men som et integrert element i landskapet. Former, farger, tilpassing og materialbruk (betong) og også uthulinger av fjell, der det var naturlig, og ikke minst det bestandige i konstruksjonene, gjør tingen til en del av landskapet.



Tilstedeværelsen på anlegget ga nyttig innsikt i hvordan forsvarsverket benyttes i dag. Folk i nærområdet går tur og benytter området til rekreasjon. Noen lufter hunder. Andre løper eller spiser lunsj. Ungdommer henger ut her, fester og maler graffiti. For noen av de eldre innbyggerne vekker det også minner. Fra en lokal fikk vi høre historien om drønnet fra den store Nero-kanonen, og om hvordan lufta over øya ble varmet opp og vindusglass singlet.

Rådgiver og arkeolog i Kulturarv i Vestfold fylkeskommune, Cathrine Stangebye Engebretsen, drev dokumentasjonsarbeid på alle bygninger og strukturer tilknyttet dette anlegget. Hennes kjennskap til anleggene og faglige arbeid med forvaltning ga andre perspektiver og historier vi ellers ikke ville hørt.

I forbindelse med besøket ble vi blant annet gjort oppmerksomme på to bortgjemte gravstøtter i skogen, like ved Vardås fort, som i dag er navnet på kanonbatteriet Nero. To små sløyfer som nylig var hengt på støttene fortalte at gravene blir besøkt. At sløyfene var sorte og oransje St. Georg-sløyfer, et symbol på russiske patriotisme, antydte at besøkene kunne være politisk motivert. Plakettene som hadde fortalt at det var de to ukrainske krigsfangene Alexandr Jergorovitsj Kravchenko og Demjan Puschnjak som lå her, var borte. Men en av plakettene var tatt vare på av fylkeskonservatoren, og ble senere overrakt museet slik at den kunne stilles ut i en installasjon sammen med et bilde av gravstøttene og arkivkortet til en av de avdøde.

Fylkesarkeologen hadde hjelp av en lokal «kjentmann». Geir Sætervik var medlem av en venneforening for anlegget på Nøtterøy som blant annet engasjerte seg i oppsyn, dokumentasjon og vedlikehold. Blant mange historier fortalte han også at han og hans kone hadde brukt deler av sin sommerferie på å male en av kanonene. Sætervik tok prosjektgruppa med på befarings, ikke bare på, men også inn i de avstengte bunkerne. Hans interesse for krigen og anleggets militære funksjoner ga oss unik



Ved Vardås fort står to bortgjemte gravstøtter for ukrainske krigsfanger.



Prosjektgruppa holder møte i LAB på NTM, på tavla er Atlanterhavsvollens relasjoner tegnet opp.



forståelse for anleggets bygningsstruktur, utforming, funksjonsmåter og plassering i landskapet. Ikke minst ga det mulighet for en kroppslig kontakt og sanselig erfaring av gjenstandens innside.

Samarbeidet med Vestfold fylkeskommune ga presis informasjon og innsikt i gjenstandens lokale utforming og funksjon i fortid og nåtid. Samtidig hadde det lokale forvaltningsprosjektet stort utbytte av den kunnskapen museet kunne tilføre fra forskningen på Organisasjon Todt og tvangsarbeid.

Tilbake i museets LAB samlet vi oss om å skisse opp relasjoner til Atlanterhavsvollen. Målet var å få en oversikt over relevante relasjoner å jobbe videre med for å «flytte» gjenstanden inn i museet. Eksempler på relasjoner var til det fysiske og konkrete som betong, stein, armering og

bygninger, samt arkitektur, former og dimensjoner; gjenstandens innplassering i landskapet, uttrykk som ruin; de kroppslige erfaringene og opplevelsen av å være nær den; historier vi var blitt fortalt; bruksområder i dag med aktuelle aktører; relasjoner til andre ting og hendelser som gravstøttene, og den sanerte fangeleiren og annet. I tillegg ble bildet fylt ut av relasjoner til de historiske omstendighetene den ble til under, og annen relevant informasjon fra forskningen som pågikk i arkivet etter Organisasjon Todt. På dette punktet i prosessen foregikk det intensivt arbeid med å føre sammen erfaringer og empiri fra oppholdet, historieforskning og konseptualisering for rommelig erfaring for publikum.





Scenografimodellene utstilt utenfor LAB.

Scenografistudentene arbeidet i en uke med å lage fem ulike konseptuelle modeller som tok for seg hver sin relasjon.¹⁹ Det ble arrangert en vernissasje der studentene presenterte modellene og diskutert med de frammøtte. Modellene ble stilt ut i museet med forklaringer slik at publikum kunne studere dem.

19
Se konkrete resultater, side 51.

Noen av de relasjonene det ble arbeidet videre med i utviklingen av ideer til utstillingen *Grossraum*, var materialer og dimensjoner, landskapet, bruk av gjenstanden som re-kreasjonsområde, gravene til de to tvangsarbeiderne og de kroppslige erfaringene. Disse ble tatt videre av utstillingens scenograf Alejandra Mendez Ramirez, som også hadde deltatt på ekskursjonen.

Den «flygende bunkeren» i utstillingen *Grossraum*.

Faglige resultater

Prosjektet ga faglige resultater i form av ny kunnskap og historier, bilder og andre gjenstander som ble formidlet i utstillingen *Grossraum*. Særlig den kroppslige erfaringen av anleggene var til stor hjelp for utviklingen av de scenografiske innfallsvinklene og den endelige utformingen. I tillegg førte det til verdifull praktisk erfaring i forhold til teorier om ting.



20

Serge von Arx,
(2015). «On
Scenography.» in
*Responsive Listening:
Theater Training for
Contemporary Spaces*,
red. Eeg-Tverrbakk, C.
and Ely, K. New York:
Brooklyn Arts Press,
s. 34–38.

Et svar på spørsmålet om hvordan man kan «flytte» store immobile gjenstander inn i utstillinger ligger i kombinasjonen av å tenke på ting som både objekt og forsamling og scenografisk tenkning. Scenografi kan forstås som en katalysator for å framstille det som ikke er synlig for publikum. Det handler om skape potensial for oppdagelse og forståelse gjennom å bruke arkitektur, gjenstander, lys, lyd og annet til å ramme inn det ukjente – det som ikke er tilstede, på en måte som trigger de besøkedes fantasi og forestillingsevne.²⁰ Atlanterhavsvollen, som andre ting, består av relasjoner til verden omkring. Disse relasjonene (ut)gjør tingen. I dette prosjektet ble noen slike relasjoner bearbeidet i samarbeid mellom utstillingens kurator og scenograf. Betongen, den følte tyngden, og følelsen av å være beskyttet og eksponert på samme tid var tre slike relasjoner. I utstillingen ble dette ført sammen til en «flygende bunker» med betong utside og myk innside, der den besøkende må huke seg ned for å komme på innsiden. Det er de besøkedes opplevelse og forestilling som påkalles for å flytte Atlanterhavsvollen inn i museumsrommet.

Prosjektets betydning for museets forskning, forvaltning og formidling

Fysisk tilstedeværelse på Atlanterhavsvollen og tilknytning til eksterne aktører fra andre etater og fagområder tilførte det pågående forsknings- og utstillingsprosjektet om tvangsarbeid ny empiri. Innsikt i de fysiske strukturene, utforming, materialer, beliggenhet og tilpasninger til det lokale landskapet, bidro til å styrke hypotesen om at skala og dimensjon kan fungere som sentrale analytiske innganger til å forstå den nazistiske ideologien. I tillegg ga det ny forståelse for hvordan scenografi kan bidra til utstillingsopplevelser av det som ikke er tilstede.

Lokale historier ga nye perspektiver på den norske stats forvaltning av krigsminner og i særdeleshet historien og etterlatenskaper etter fanger og fangeleirer. Fangeleiren på Vardås der omkring 1000 sovjetiske fanger var internert og arbeidet for Organisasjon Todt, er ikke lenger synlig i landskapet. Fylkesarkeologen kunne imidlertid fortelle at russere årlig, på den 8. mai samler seg ved et informasjonskilt i nærheten for en minnemarkering. Dette forteller noe om forvaltningen av denne delen av okkupasjonshistorien, men også om hvordan Atlanterhavsvollen kan forstås som en dynamisk ting, der relasjonene til tvangsarbeiderne aktiveres og re-aktiveres på ulike måter.

Generelt kan vi si at det å ta utgangspunkt i det materielle for å utforske et tema og det å skulle formidle innsikter man oppnår i rom for et publikum påvirker den

historiefaglige forskningsprosessen. I følge kuratoren kan det beskrives som et blikk som ikke ville vært det samme om målsetningen var å skrive en bok. Det fører til andre spørsmål, leting etter spesifikke dokumenter i arkivet, og i beste fall analytiske innsikter og grep som kan gi ny kunnskap. Det å nærme seg nazismen analytisk gjennom det man kan kalle rompolitikk er i seg selv et resultat av arbeidet med de store gjenstandene som inngår i *Grossraum*-utstillingen. Utstillingens behandling av temaer som logistikk, transport og organisering av tvangsarbeidere og materialer for å skape Hitlers Grossraum, er et resultat av en praksis som har ført sammen akademisk forskning, materialitet og scenografisk utforskning av rom.

Formidlingen av Atlanterhavsvollen i utstillingen ble som vi har vært inne på allerede direkte influert av prosjektet. Tvangsarbeidet ble personifisert ved at plaketten og arkivkortet med bildet av en av avdøde ble stilt ut. Et fotografi av gravsteinene i skogen forsterket historien om at tvangsarbeidere ikke er et abstrakt subjekt, men høyst reelle personer, som døde lokalt på steder langs hele kysten. Gravene ble åpnet i 1952 og levningene flyttet til en sentral gravplass i Oslo. Dette er antakelig et av få eksempler på gjennomføringen av «Operasjon asfalt» i Sør-Norge. Observasjonene av graffiti på bunkere og kanonstillinger motiverte formidlingen av alternative former for nye relasjoner og ny anvendelse av Atlanterhavsvollen. I utstillingen ble dette formidlet gjennom en bildeserie av ulike kunstprosjekter utført på bunkere langs kysten av Europa. I den aktive formidlingen overfor publikum benyttes disse konkrete og lokale historiene til å forsterke formidlingen og til å skape dialog omkring utstillingens tematikk.



Utstillingsinnstallasjon om gravene til de to ukrainske krigsfangene.

Erfaringene prosjektet samlet om det umiddelbare nærværet av tingen. Hans Ulrich Gumbrecht er blant dem som argumenterer for at tingenes nærvær kan gi oss innsikter og forståelse av verden.²¹ Til tross for at slike før-konseptuelle erfaringer er vanskelig å fange i ord og symboler, og derfor i stor grad har blitt utelatt i en humanistisk fortolkningstradisjon, bør de være en del av analyser som søker å skape forståelse av verden, hevder han. Og, han mener forskning må ha som mål å ha en relasjon til tingene i verden som oscillerer mellom det vi forstår som følge av deres nærvær (presence) og det vi forstår gjennom fortolkning (meaning). Gumbrecht appellerer altså til større vektlegging av de fysiske stimuli som appellerer til sansene, slik at forskningen ikke begrenser seg til spørsmål som har med meningsfortolkning å gjøre. Delprosjektet *Store ting* har gitt empirisk grunnlag som underbygger en slik teori og tilnærming til tingene. Vesentlige elementer i den scenografiske utformingen av utstillingen, som handler om å bevege seg i rommet i ulike tempoer og høyder, er basert på en sammenstilling av opplevelser av tingenes nærvær, som Atlanterhavsvollen, og akademiske forskning og meningsfortolkning.

Tverrfaglig samarbeid

Prosjektets bruk av denne spesielle gjenstanden utenfor museet gjorde involvering av museets konservatorer og andre interne lite relevant. Hovedsakelig ble dette prosjektet et samarbeid mellom forskerkonservatorer (interne) og scenografer (eksterne), og således høstet det ikke noen nye erfaringer med internt tverrfaglig samarbeid. Den eksterne involveringen omfattet en representant for Riksantikvaren, fylkesarkeologen i Vestfold og hennes assistent, samt seks scenografistudenter. I hovedsak handlet det om faglig samarbeid, kunnskapsutveksling og feltarbeid på lokaliteten og i forbindelse med utvikling av ideer som kunne innføre Atlanterhavsvollen i utstillingen *Grossraum*. Samarbeidet med alle involverte parter fungerte veldig godt.

Samarbeidet med Riksantikvaren og Vestfold fylkeskommune førte til fruktbar utveksling av kunnskap mellom det pågående forskningsprosjektet om Organisasjon Todt, det lokale forvaltningsprosjektet og Riksantikvarens arbeid med krigens kulturminner. Ved at de lokale anleggene og krigsminnene ble satt inn i en større sammenheng av ny kunnskap om både Organisasjon Todt og organiseringen av tvangsarbeid i Norge, bidro det til å påvirke forvaltningen og formidlingen på stedet. Et nytt informasjonsskilt på stedet der arbeidsleiren en gang lå og en merket sti til de to gravstøttene er influert av samarbeidet.

Prosjektgruppas deltaker fra Riksantikvaren,
Geirr Olav Gram, oppsummerer det slik:

«Erfaringene fra prosjektet *Store ting* har jeg tatt med meg i arbeidet her hos Riksantikvaren. Grunnleggende som en refleksjon over hvordan objektene vi forvalter blir sett og forstått, og mer spesielt hvilken historie anleggene i Vestfold kan vitne om. Inntrykkene og kunnskapen jeg fikk ved å delta i *Store ting* har blitt brukt i forbindelse forelesninger og foredrag om krigsminner siden 2015, på Universitetet i Oslo for arkeologi-studenter, på et kurs om kulturarv på Høgskolen i Sørøst-Norge, og på et seminar med kulturminneforvaltning og frivillige i Nordland fylke.»

Interessant her, er hvordan samarbeidet mellom forskningen, utstillingsproduksjonen og forvaltningen av krigsminner inngår i et gjensidig befruktende samspill som får effekter også langt utover museet.

Muligheter og utfordringer med metoden brukt på store ting
Mulighetene med store ting er, til tross for begrensninger knyttet til størrelse og immobilitet, mange. De er som alle andre objekter dynamiske ting og det er grenseløse muligheter for å aktivere relasjoner de står i til omverden. Hvis museene ønsker å bruke fortiden til å snakke om nåtid og framtid, viser dette prosjektet at Tingenes metode er en mulig inngang som kan engasjere folk i kulturminner der de bor – i ting de kanskje har valgt å glemme. En mer omfattende versjon av delprosjektet *Store ting* kunne involvert turgåere, ungdommer, feriegjester og andre som bevisst eller ubevisst forholder seg til Atlanterhavsvollen på forskjellige måter i dag. Gjennom et lokalt formidlingsprosjekt, formidling på museet, eller begge deler, ville nye grupper og enkeltindivider blitt trukket inn i kritisk refleksjon om hva slags ting disse ruinene har vært, hva de er i dag og hva de kan være for framtiden. Det ville utvilsomt ha tilført flere interessante perspektiver og kunnskap omkring forvaltning av slike store kulturminner. Det ville også gitt flere resultater som kunne kommet museumsprosjektet til gode i forhold til forskning og/eller utstillingsprosjekter.

Utfordringene med å jobbe med store ting som følge av metoden, er ikke veldig annerledes enn med mer håndterbare gjenstander. Det handler om å få til reell inkludering, balansere det med faglige mål, og ikke minst om å organisere og styre prosjektene med begrensede ressurser. I dette prosjektet ble avstanden til tingen i prosjektet også en utfordring. Et lengre opphold for

prosjektgruppa i Tønsberg var ikke mulig. Økonomien i prosjektet var en side av saken, men også den fleksibiliteten det krever av de enkelte deltakerne i prosjektgruppa å jobbe «ute» på et slikt vis er en utfordring. Samarbeid mellom institusjoner, som det ble lagt opp til her, krever at de har felles interesser i prosjektet. I dette tilfellet fikk Riksantikvarens representant permisjon fra sin ordinære stilling og ble engasjert av NTM for en kort periode. Det fungerte bra for dette begrensede prosjektet. I et utvidet prosjekt ville andre former for mer langsiktige samarbeid være aktuelle å tenke på.

Involvering av Riksantikvaren og lokal forvaltningsmyndighet i dette prosjektet tilsier at det ligger til rette for samarbeid mellom museumsprosjekter og forvaltning av kulturminner utenfor museene. Til tross for at dette prosjektet ble utført i beskjeden målestokk, var det substansiell utveksling av kunnskap mellom museet og Vestfold fylkeskommune og Riksantikvaren. Og, historier som ellers ikke ville blitt fortalt, og stemmer som ellers ikke ville blitt hørt, ble til en del av utstillingen. I samarbeid mellom forskere, forvaltere og kunstnere og eksternt involverte kan det etableres formidlingsprosjekter som overskrider rom og tid.

Et av de viktigste poengene i Tingenes metode er at tingene skal spille en sentral rolle i prosjektet. De skal aller helst ut av magasinene og inn på møtebordet, for det gjør en forskjell å ha dem foran seg i rommet.

Det å aktivere gjenstandene på denne måten åpner opp for spørsmål som går rett i kjernen på spørsmålet om hva et museum er og skal være. Hva vil det si å forvalte gjenstander for samfunnet? Hvordan aktiverer man gjenstander samtidig som man bevarer dem? For et museum som forsøker å hindre slitasje på gjenstandene sine kan det virke kontraintuitivt og til og med uetisk å bruke tid på å flytte dem frem og tilbake fra magasiner for et møte, eller tillate eksterne å håndtere dem. Før prosjektstart kan det være lurt å sørge for at prosjektgruppa har en felles forståelse av at prosjektene har en eksperimentell karakter, som kan innebære praktiske og etiske problemstillinger knyttet til håndteringen av gjenstander.

Refleksjoner over *Ting taler*

Av Gro Røde og Reidun A. Johannessen

I prosjektet *Ting taler* tok vi utgangspunkt i vår basisutstilling *Oslove – byhistorie for begynnere*. Dette er en utstilling om Oslos vel 1000-årige historie. Utstillingen består av en rekke fotografier, malerier og bruks- og kunstgjenstander fra ulike perioder. De forteller blant annet om topografisk utvikling, økonomiske ressurser, kjønnsroller, sosial status og teknologisk utvikling. Noen gjenstander er modeller eller kopier til illustrativ bruk. Utstillingen er organisert kronologisk, og i stor grad bygget opp rundt tablåer eller «titteskap». For hver av de fem periodene i historien, er det et kart over byutviklingen og en informasjonstavle med noen hovedmomenter og en film. Det er også brukt film- eller lydklipp rundt omkring i utstillingen, knyttet til spesifikke temaer og enkeltpersoner.

I utstillingen lot vi deltakerne gå rundt som de selv ønsket og velge seg ut en ting de merket seg spesielt – knyttet assosiasjoner til.

Oppdraget de fikk fra oss var:

- Velg ut en ting i museets utstilling *Oslove* som du legger spesielt merke til. Ta bilde av tingen, og beskriv den kort! (Hva er det, hvordan ser det ut, i hvilken periode/del av utstillingen fant du tingen?)
- Skriv en tekst på ca. 450 ord som forteller:
A. Hvorfor du valgte akkurat denne tingen?
B. Hva betyr den for deg?
C. Kan den være del av en fortelling om noe i livet ditt?

- Legg ved bildet ditt av tingen.
- Send bildet og teksten din på e-post til Reidun, på Bymuseet: raj@oslomuseum.no.

Vi valgte å la deltakerne jobbe med gjenstander, fotografier og malerier slik de er presentert i utstillingen vår. Begrunnelsen for dette er at vi ikke hadde fysisk mulighet til å fjerne noe fra utstillingen, vi ønsket ikke å bruke duplikater, og hadde heller ingen tilgjengelige. Samtidig var vi interessert i å se om vår presentasjon/kuratering påvirket de fortellingene som ville komme fram, eller om det faktisk var helt nye fortellinger som kom fram. Eventuelt om det ville komme nye «lag» eller «tilleggsfortellinger» til de historiene som allerede var der. Det forventede resultatet kunne altså både bli fortellinger knyttet til gjenstander isolert sett, eller gjenstander i en kontekst.

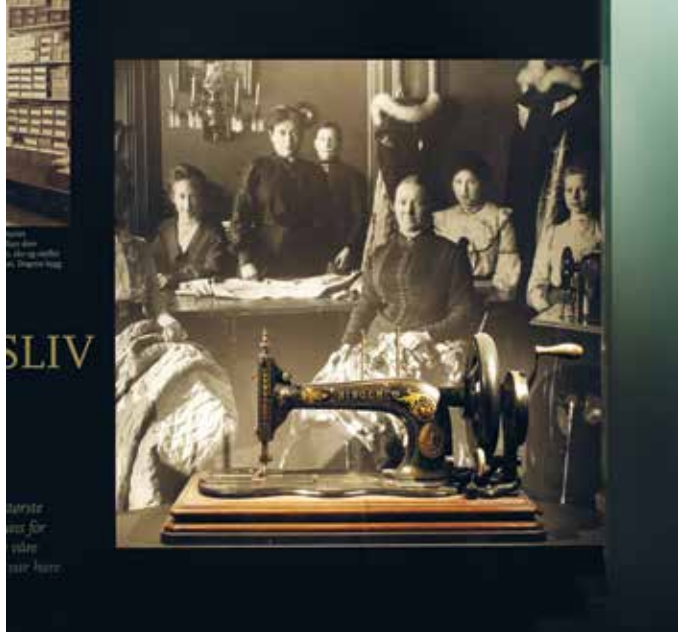
Hvem kalte tingene på?

Vi ønsket å få kontakt med «nye» mennesker, som ikke hadde vært involvert i utstillingsarbeidet her, og som heller ikke hadde vært på Bymuseet før. Samtidig var vi interessert i at den første gruppa som skulle delta i dette prosjektet også var nye i byen vår. Deltakerne våre er alle innflyttere til Oslo og til Norge. Vi antar derfor at de kan ha en annen sosiokulturell bakgrunn enn en som har bodd i byen hele eller store deler av livet, og at de sannsynligvis ikke kjenner til de «etablerte» fortellingene om byen.

Deltakerne som valgte å skrive tekster til oss kom fra Ukraina, Russland, Ungarn, Romania, USA, Tadsjikistan og Serbia. De deltar alle frivillig på språkkafé flere ganger i uka for å trene norskkunnskapene sine. De har ulik bakgrunn, men flesteparten har akademisk utdanning. Vi ønsket at de som deltok i prosjektet skulle gjøre dette av egen vilje, at de skulle være motivert og interessert, at det ikke skulle være del av et «pliktløp» knyttet til et norskkurs e.l. Derfor gikk vi bort fra den opprinnelige tanken om å spørre en eller flere klasser i voksenopplæringssystemet. Vi hadde en målsetting om at de fortellingene som kom fram, skulle springe ut fra en spontan reaksjon, en indre motivasjon – snarere enn noe man skrev fordi det var forventet av en.

De fleste deltakerne som ble spurt om å være med var positive, men også litt undrende til at vi som museum var så interesserte i deres reaksjoner på tingene vi hadde her. Som en av dem formulerte: «Det er litt merkelig at museet inviterer meg, fordi de er interessert i *meg*. Jeg trodde det

Singer symaskinen satte i gang assosiasjoner hos mange av deltakerne. Den resulterte i en fortelling om skaperglede og veien fra barn til voksen.



«Hemmeligheter blir alltid avslørt. En dag oppdaget mamma alt. Jeg forberedte meg på kjøft, men hun så bare tankefullt på det jeg hadde laget og ga meg lov til å bruke maskinen. Det var den første symaskinen som var min på ordentlig, og jeg sydde masse på den – alt fra leker til jakker. Da jeg flyttet hjemmefra, tok jeg den med. Etter at min datter kom til verden, sydde jeg mange pene kjoler til den lille prinsessa.»

Kateryna
Bukhantsovas
historie inspirert av
Singer symaskinen.
Fra katalogen til
utstillingen *Ting taler*.

skulle være motsatt, at jeg skulle være interessert i museet». Han valgte til slutt ikke å delta.

Noen av tingene som ble valgt ut overrasket oss ikke. For eksempel har den gamle Singer symaskinen fra 1800-tallsdelen av utstillingen gjentatte ganger påkalt interesse og bidratt til fortellinger og dialog med besøkende fra mange kanter av verden. Andre ting kunne vi ikke ha forutsett; at de gamle kjøttkrokene i taket, som ikke er del av utstillingen, men følger med det fredede bygget, skulle avstedkomme en fortelling, var overraskende. Det samme gjaldt kopien av det gamle 1700-tallstapetet, som brakte fram en fortelling fra 1980-tallets USA. En av deltakerne i prosjektet gikk ut av basisutstillingen, som opprinnelig var tenkt som utgangspunkt for tekstene, og over i en annen utstilling: «Drabantbyen kommer». Dermed fikk vi også et bidrag derfra. Det kan kanskje fortelle oss at skillet eller grensene mellom de ulike utstillingene vi rommer i våre lokaler, ikke er like selvfølgelige for våre besøkende som for oss.

Hva kan så være bakgrunnen for tekstene deltakerne skrev? Her begir vi oss inn i spekulasjoner, men dersom vi ser på en utstilling som en «tekst» og legger til grunn at møtet mellom deltakerne og gjenstandene i utstillingen inngår i en slags tekst-leser-relasjon – er det klart at de fleste har valgt ut noe de kan identifisere seg med eller har en

relasjon til. Forståelse oppstår når et stoff blir presentert i en meningsfylt sammenheng for «leseren», jf. et sosiokulturelt læringsyn som også innbefatter leseforståelse (jf. psykologen og læringsteoretikeren Lev

22
https://snl.no/Lev_Semjonovitsj_Vygotskij (lastet ned 08.06.17)

Vygotskij mfl.²²).

Vi kan nok anta at deltakerne valgt ut ting de allerede hadde et forhold til, for ek-

sempel noe som vekket minner fra barndommen og oppveksten eller hadde sammenheng med erfaringer de har gjort seg tidligere. Noen av historiene inneholder også en refleksjon over livet i Norge og Oslo sammenliknet med livet i hjemlandet. Unntaket må være de tidligere nevnte kjøttkrokene i taket, som deltakeren undret seg over og skrev om i et slags metaperspektiv på utstillingen. For henne utgjorde de en overraskelse, noe som brøt med de andre utstilte gjenstandene. De «bare var der» som de alltid hadde vært, og var ikke satt inn i noe monter eller kuratert som del av utstillingen vår.

Utfordringer knyttet til involvering av eksterne deltakere

I prosjektets innledende faser hadde vi flere samtaler internt knyttet til det å involvere eksterne deltakere. På museet vårt har vi kolleger med lang og bred erfaring innen prosjekter som involverer deltakere utenfor museet, ofte med kontroversielle eller følelsesmessig vanskelige temaer. Utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* ved Interkulturelt Museum/Oslo Museum er et eksempel på det.

Temaer vi diskuterte var blant annet: Hvordan håndterer vi eventuelle vanskelige, svært personlige og sensitive fortellinger på en etisk forsvarlig måte? Hvilke forventninger skaper vi hos deltakerne når vi inviterer dem inn i prosessen? Mennesker som er i en etableringsfase på et nytt sted, vil ofte være på utkikk etter jobbmuligheter m.m. Andre igjen kan ha et behov for å uttrykke seg, bli sett, få sosiale relasjoner eller bli ivaretatt i en vanskelig situasjon. Det er mange hensyn å ta og viktig å trekke opp klare grenser med tanke på hva vår rolle som museum skal være. Vi skal verken være arbeidsgiver eller terapeuter, men kanskje kan noen oppfatte oss slik, likevel. I prosjektet vårt,



En av deltakerne valgte å skrive om de gamle kjøttkrokene. De stammer fra gårdsdriften på Frogner Hovedgård, som huser Bymuseet. Disse var opprinnelig ikke tenkt som del av utstillingen Oslove, men er kanskje blitt det nå?

Ting taler, har vi ikke hatt konkrete erfaringer med dette. Men vi erfarer at vi rører ved dype, menneskelige følelser når vi ber deltakerne om å dele tanker og refleksjoner med oss, gjennom tekstene de skrev til tingene i utstillingen vår. På den formelle utstillingsåpningen tok en av deltakerne til tårene da hun framførte sin tekst på morsmålet sitt. Både innholdet i teksten, et minnebilde om besteforeldrene, og morsmålet bidro nok til at sterke følelser ble satt i sving.

Hvordan unngår vi å påvirke deltakerne? Dette er vanskelig og kanskje uunngåelig. En hovedutfordring var å skape en god nok relasjon til at deltakerne var trygge i situasjonen og følte at de ble ivaretatt på en god og verdig måte, at de følte seg frie nok til å kunne levere en «ærlig» tekst. Samtidig skulle vi ikke komme for nærme inn på deltakerne både av hensyn til mulige etiske problemstillinger nevnt i avsnittet over, men også for å unngå å påvirke dem med våre meninger og synspunkter. Samværet vårt begrenset seg til to besøk fra deltakerne på museet og ett besøk fra oss på språkkafeen, Deichmanske bibliotek. Vi har tilbragt omtrent seks timer sammen; halvparten av tiden gikk med til informasjon, noe formidling og generell sosial omgang over en kaffekopp i museets kafeteria (dette gjorde vi etter at deltakerne hadde vært rundt i museet og valgt ut ting og tenkt på tekster de skulle skrive – med tanke på forannevnte påvirkning). Resten av tiden gikk med til at deltakerne var i utstillingen – da var vi til stede, men hold oss på litt avstand.

Ny kunnskap om tingene

I prosjektet var det ingen videre undersøkelser av museumsgjenstandenes proveniens, men vi fikk ny kunnskap om hvilke assosiasjoner og fortellinger de kan sette i gang hos et publikum. Avhengig av den besøkendes sosiokulturelle bakgrunn, utløser gjenstandene kanskje helt andre assosiasjoner og følelser enn dem utstillingens kuratorer har tenkt på.

Et fotografi som blir brukt som en illustrasjon på et utviklingstrekk ved byens historie, kan for eksempel bidra til å utløse sterke følelser hos den besøkende. Et konkret eksempel var fotografiet av legen Carl Schiøtz som undersøker barn ved Vaterland skole i mellomkrigstiden. Dette fotografiet inngår i museets optimistiske fortelling om «det moderne Oslo» og utviklingen av et velferdssamfunn. Deltakeren i prosjektet som skrev om bildet er vokst opp i Tadsjikistan, og bildet utløste en fortelling som handlet om barn i våre dager som har et hardt liv preget av krig, konflikt og fattigdom. Barna i Tadsjikistan må selv jobbe for å tjene penger til skoleklær og skolesaker.

Et annet eksempel er en kaffekanne i sølv som vi har stående i 1700-tallsdelen av utstillingen vår. Den inngår i fortellingen om handelspatrisiatet i Christiania, løkkeliv og borgerskapets livsførsel, samtidig som den forteller om norske ressurser og norskprodusert håndverk i samtiden. Fortellingen om borgerskapet i Christiania på 1700-tallet kan man anta ligger relativt fjernt fra mange Osloborgeres liv i dag, den handler ikke i særlig grad om «de nære ting». Men til nevnte gjenstand fikk vi en fortelling fra en ungarsk kvinne, om besteforeldrene hennes. Bestemoren pleide å servere te i en slik kanne til henne når hun var hos besteforeldrene som liten og hvis hun var syk. Dette skapte sterke minner, som også gjorde seg gjeldende da hun leste opp teksten sin på morsmålet, i forbindelse med åpningen av utstillingen som nevnt over.



Utstillingen *Ting taler*

Prosjektet resulterte i en liten utstilling i Bylaben på museet. Bildene og tekstene ble satt inn i kvadratiske bokhyller. I tillegg forstørret vi opp bildene i en film som ble projisert på en vegg. Bildet som viser legeundersøkelsen har vekket en del reaksjoner, særlig hos barn som har vært til stede på andre skolerelaterte omvisninger, på grunn av eksponeringen av nakne skolebarn. Vi har drøftet hvorvidt vi skulle ha dette bildet opp på veggen. Det som taler for er muligheten til å diskutere presentasjonen av kropp og

Utstillingen
Ting taler i Bylaben
på Bymuseet,
Oslo Museum.

nakenhet, med et konkret, Oslohistorisk utgangspunkt. Men presentasjonen har også en etisk side. Bildet er riktignok brukt i utstillingen vår, men da i langt mindre format. Ble foreldrene og jentene spurt om bildet kunne brukes i offentlig sammenheng den gang det ble tatt? Sannsynligvis ikke. Bildet er ikke offentliggjort på våre nettsider, nettopp av hensyn til denne problemstillingen, samt gjengivelse av nakne barn på nettet generelt. Fremdeles er vi ikke helt kommet fram til hvorvidt vi skal la det stå eller fjerne det.

I utstillingen *Ting taler* er det flere fortellinger som setter gjenstandene inn i nye, overraskende sammenhenger. Kanskje de nye fortellingene som nå er knyttet til gjenstandene på mange måter er like «sanne» som de gamle, etablerte? Kanskje kan disse nye fortellingene bidra til å hjelpe oss i vår formidling, i det vi alltid søker å skape forståelse, nærhet og tilknytning, men også undring og ny innsikt? Kan disse fortellingene bidra til at vi kommer nærmere målet om relevans?

Tverrfaglighet og prosess

Vi som har ledet prosjektet er i hovedsak knyttet til formidling og utadrettet virksomhet. I prosjektets innledende fase tok vi raskt kontakt med avdelingen for dokumentasjon og samling, og hadde svært nyttige og gode samtaler om innsamling og forvaltning av materiale og bruk av eksterne informanter. Videre gjorde vi avtaler med fotograf, grafisk designer, driftsleder og samlings- og magasinforvalter. Vi opplevde stor velvilje og fikk svært god hjelp fra de andre avdelingene, og tror at dette også skyldes at vi var ute i god tid med å informere om prosjektet og innlemme kollegene våre i planene vi hadde. En fin ringvirkning av det tverrfaglige samarbeidet er at en av oss, som kun har hatt erfaring med formidling, gjennom prosjektet lærte mye om å planlegge og å produsere en utstilling, noe som også helt klart vil bidra til å skape nye muligheter og berike det videre formidlingsarbeidet.

Gjennom dette prosjektet er vi i ferd med å utforske en metode som vi i framtiden ønsker å utvikle videre, og også bruke i formidlingen vår. For vår formidling, særlig rettet mot voksenopplæringssegmentet, kan prosjektet få mye å si i planleggingen av et nytt undervisningsopplegg som vi skal drøfte i løpet av sommeren/tidlig høst 2017. Når det gjelder forvaltning, vil utstillingskatalogen, publisert i oktober inneværende år, inngå i museets dokumentasjon over prosjektet. Vi har ikke samlet inn gjenstander til dette prosjektet, men det er tatt nye bilder av eksisterende utstilling som inngår i museets dokumentasjon.

For å kunne si noe om hvordan dette prosjektet var annerledes enn andre prosjekter, må man vite hva slags prosjekter man skal sammenlikne med. Men om vi sammenlikner med utstillingsprosjekter som er produsert av museet og fagfolk som museet knytter til seg – består vel annerledesheten her i hovedsak i at vi hadde svært liten eller ingen kontroll med resultatet, bortsett fra at vi på forhånd hadde en idé om den praktiske utformingen, designet på utstillingen. Denne måtte for øvrig også tilpasses det endelige resultatet. Vi har fulgt en nøye oppsatt framdriftsplan, men det har også vært en svært åpen prosess. Vi prøvde så langt det var mulig å la deltakerne sette premissene for hva som skulle være det endelige resultatet – innholdet i utstillingen – dermed ble vi nok mer lyttende og dialogbaserte enn vi ville vært i et utstillingsprosjekt som skulle vært mer styrt av museet. Det kan også være at resultatet har andre typer ringvirkninger enn utstillinger produsert av museet, ettersom prosjektet involverer deltakelse utenfra.

Prosjektets ringvirkninger

På den formelle åpningsdagen for utstillingen, da fire av deltakerne deltok og leste opp tekstene sine, uttrykte en av dem at dette var en svært god form for inkludering. Hun fortalte at hun ofte hadde hjemlensel og var i tvil om hun egentlig skulle bo i Oslo, men at dette var en av flere hyggelige hendelser som gjorde at hun følte tilhørighet – at Oslo var et hjemsted for henne også. En annen av deltakerne fortalte at han egentlig ikke interesserte seg særlig for politikk og historie, men at deltakelsen hadde gjort han mer engasjert i dette.

En av deltakerne i *Ting taler*, Kateryna Bukhantsova, ble i løpet av prosjektet engasjert som fagleder for «Nabo design» i Nabo Oslo (en del av OXLO, Oslo Extra Large i regi av Oslo kommune). Dette er et språk- og arbeidstreningsprosjekt for innvandrerkvinner knyttet til design og tekstilproduksjon. Nabo Oslo har Arbeids- og velferdsdirektoratet som oppdragsgiver, deltakerne i prosjektet velges ut av NAV. De er bevilget prosjektmidler for ett år over statsbudsjettet, men målet er at det i løpet av en femårsperiode skal være selvfinansiert. Et mål med prosjektet er å ta i bruk gjemte/glemte ressurser hos deltakere som har vært lenge ute av arbeidslivet eller mangler erfaring med arbeidslivet. Produktene de lager skal føre til reell inntjening og etter hvert gjøre prosjektet selvfinansierende. Et overordnet mål med prosjektet er dessuten integrering; kvinnene lærer og praktiserer norsk og får samtidig undervisning i samfunnskunnskap.

I løpet av våren og høsten 2017 har vi etablert kontakt med Nabo Oslo Design, hatt møter med prosjektleder der og vært på besøk i designverkstedet på Veitvet kultursenter i Groruddalen. Deltakerne i prosjektet besøker Bymuseet, og antakelig Arbeidermuseet i perioden oktober–desember 2017. Vi ser for oss at Oslo museum ved Bymuseet og Arbeidermuseet kan være møtesteder for kvinnene, både for å oppleve og å lære om byens historie, gå i dialog med museets fortellinger om byen og utføre noe av produksjonen sin. Museet har et behov for flere taktile elementer og gjenstander til enkelte deler av utstillingen. Vi tenker oss at disse kan produseres av deltakerne i Nabo Oslo og kjøpes inn av museet. Noe av det som produseres kan være kopier av tekstiler som vises på malerier, eller tilføyelser til utstillinger – slik vil fortid og nåtid møtes. Når deltakerne i Nabo Oslo arbeider i våre utstillinger, dannes det også muligheter for dialog og nettverksbygging med øvrig publikum. En annen mulig videreføring av prosjektet *Ting taler* er å invitere inn nye grupper, som gjør det samme som den første deltakergruppa vår. Dette kan gi oss en mulighet til å sammenlikne hva gruppene velger ut, og se hvilke ting i utstillingen vår som taler til ulike mennesker.

Muligheter og utfordringer med metoden

Tingenes metode setter søkelyset på nettopp «tingen». I vår museumssammenheng på Oslo Museum kan dette være konkrete gjenstander, fotografier, malerier eller kanskje en film. Et museum samler inn ting, stiller dem ut, presenterer dem i ulike kontekster. I prosessen kan kanskje noen ting miste sin aktualitet eller bli så vanlige, tatt så for gitt at de til slutt blir «usynlige» for oss som omgir oss med dem til daglig. Det blir kanskje for mange ting? En opphopning av materiell som henger sammen med en vestlig velstandsutvikling og et forbrukersamfunn. I vår tid er det blitt trendy å rydde opp og kaste – kvitte seg med ting – kanskje for å skape en indre ro og orden i en stadig mer kaotisk verden? Verdien av ting blir på den måten mindre, noe som også henger sammen med at tingene stadig er blitt enklere, mindre krevende å produsere. Tingenes metode kan kanskje bidra til å ta verdien av tingene tilbake – få oss til å stoppe opp og ta innover oss hva som ligger av arbeid, ressurser og historie knyttet både til tingenes fortid og fremtid. En god del ting klarer vi oss ikke uten, de er knyttet tett sammen med hverdagen vår, faktisk vår mulighet til å overleve.

I vår digitale tidsalder ser vi også at mennesker søker etter det konkrete, håndfaste – noe man kan ta og føle på. Kanskje for å komme i kontakt med det menneskelige

igjen? Et av våre mest besøkte undervisningstilbud for barneskolen har som hovedingrediens at elevene skal håndtere og undersøke gjenstander. Å stikke hendene ned i en tønne med korn, lukte på et stykke tørrfisk eller kjenne tyngden av en murerskje i neven gir en ganske annen opplevelse og nærhet enn å betrakte det samme på en skjerm. «We need objects more than ever», skriver den amerikanske kuratoren Rainey Tisdale, og forteller om hvordan en rekke mennesker søker seg til museer for å finne tilbake til noe som er virkelig eller autentisk.²³

Tingenes metode knytter til seg mennesker som på ulike måter inngår i en relasjon til tingene. Dermed åpnes mulighetene for nye fortellinger knyttet til tingene, avhengig av hvem vi inviterer inn, eller hvem som stopper opp ved tingen; hvem tingen kaller på. Relevans og inkludering er to viktige begreper i denne sammenhengen, og metoden kan bidra til å møte de kravene som settes til «framtidens museum» jf. museenes samfunnsrolle slik den er politisk definert.²⁴ Her settes mennesket i sentrum, museene skal være en møteplass for menneskelig refleksjon og muligheter til å ytre seg. Selv om Tingenes metode tilsynelatende har et materielt fokus, er det materielle en nøkkel som kan åpne for disse mellommenneskelige møtene og refleksjonene.

Metoden byr naturligvis på mange utfordringer, siden vi som museum gir fra oss mye av kontrollen. Metoden rokker ved en tradisjonell oppfatning av museets rolle som et sted der man samler, kategoriserer og stiller ut ting i en bestemt orden eller kontekst, der museet er «sender» og publikum «mottaker». Museet konserverer ting, en prosess som bidrar til at tingene skal ivaretas og skjermes for videre slitasje, i den grad det er mulig. Når vi inviterer flere mennesker inn til å håndtere tingene, bidrar det til å gjøre tingene skjørere, til at nedbrytingsprosesser settes i gang eller går enda hurtigere. Samtidig kan vi reflektere over hvorvidt en ting er en ting i form av sitt ytre skall eller sin funksjon? En kaffekvern som ikke lenger blir brukt til å kverne kaffe på, men bare står der bak et glass – har vel egentlig mistet sin funksjon, sin rolle?

Videre byr metoden på utfordringer knyttet til det etiske ved å involvere mennesker på et personlig og emosjonelt plan, som vi diskuterte i avsnittet «Utfordringer ved inkludering av eksterne deltakere». Som en konklusjon kan vi kanskje si at Tingenes metode krever mot, åpenhet og raushet av oss som museum. Vi må våge å miste noe, det være seg konkrete gjenstander (ved slitasje/tap) eller den fullstendige kontrollen over en prosess eller et resultat, for å oppnå det vi ønsker; at tingene virkelig taler.

23
Rainey Tisdale (2011).
«Do History Museums
Still Need Objects»
i *History News*.
Summer 2011.

24
Framtidens
museum, s. 145,
Kulturdepartementets
prop.1 S(2014–2015) .

Muligheter og utfordringer med Tingenes metode

Tingenes metode handler om å utvikle metoder for praktisk museumsarbeid som kan åpne museene samtidig som de utøver sine kjerneaktiviteter omkring forvaltningen av den materielle kulturarven. Følgende liste med muligheter og utfordringer er laget med utgangspunkt i de erfaringene prosjektet har høstet, så langt.

Muligheter

Metoden kan benyttes på alle typer gjenstander. Deler av samlingen som ikke har vært vist kan settes i spill uten forutgående planer om forskning, forvaltning eller formidling.

Med utgangspunkt i gjenstander kan museene inkludere nye stemmer og fortellinger som ellers ikke ville blitt fortalt.

Metoden tilrettelegger for involvering av utradisjonell kompetanse, uventede formidlingsformer, dialog, og også potensielle finansieringsmuligheter.

Museenes arbeid med samlingene kan tilrettelegges for arbeid på tvers av fagmiljøer og profesjoner i museet.

Museets samlinger kan tilføres verdi i form av bredere interesse og bevissthet om dem ved at eksterne får være med å definere prosess og utfall.

Metoden kan åpne for at museene kan utføre et bedre og mer integrert arbeid med sine kjerneoppgaver samtidig som det utøver en inkluderende samfunnsrolle, på en måte som gjøre museene mer dynamiske og interessante for flere.

Utfordringer

Å gjennomføre prosjektet på museenes premisser: Skape et rom for arbeid på tvers av kjerneoppgavene, noe som krever felles forståelse internt om museets rolle og hva som legges i begrepene forskning, forvaltning og formidling.

Skape gode betingelser for de som inkluderes: Tydelighet med tanke på muligheter, roller og forventninger.

De involverte fra ulike fagfelt og eksterne deltakere, må være fleksible og forberedt på å gi slipp på deler av sin autonomi.

Spenningen mellom et åpent og eksperimentelt prosjekt og den institusjonelle konteksten med begrensninger på tid, rom, ressurser, og personell og ledelse.

Howdan utøve tydelig ledelse, organisering, fleksibilitet når det gjelder innhold, men klarhet når det gjelder formål, tillit, ansvar og autoritetsnivåer?

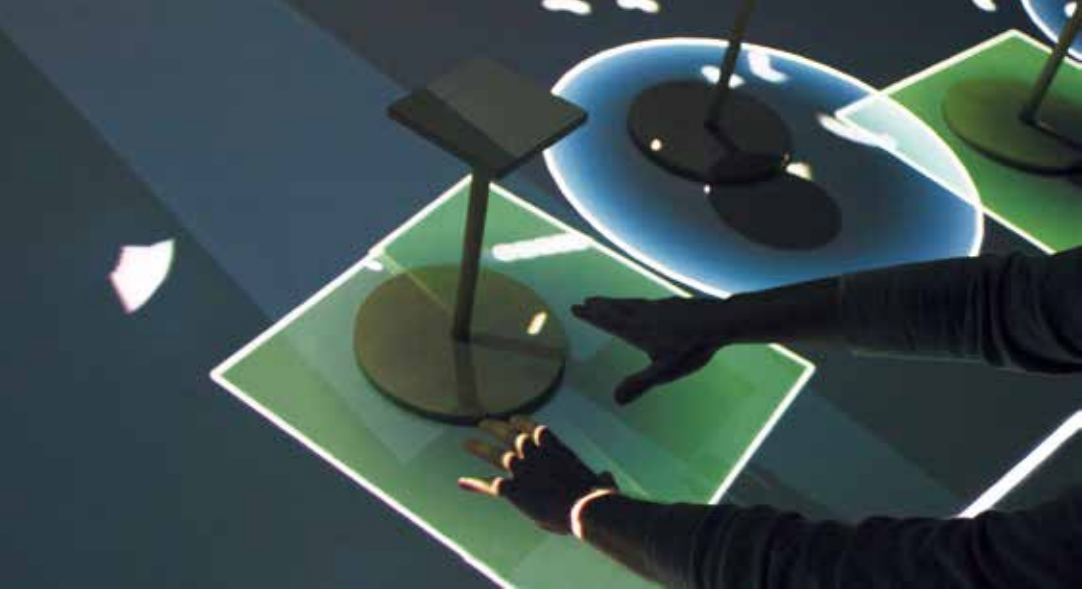
Thoughts on *Trapped*

The exhibition *Trapped* consists of three interrelated parts. Visitors first encounter a display case filled with mousetraps of different designs; a text panel describes eleven different design principles of mousetraps. This case shows the trap as a simple but carefully designed artefact.

Display of
part of Gunnar
H. Gundersen's
collection
of Mousetraps.

Going further, visitors enter a space with black walls, and see three display cases containing the ethnographic objects. Each case has its own theme. The first asks, "What is a trap?" and suggests that a trap is primarily a modification of





the environment in which animals roam. Artefacts and text further explore the relationship between the trap and the environment. The second case is entitled “Trap mechanics” and is intended to bring audiences to think about what trap designs tell us about animals—for instance, the inquisitiveness of mice—or about ourselves, for instance our humaneness or, conversely, cruelty. Artefacts and text reflect on the presence of traps in a museum’s collection. The third case is entitled “Me, you, it,” and invites a reflection on human-animal relationships mediated by traps.

Placing a feeding object in the virtual ecosystem.

Moving on, visitors will encounter a digital installation, which consists in a virtual environment, projected onto the floor of the gallery, in which different species of digital creatures are seen roaming around. The creatures escape when a visitor approaches. Simple physical objects made of wood can be placed in the midst of the creatures. These objects have different effects: they can feed, trap, or harm the creatures. The idea with this installation is to give power to audiences to intervene into and control an ecosystem of digital creatures. Many possibilities exist, and the installation is meant to foster creativity. It is hoped that audiences will use some of the insights and ideas from the display of ethnographic objects in their encounter with the digital display. Finally, on the back side of the digital installation, audiences will find a projection that shows how the digital installation actually works: how the virtual ecosystem develops, how sensors recognize and survey the movements of audiences, and how the entire game is turned into statistics on how many creatures of various kinds have died. This last part is intended to show how ideas

of trapping can be extended to our current use of digital devices that may actually be considered as traps.

Why traps?

Several considerations informed the choice of traps. Traps have tremendous potential to be used as conceptual launchpads to think about a range of topics in anthropology and museum studies. They are particular kinds of objects that are interesting to explore in the light of anthropological theory relating to material culture, specifically on the agency of things (notably as discussed by Alfred Gell in his book *Art and Agency*), and also connected to human-animal relations. Alfred Gell famously suggested that artworks are traps of sorts, and traps can be looked at as artworks.²⁵

25

Alfred Gell (1996). "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps." *Journal of Material Culture* 1(1).

Traps are also found in abundance in ethnographic museum collections, and questioning traps as objects also brought us to wonder about their presence in museum collections, and about the motivations of collectors. In this way, traps link the museum with the hunting ground, collecting and hunting practices, and can be used as a conceptual tool to think about museums and exhibitions as kinds of traps. But before these considerations, an interest in traps arose when Geoffrey Gowlland was conducting ethnographic fieldwork among the Paiwan people of Taiwan, one of now 16 officially recognised Indigenous People of the country. There, he talked to hunters, fishermen and culture bearers about their relationship to the mountain environment, and the animals and spirits that inhabit the landscape. What arose from these conversations was the complexity of the activity of trapping. Indeed, traps should not be thought of as simply mechanical objects, but rather as practices that involve the trapper's knowledge of the terrain, the habits and desires of animals, and ethical considerations relating to the suitability of trapping certain animals. Thinking about the exhibition, the challenge we faced was to approach the traps in the collections in a way that remained true to their materiality and agency, while at the same time acknowledging all the elements that were *not* part of the museum collection, namely the trapping practices that make the traps effective as objects.

The key perspective we put forward in the exhibition is that a trap is in essence a modification of the environment in which creatures roam, with the intention to bring about certain effects, usually the capture of an animal. In discussions with hunters and academics, we reflected on what was missing from the collection—the landscape in which

the trap is placed, the soil, leaves, and branches that are essential to successful trapping and act in directing animals towards the trap, the trapper's knowledge of the animal's behaviour, habits, and desires, and the animal's inquisitiveness that will lead it to the trap, or conversely its ingenuity in avoiding being trapped.

The exhibition team then reflected on ways of reintroducing these elements, as a way of reinstating the agency of objects that have become passive in the collections of a museum. Text labels bring audiences to reflect on what is missing in the museum collections. Audience members are also brought to reflect on the environment in which traps are placed, and on human attitudes towards animals. The trapper is given a voice: in a four-minute video, Cemelesai Takivalit, a Paiwan artist, hunter and fisherman, demonstrates how in the past Paiwan people would catch crabs, shrimp, and fish. The video not only shows an ingenious trapping device: the comments given by Cemelesai are also about understanding the animals' behaviours, desires and understandings of the trap, which highlights the trap as a device that creates particular kinds of relationships with other creatures. The digital installation by Void further brings audiences to take the place of the trapper and to interact with creatures in a virtual world.

The objects

Objects were at times central, and at times peripheral, to our reflection on them. Early on in the process, Gowlland went through the storage facilities of KHM to identify traps and select the ones that were of potential interest for *Trapped*. The motivation was also to take out the objects before the planned renovation of the storage facilities, since the objects would be inaccessible for a period of time. So the initial selection was made without knowing much about them. Later, in discussions with experts in Taiwan and Oslo, we learned to see the traps in different ways. While preparing the exhibition part of the project, the selected traps were kept in a transit storage area at the museum. This allowed us to easily take the traps out onto a table and use them as focal point for both our internal discussions and those we had with Void.

As suggested by Gell, the trap may be approached as the ultimate object of display: an object that urges the spectator to speculate on the functioning and the consequences of the use of the object, without having to explain the object away in accompanying text. Traps, as few other kind of artefacts, can bring us to ponder about life and death, or about the



Santal rat trap,
UEM 20864.

hunter's relationship to the hunted. Indeed, it is often difficult *not* to imagine the fate of an animal stepping in and triggering the trap when looking at these artefacts. One object that was particularly powerful in illustrating this power of the trap to trigger one's imagination is a rat trap from the Santal people of India. The device consists in a spear that shoots forward when the trap is triggered, pushed by the force of a weight.

More than many other objects, looking at this trap and the tip of the spear, it was easy to imagine what would happen to a rat tempted by the bait. Interestingly also, and leading us to depart from Gell's premise of the evocative power of traps, some traps resisted our understanding and imagination. Another object chosen for display, also from the Santal people, is a bundle of strings and sticks, which would have been used to ensnare birds.

Given conservation issues and the fragility of the object, we could not disentangle the strings to find out more about it, and even if that had been possible, we had no information as to how the trap was used. This led to a reflection on what is missing from ethnographic collections, and is evoked in the text label that accompanies the object: "What is missing from the collection? A tangle of strings and sticks will not catch a bird. Is something missing? What about the soil in which these elements will be set, the dead leaves that will conceal the strings? And what about the habits of the animals, or the knowledge and skills of the trapper—can these ever be collected by a museum?" Whereas Alfred Gell tells us that traps might be objects that invite contemplation and reflection, some of the artefacts that were brought out of storage at the museum were opaque in meaning—they

refused to “talk.” In fact, at the stage of selection of objects, we quickly dismissed certain objects that, upon reflection, would have been interesting to include. One of these objects is a single piece of wood collected by Espen Wæhle, which, the catalogue tells us, is an element of a trap. We barely considered taking this object out of storage, as it did not look like anything meaningful, and certainly not like a trap: it did not fit our image of what a trap looks like. Yet for this reason, the object was potentially useful in bringing us to reflect on what a trap is, and its relationships to the practices of the trapper.

Looking at the objects in the collections, we also realised that traps collected are specific kinds of traps: they are transportable objects, usually meant to catch small animals. Larger traps would be impractical to transport, let alone place in the storage of a museum. An example appeared from talking with trappers in Taiwan. One device they use consists in an assemblage of rocks placed strategically in a river to attract fish, shrimp and crabs. Clearly, this is not an artefact in the museum sense of the word, and it is not easily transported to a museum. Even if the rocks are placed in a museum’s storage, they are meaningless because certain elements of the trap are missing—notably, the river itself.

Santal bird snare,
UEM 20867.



Expert meetings

In the early stages of the making of *Trapped*, and in the spirit of an interdisciplinary approach to exhibition making, we organised a series of meetings with individuals with different kinds of expertise in traps. As mentioned, Geoffrey Gowlland has been conducting ethnographic research with the Paiwan people of Taiwan since 2011, and in a one-month period of fieldwork in 2016 he turned his attention specifically to the issue of trapping, explaining to



Expert meeting with Gunnar H. Gundersen.

his informants the idea of setting up an exhibition on traps in Oslo. In Oslo, the exhibition team met with other experts to capture their ways of seeing and thinking about traps, informed by their own academic disciplines. Gunnar H. Gundersen is a professor of design, and through the years has accumulated a collection of over 300 mousetraps that he uses to teach students.

Showing us items in his collection, he talked about the simplicity and functionality of

traps: mousetraps are not meant to be pretty. He has been thinking about ways of classifying traps, and thinking about their “evolution.” One interest is in how ethics is built into the trap: whose job is it to kill the mouse—the trap itself or the human? The work of killing might be designed into the trap—and the kill can be “humane” (fast and efficient), or not so nice (e.g. “glue traps” in which the mouse gets stuck and dies of hunger—eventually). Through the collection, another intriguing theme emerged: the co-evolution of trap design with the sensitivities of users. Some new models of traps capture the mouse in a sealed chamber, and users do not have to touch or see the dead animal, in fact these traps are advertised as “hygienic.” As part of our collaboration with Gunnar H. Gundersen, Geoffrey Gowlland, Tone Cecilie Simensen Karlgård and Hedvig Poppe organized a Sunday event for the museum’s visitors, where Gundersen and Gowlland explained their thoughts and ideas on traps.

Jostein Bergstøl is an archaeologist at KHM. He has been researching pit traps in the archaeological record of Scandinavia, as well as “funneling” devices that direct a large number of animals in an enclosure where they can be

killed more easily. Pit traps have been used for thousands of years, but mass killings using traps and funneling were particularly present around 0–500 AD, and in the Medieval period, largely driven by high demand for antlers, to be transformed into combs and traded throughout Europe. In contrast to mousetraps, these are traps that should not kill the animal, or at least not puncture the stomach lining; otherwise the meat will be inedible. Traps are a modification of the environment—felled trees form barriers that direct animals toward the trap dug into the ground and reinforced with rocks or poles, or short poles in the ground “encourage” the grazing animal to move in a certain direction. The behaviour of the animal can be part of the trap: animals at the head of the herd, even if wanting to turn back from the trap (an enclosure) will be pushed forward by those behind. Animals learn – a specific route might become abandoned by the animals after a number of years, forcing hunters to create other traps elsewhere; the animals might go back to the original route after a few generations.

Espen Wæhle, from the Norwegian Maritime Museum, is an anthropologist and for his Masters thesis at KHM in the 1980s conducted fieldwork among the Efe people of the Congo. He collected traps now in the collections of KHM. He described a number of ways of trapping – pits, deadfalls (heavy objects falling on prey), cage traps, and arrow traps. Espen was asking us, what counts as a trap? Arrowheads might be used with a bow, but sometimes they are part of traps. He also suggested that music can act like a trap. The Efe spend more time singing and dancing than hunting and gathering: music is the gift to the forest, which responds by providing food. A “honey flute” is used seasonally to ask the forest for honey. It would not be possible to collect honey were it not for the music of the flute. So, is the flute and its music a kind of trap? A trap here would be defined as action over animals at a distance—including with the use of music. In the past, the Efe hunted elephants by suspending a heavy log vertically over the branch of a tree, with a spear attached to the log. The elephant triggered the trap and got speared in the back. Sometimes, humans sat on the same kind of branches, waiting in ambush for an animal to pass by. What is the difference between the trap and the hunter? As a museum curator, Espen also brought us to think about collections: what is not collected when we collect traps? The environment, trees and soil, might be part of the trap, or sounds, human cries and singing.

Together, these expert meetings have brought us to reflect on key themes that in some form appear in the displays of *Trapped*. In the display of ethnographic artefacts,

the influence of the interdisciplinary approach to the topic of traps and the many reflections that arose in our discussions with experts can be identified in the text panels accompanying the artefacts. Here are some excerpts from these panels: “This model of a bird trap is placed along the path habitually frequented by the animal. What is the trap? The sticks, string and branch in tension that will catch the bird by the neck? Or the branches and leaves that will lead the animal towards the trap mechanism? Or is it the trapper’s knowledge of the animal, of their habits, behaviours, and desires?”

“What is the trap promising? A fish trap made by modifying a riverbed with rocks promises a dark, comfortable, and seemingly safe home to inquisitive crabs, shrimp, and fish. On the left, a fish trap from Micronesia. Is it a coincidence that this fish trap looks like a house? Once in the depths of the water, will fish find their new home there?”

Whilst these expert meetings were crucial to the project, we could certainly have made more out of them. As it was, it was only a relatively small internal group who conducted these expert meetings. It could have been interesting at an earlier stage to include more staff from various parts of the museum. Also, our meetings with these experts were conducted as pearls on a string, rather than bringing the experts together. It would indeed have been interesting to organise joint meetings and workshops including people with very different approaches to traps and trapping. This might also have led us to a more integrated design for the final displays which now, for better or worse, consist in three individual parts.

Museological challenges

Apart from these basic considerations on the trap as a particular kind of object with a particular potential for theoretical pondering, we wanted to use the project to pursue two museological challenges, one dealing with audiences and one dealing with the institutional setting. A premise for Tingenes metode is that the museum’s objects can bring various groups of audiences together in new formations, and that the collections can be used to activate particular engagements with these groups. In *Trapped* we were interested in how we could make our regular visitors reflect and engage in the lines of thought presented above. In particular we wanted audiences to engage in the digital installation designed by Void.

Void is a computational design studio working at the intersection between design, architecture, art and technology; they build experimental solutions that range from sophisticated interface design to interactive installations. Among other themes, Void is interested in the design concept of “passive interaction,” in which design and architecture elements respond to the presence, movement, and actions of people, notably using a range of digital sensors and software algorithms. The idea here is that such installations can engage the spectator in a collaboration through the mediation of technology. So, by using sensor-based technology, audiences can engage in a play with an installation, activating it and being activated by it. Conceptually, this kind of thinking is akin to the trap, which creates a relationship and interaction between two parties, while only one of them is physically present.

Our aim with the digital installation that makes out the main part of the display was to explore how we may take a concept borne out from a particular kind of object and turn it into a form of audience interaction—even if this interaction is not directly focused upon the physical object itself. In a significant way, Void’s installation is not only digital. Audiences are presented with a number of physical objects made of wood that they can pick up and move around the digitally created landscape in which digital creatures roam. The objects are either round, square or triangular. These create different effects when the digital creatures encounter them: they either provide food, trap creatures in a circle of light, or harm them. The connection between the ethnographic objects, and the abstract shapes of the installation is not explicit, yet it is hoped that audiences will bring their reflection and observations of the ethnographic objects with them as they encounter the digital display. Thus, these simple and abstract objects substitute for the ethnographic objects on display in another part of the gallery, but let audiences imagine their function, and combine them in creative ways—for instance, the combination of a “deadly” triangle and “nurturing” square creates a deadly trap, whereas the combination of a “nurturing” square and “enclosing” circle creates the possibility of domesticating some of the creatures without harming them. These activities recall the points and ideas made in the ethnographic display, but crucially let audiences participate in creative ways and translate these themes through their actions, whilst letting them touch and move objects that substitute for the fragile ethnographic artefacts kept behind glass.

The interest in approaching Void as design partner was motivated by two main considerations. First, we were interested in creating a museum environment that was not passive, in order to restore to some degree the agency of the traps in the museum collections. Secondly, the digital sensors Void use in their work can be considered as sorts of modern traps. The collaboration with Void thus opened up a reflection on traps as technology beyond the specific context of hunting. The modern technologies that surround us often function in similar ways to traps, our phones track our movements, and websites are designed so that users will spend as much of their time as possible on their pages.

The institutional point we wanted to pursue though *Trapped* concerns how physical installations and objects can work as a generator for cross-disciplinary interaction within the museum. KHM is currently remaking the entire core exhibition on the ground floor of the museum. As part of this renewal we are preparing an exhibition entitled *Control* reflecting on how human domination of our natural surroundings has come to shape our understanding of historical development. At the time of writing, we are putting together a cross-disciplinary project group that will work with this exhibition. To test whether we can use an installation as a tool, as a particular methodological instrument for our own work, we will conduct one or two workshops in *Trapped*. The intention is that by focusing our discussions in anticipation of the *Control* exhibition on a particular kind of object (traps) and the particular experiences offered by the *Trapped* installation, we may catalyze a common understanding and direction within the cross-disciplinary project group. One of the great challenges to the development of contemporary museums is the understanding of a strong division of labor being the guarantee for professionalism and efficiency. We believe that in order to turn the museum into a creative institution, we need to tear down these internal divisions and turn the museum into a lively platform for internal debate and inspiration. Therefore, we want to test whether an installation like *Trapped* may help us create such a platform.

We consider *Trapped* an “exhibition experiment,” and we have built-in some possibilities for intervening in the display after the opening date; there is notably some flexibility in the digital installation so that changes can be made in reaction to the way audiences interact with it. Thus, it seemed opportune to have not only an opening of the exhibition, but also a closing ceremony, or “finissage”

that will recognise the work that has gone into the display since the opening date. This is planned for January 2018, and will be an opportunity to gather the insights of the interdisciplinary reflection and work with physical and digital artefacts, also in view of the future *Control* exhibition at KHM.

Metoden – kort fortalt

Ta utgangspunkt i gjenstander eller samlinger som museet har.

Ta tingene ut av magasiner eller utstillinger. La den tverrfaglige prosjektgruppa samle seg om dem.

Hvem kaller tingene på? Inviter eksterne aktører dere tror kan ha interesse av tingene og inkluder dem i prosessen.

Definer en felles målsetning om et utstillings- eller annet formidlingsprosjekt som gir prosjektet retning og binder det hele sammen.

Legg til rette for en åpen og utforskende prosess – men ha realistiske forventninger om aktiviteter og resultater basert på de rammene prosjektet har. Dokumenter prosessen underveis.

Denne katalogen oppsummerer og reflekterer over prosjektet Tingens metode. Den er et kollektivt produkt.

Arbeidet har vært ledet av Hege B. Huseby og Henrik Treimo. En stor takk til redaksjonsgruppa som har bestått av prosjektlederne: Ketil Gjølme Andersen, Peter Bjerregaard, Ellen Lange, Geoffrey Gowlland, Tone Cecilie Simensen Karlgård, Reidun A. Johannessen og Gro Røde. En særlig takk til Ellen Lange, som har bidratt med uvurderlig stor og god innsats på alle plan med å få denne publikasjonen ferdig.

Takk til alle andre som har muliggjort dette prosjektet gjennom deltakelse, og ved å bidra med verdifull kunnskap, innsikter og tilbakemeldinger.

– Hege B. Huseby og Henrik Treimo

Prosjektet er støttet av Kulturrådets utviklingsprogram for museenes samfunnsrolle.

Prosjektleder
Henrik Treimo,
førstekonservator, NTM
Prosjektkoordinator
Hege B. Huseby, selvstendig
museumskonsulent

Se også nettsiden
www.tingenesmetode.no

Bildekreditering

s. 48, 86, 88 (begge), 89, 90, 123, 124 (nederst), 125, 126 (øverst)
Håkon Bergseth/NTM

s. 24 (nederst)
Peter Bjerregaard/KHM

s. 84 (øverst)
Marius Engh

s. 153
Geoffrey Gowlland/KHM

s. 122
Geirr Olav Gram

s. 30, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 147, 148
Ellen C. Holt//KHM

s. 22 (øverst), 26, 27, 42, 110
Hege B. Huseby/NTM

s. 24 (øverst)
Reidun A. Johannessen/OM

s. 60, 151
Erik Irgens Johnsen/KHM

s. 66
Tone Cecilie Simensen
Karlgård/KHM

s. 104, 106 (øverst),
Ellen Lange/NTM/NMM

s. 105
Finn Larsen/NTM

s. 114
Birger Lærum, ca. 1900,
privat eie

s. 93 (nederst)
Silje-Marie Salhus

s. 151
Ulla Schildt/KHM

s. 106 (nederst)
Marianne Sjølie/NTM

s. 95
Hanne Skagmo/NTM

s. 22 (midten og nederst),
23, 112 (begge), 116
Ingrid Thomassen/NTM

Foto s. 83, 84 (nederst), 85,
87, 93 (øverst), 94, 124
(øverst), 126 (nederst), 128
Henrik Treimo/NTM

s. 6
Manfred Vogel

s. 54, 137, 138, 140
Rune Aakvik/OM

s. 107, 115, 117
Ingrid Aas/NTM

Illustrasjoner

s. 109
Ingrid Thomassen/NTM

s. 36
Gunhild Wexelsen

Tingenes metode – Museene som tingsteder
Hege B. Huseby og Henrik Treimo (red.)

Utgitt av Norsk Teknisk Museum

Skrifter Univers og Times Ten
Papir Munken Print
Form Eller med a
Trykkeri TS-Trykk

© Norsk Teknisk Museum, 2018
ISBN 978-82-90115-53-6



KULTURRÅDET
Kulturpolitisk
Norge

teknisk
museum
NORSK

OMI
OSLO MUSEUM



UIO : Kulturhistorisk museum

Prosjektet Tingenes metodes mål var gjennom praktisk museumsarbeid å utvikle en metode for effektiv utøvelse av museumsrollen i samfunnet.

Prosjektet har utforsket hvordan man kan åpne museene for ekstern medvirkning på måter som samtidig bidrar til å vitalisere museenes arbeid med museums-gjenstandene og styrke museets kjerneaktiviteter – forvaltning, forskning og formidling.

Tingenes metode ble gjennomført i perioden 2015 til 2017.

Prosjektet var et samarbeid mellom

Oslo Museum (OM)

Kulturhistorisk museum (KHM)

Norsk Teknisk Museum

/Nasjonalt Medisinsk Museum

(NTM/NMM)