

Tingenes metode

– museenes kunnskapstopografi

Henrik Treimo, Lars Risan, Ketil Gjølme Andersen,
Marianne Løken, Torhild Skåtun (red.)



MUSEUMS-
FORLAGET

Tingenes metode

– museenes kunnskapstopografi

Tingenes metode

– museenes kunnskapstopografi

Henrik Treimo, Lars Risan, Ketil Gjølme Andersen,
Marianne Løken og Torhild Skåtun (red.)

© MUSEUMSFORLAGET Trondheim 2023
ISBN 9788283051186

Grafisk formgivning Type-it AS, Trondheim
Omslagsdesign Type-it AS, Trondheim
Omslagsillustrasjon Vigdis Fjellheim
Forlagsredaktør maria.veie.sandvik@museumsforlaget.no
Papir 130 g Condat matt Périgord
Boka er satt med 11/14.4 pkt. Adobe Caslon
Trykk og innbinding GPS Group

Museumsforlaget
Kjøpmannsgata 23
N-7013 Trondheim

telefon [47] 47 47 87 47
post@museumsforlaget.no
www.museumsforlaget.no

Denne boka er beskyttet av lov om
opphavsrett til åndsverk, og avtaler
om kopiering inngått med Kopinor.
Ta kontakt med forlaget om du ønsker å
gjengi deler av boka, i medieuvhengig form.

Boka er støttet av Norsk Kulturråd

Innhold

Forord	7
Innledning: Forvaltere av prosessuell kunnskap	11
Henrik Treimo, Lars Risan og Ketil Gjørme Andersen	
KUNNSKAPING	37
Fra døde objekter til levende ting. Om kunnskaping i museene	39
Henrik Treimo, Lars Risan og Ketil Gjørme Andersen	
Å overrisle et museum	69
Thale Sørli og Nina Bratland	
Flytende rom og membraner: dans og bevegelse på det medisinske museet	92
Phil Loring	
Case Ågesta kjernekraftverk	115
Anders Lindeberg-Lindvet og Magdalena Tafvelin Heldner	
INVOLVERING	143
Samskaping og medvirkning i museer	145
Marianne Løken og Torhild Skåtun	
Involvering og samskaping med innbyggere i utstillingsutvikling	161
Camilla Gjendem og Bjørg Holsvik	

Å utvide Tingenes metode	175
Åsa Harvard Maare, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Giuseppina Addo, Hassan Taher og Maria Engberg	

Å bruke Tingenes metode for å få publikum engasjert – hvorfor er det viktig?	193
Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Maria Engberg, Åsa Harvard Maare, Giuseppina Addo og Hassan Taher	

FORANKRING	211
-------------------------	-----

Å montere ned mentale montre	213
Charlotte Ahnlund Berg	

Bar 1567	238
Irene Almkvist Ellefsen	

Det dynamiske rommet	259
Hege-Beate Solås Lindemark	

Den dynamiske basisutstillingen	275
Henrik Treimo og Lars Risan	

Om forfatterne	301
-----------------------------	-----

Forord

På himmelen over museene svever idealer det er verdt å strekke seg mot. Museene skal ha demokratiserende funksjoner og være inkluderende. De skal drive med involvering, ivareta mangfold og sørge for bred representasjon. Museene skal være steder der alle skal kunne forstå seg selv i lys av historien, og fungere som ankerpunkter for kunnskap om verden. Dette er idealer vi kan lese ut av samtidens museumsdefinisjoner og politiske styringsdokumenter, som gir tydelige signaler om at museene skal være viktige og relevante samfunnsinstitusjoner for enkeltindivider så vel som for samfunnet generelt.

Kunnskap står helt sentralt i den rollen museene skal spille i samfunnet. Kilden til museenes kunnskap er først og fremst samlingene – tingene. Det betyr at museene må forholde seg til et begrep om kunnskap som verken er entydig eller lett å fange. Et kjennetegn ved ting er jo at de har ulike betydninger for forskjellige mennesker. Det et museum tilla en gjenstand av mening da den ble samlet inn for la oss si hundre år siden, er sannsynligvis ikke det samme som vi ville gi denne gjenstanden i dag. Slik er det med museenes samlinger. De er dynamiske, og kunnskapen om dem er ikke én, men kommer i mange ulike versjoner. Vi kan kanskje si at museumspraksis handler om å ta vare på og ha omsorg for et mangfold av ting og mennesker i en kollektiv kunnskapsprosess.

«Museenes kunnskapstopografi: Kollektiv kunnskapsproduksjon som museumsfornyelse» er tittelen på forskningsprosjektet som ligger til grunn for denne boken. Prosjektet er en videreutvikling av «Tingenes metode: Museene som tingsteder», som ble utviklet i et samarbeidsprosjekt mellom Oslo Museum, Kulturhistorisk museum og Norsk Teknisk Museum i perioden 2015–2018. Målet for prosjektet er todelt. For det første vil vi utvikle et teoretisk grunnlag for hvordan museer kan utvikle seg som nyskapende steder for kunnskapsgenerering. For det andre skal vi gjennom praktiske eksperimenter vise hvordan museene kan drive med kontinuerlig kunnskapsutvikling – også omkring sine permanente utstillinger.

Denne antologien er ett av resultatene fra forskningsprosjektet, og den inneholder både teoretiske metodeutledende tekster og empiriske eksempler fra museumsprosjekter. Et hovedargument i boken er at museenes unike kunnskapspotensial ikke

først og fremst ligger i å etablere fakta om ting, men i at museene kan være steder som tilrettelegger for og inviterer til diskusjoner, utforskning og forskning på sine ting og samlingers mangfoldige betydninger. Slik tingstedene i tidligere tider fungerte som forsamlinger der folk møttes for å diskutere og avgjøre viktige samfunnsanliggender, lage lover og dømme i saker, kan museene – ved å samle forskjellige aktører til diskusjoner og utforskning omkring sine ting – ta rollen som fremtidens kunnskapende tingsteder. Boken utleder en historisk og teoretisk bakgrunn for slik praksis, og foreslår en konkret modell for kunnskapsproduksjon som ivaretar museenes funksjoner som samfunnsinstitusjoner. Gjennom en rekke museumsproduksjoner i Norge og Sverige utforsker bokens empiriske kapitler ulike aspekter ved denne modellen.

Forskningsprosjektet startet friskt opp i 2019, men ble deretter truffet av koronapandemien som førte til at prosjektperioden trakk ut i tid. Dette fikk ganske vidtrekkende følger, som at planlagte deler av prosjektet ble endret eller avlyst. Nye delprosjekter og deltakere kom til. Ved Østfoldmuseene ble den planlagte utviklingen av Fayegården utsatt, noe som førte til at museets bidrag og deltakelse tok en ny vending i 2020. Vi ønsker å takke alle dere som var involvert ved Østfoldmuseene, for bidragene i den tidlige prosjektutviklingsfasen. Prosjektets teoretiske og forskningsmessige innretning ble i sin første fase utviklet i samarbeid med tidligere førstekonservator ved Teknisk museum, Ageliki Lefkadiou. Hun var sentral i initieringen av prosjektet og i utviklingen av begrepet «museenes kunnskapstopografi», men hadde dessverre ikke anledning til å bidra i gjennomføringen av bokprosjektet. Vi er henne stor takk skyldig.

Prosjektet er utført med støtte fra Norsk kulturråds program «Forskning i museer» (2018–2020) og har vært ledet av Norsk Teknisk Museum i samarbeid med Østfoldmuseene. Spesielt takk til Vigdis Sjelmo ved Kulturrådet for inspirerende seminarer gjennom prosjektperioden, og til alle som har bidratt på disse forskningsprogramsamlingene. I den eksperimenterende fasen av prosjektet deltok Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Østfold og deres bachelor-studenter i flere workshoper og utforskende prosjekter. Det samme gjorde arkitekt- og designstudenter ved Kunsthøgskolen i Oslo. Takk til alle studenter og deres faglige ledere, spesielt Karen Kipphoff ved HiØ og Karin Knott ved KHiO. Gjennom hele prosjektperioden har vi også hatt kontakt med det svenske prosjektet Tingens metod, som ble koordinert av Riksantikvarieämbetet. Stor takk til Helene Larsson Pousette og Charlotte Ahnlund Berg ved Riksantikvarieämbetet, samt Clara Åhlvik og alle andre deltakere ved Tekniska museet i Stockholm, Göteborg stadsmuseum og Malmö Museer for inspirerende seminarer og samarbeid om metodeutvikling. Dette har altså vært et langvarig prosjekt med en stor bredde av deltakende institusjoner og enkeltpersoner.

Dere er flere enn vi kan nevne med navn, så det får bli et stort kollektivt takk til alle kollegaer og venner som har bidratt til gjennomføring av eksperimenter, deltatt i diskusjoner og kommentert på presentasjoner eller lest tekstutkast.

Boken *Tingenes metode – museenes kunnskapstopografi* har kommet til i samarbeid mellom Norsk Teknisk Museum og Østfoldsmuseene, Universitetet i Malmö, Tekniska museet i Stockholm og det svenske Riksantikvarieämbetet. Det har virkelig vært et givende samarbeid, og vi ønsker å takke alle involverte institusjoner og artikkelforfatterne for deres bidrag og utholdenhet. Redaktør Maria Veie Sandvik ved Museumsforlaget har fulgt prosjektet gjennom flere år, og vært en entusiastisk pådriver, god leser og rådgiver.

Gjennom arbeidet med *Tingenes metode* har vi utviklet en forståelse for hvordan ting og tingsteder utgjør et omdreiningspunkt for museer. Begrepene rommer både en teoretisk dybde og en enkel praksis som kombinerer museenes samlinger med deres idealer, noe en rekke museer har begynt å utforske de siste årene. Dette speiles også i museumsmeldingen *Musea i samfunnet – Tillit, ting og tid* fra 2020, som fremhever den doble betydningen av ting som en grunnleggende størrelse museene forvalter: «Dei er tingstader i dobbel tyding.» Vi håper denne boken kan bidra til å gjøre det tydelig hva det betyr at museene er tingsteder, og hvilket potensial som ligger i dette for museene som kunnskapsinstitusjoner. Boken er ment å være både en innføring i begrepene og en håndbok i hvordan det kan omsettes i praktisk kunnskapsgenerende museumsarbeid.

Oslo, april 2023

Henrik Treimo, Lars Risan, Ketil Gjølme Andersen, Marianne Løken, Torhild Skåtun

Innledning: Forvaltere av prosessuell kunnskap

Henrik Treimo, Lars Risan og Ketil Gjølme Andersen

Åpne kunnskapsinstitusjoner?

Museene er brede kunnskapsinstitusjoner som forvalter og produserer kunnskap av mange slag og i ulike former. Gjennom arbeid med gjenstander, gjennom utforskning av og forskning på samlinger og gjennom formidling utfører museene et mangfold av kunnskapspraksiser. Kunnskapsproduktene som oppstår av dette, henvender seg til en variert gruppe mottakere og brukere¹, og evalueres derfor etter ulike kriterier. Noe evalueres i kontinuerlig dialog med faglige medarbeidere, mye evalueres av museumsbesøkende (og besøkstall), og noe vurderes av fagfeller etter akademiske kriterier. Bredden av kunnskapsformer gjør museene til unike kunnskapsinstitusjoner som står i en dialog med samfunnet rundt om hva som er kvalitativt god, men også riktig kunnskap.

Museene som kunnskapsinstitusjoner må forstås i lys av den rollen de spiller i samfunnet. Det er en rolle i stadig endring. De siste om lag tretti årene har museenes rolle som åpne – i betydningen inkluderende, medvirkende og demokratiserende – institusjoner definert deres samfunnsrolle.² Det betyr at museene skal opprettholde et høyt nivå på kunnskapsproduksjonen, samtidig som de skal åpne for involvering og medvirkning i sine praksiser. Dette er et dilemma som krever at museene må tenke nytt om sine kunnskapspraksiser og sin egen rolle som kunnskapende institusjoner.

Mens forskningen til denne boken pågikk, utkom det en ny museumsmelding, *Musea i samfunnet – tillit, ting og tid*, som aktualiserer dette dilemmaet. Den argumenterer for at museenes kunnskap må være *solid*, samtidig som den viderefører

1 Begrepet *brukere* er i denne boken ofte et synonym for publikum og besøkende. Vi har valgt å benytte *brukere* fordi vi finner det mer vidtfavnende og inkluderende. Det er mange steder i bokens ulike kapitler at dette ikke er gjennomført.

2 Se Hylland 2017, Hylland et al. 2020.

målsettingene fra de siste tiårenes museumspolitik om åpenhet.³ I meldingen er solid kunnskap knyttet til etterrettelig kildebruk og kritisk tenkning.⁴ Det er parametere som ikke nødvendigvis lukker for de ulike kunnskapspraksisene museene utøver. Samtidig framgår det at noen former for kunnskap oppfattes som mer solide enn andre. Forskning fører til solid kunnskap.

Forskning henter sin legitimitet fra aksepterte, disiplinært tilpassede metoder, og den har rutiner for evaluering blant fagfeller som skal sikre at de resultatene som presenteres, er i henhold til en faglig akademisk standard. Forskning er en høyt spesialisert form for kunnskapsarbeid med krav til utdanning, finansiering og institusjonell innretning. Denne typen produksjon av kunnskap har alltid vært en viktig dimensjon ved museer, selv om gjennomføringsgraden har variert historisk og mellom ulike typer museer.⁵ Ved universitetsmuseene har det foregått mer forskning enn ved andre museer. Museumspolitikken har imidlertid vært tydelig på at hele museumssektoren skal drive med forskning, og museene generelt har forsøkt finne plass til dette. Likevel er det bred enighet om at denne formen for kunnskapsproduksjon har fått for lite plass i sektoren.⁶ De siste femti årene har mantraet fra museumspolitisk hold vært at museene trenger mer forskning.⁷

Vårt utgangspunkt er at museene både kan og bør drive med forskning. Samtidig er ikke det den eneste måten å skape solid kunnskap på. Museer har høyt utdannede folk i staben som bruker sin kompetanse, erfaring og teft i kunnskapsgenererende arbeid på en rekke ulike måter. Museene samler inn, katalogiserer og bevarer materiell og immateriell kulturarv, de konserverer og avdekker sider som ligger skjult under lakklag, det leses, tenkes og diskuteres kritisk i forbindelse med utstillingsproduksjoner, gjenstandstekster og kataloger, og det jobbes profesjonelt med digitalisering av samlinger, læringsopplegg, formidlingsformer og programaktivitet. Til sammen utgjør dette en palett av kunnskaper.

Utenom forskningsproduktene er det imidlertid vanskeligere å få øye på all denne kunnskapen. En hovedgrunn til det er at denne kunnskapen ikke inngår i noe institusjonalisert system for bedømmelse, slik forskning gjør med sin fagfellevurdering. Dermed er det en viss fare for at et for ensidig fokus på at museene må forske for

3 Meld. St. 23 (2020–2021). Den åpne samfunnsrollen har vært aktualisert i samtlige av de siste tiårenes museumspolitiske publikasjoner. Se for eksempel NOU 1996, St.meld. nr. 49 (2008–2009).

4 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 45.

5 Se f.eks. NOU 1996, s. 89; Fjell, Ryymin og Ågotnes 2020. Begge publikasjoner peker på at spørsmålet om og insentiver for forskning har vært diskutert også i Norge, siden 1970 (Hove-utvalget).

6 Se Brenna et al. 2020, Hylland et al. 2020, Meld. St. 23 (2020–2021).

7 Fjell, Ryymin og Ågotnes 2020.

å være solide kunnskapsinstitusjoner, slik mantraet har vært, kan føre til at noe går tapt, og at barnet helles ut med badevannet. Det bør man selvsagt unngå.

I tillegg til at det i museene produseres spesifikk kunnskap om gjenstander og samlinger, er det en økende bevissthet og forståelse for at det museale arbeidet i seg selv kan bidra til unike kunnskapsprodukter. Det er en bevegelse bort fra museene som steder som kun representerer verden, og til museer som aktivt bidrar til å forme verden. Innsamling og formidling av materialitet i rom er i seg selv kunnskapende aktiviteter basert på teorier. Museene har således blitt beskrevet som en *metode i seg selv* og som *epistemiske institusjoner*. Det vil si at de er institusjoner som kan *generere sine egne partikulære kunnskapseffekter* i verden.⁸ Særlig i forbindelse med utstillingsproduksjoner har museene vist at de kan generere kunnskap som er unike produkter av produksjonsprosessene.⁹ Flerfaglig arbeid med sammenstillinger av gjenstander og ideer i rom kan også føre til andre måter å vite på, som handler om taktilitet eller andre sanselige erfaringer og tilnærminger til forståelse av verden. Det er ikke det samme som akademisk forskning, men det kan være grundig utforsket og verdifull kunnskap om et tema, som i sin tur kan supplere forskning eller bli til forskningsresultater.¹⁰

Heldigvis er det mange som ser verdien av å ta vare på barnet. Og i den siste museumsmeldingen, *Musea i samfunnet*, som legger betydelig vekt på at forskningen skal styrkes, anerkjennes det også at solid kunnskap kan bli til på andre måter. Her legges det vekt på at museenes særtrekk, som nærhet til samlinger og tverrfaglig arbeid med utstillinger og publikum, gir gode muligheter for å behandle og tolke kildemateriale på nye måter. Også kunnskapsutvikling gjennom praksis, som håndverkstradisjoner eller formidling, trekkes fram som kvaliteter som kan tilføre forskning ved museene nye aspekter og perspektiver som ikke er like tilgjengelige for andre forskningsmiljøer. Konklusjonen er at dette til sammen gir et rikt potensial for utvidede forskningspraksiser.¹¹

Til tross for at det er vesentlige forskjeller mellom det akademiske og det museums-spesifikke kunnskapsarbeidet, er begge solide og verdifulle – på hver sine vis. Potensialet for å styrke museene som kunnskapsinstitusjoner, tror vi, ligger i å anerkjenne at forskning er høyt spesialisert og i utgangspunktet tilpasset academia, samtidig som det andre kunnskapsarbeidet, som også er spesialisert, er tilpasset museene. Mens det ene er innrettet mot tekst og et akademisk forskende publikum, er det andre ofte,

8 Se «The museum method» i Thomas 2016, s. 65–114 og om epistemiske institusjoner i Sigfúsdóttir 2019, s. 4–6. Om å skape partikulære kunnskapseffekter, se Bjerregaard 2020b, s. 1.

9 Se f.eks. Macdonald og Basu 2007, Cavalli-Björkman og Lindqvist 2008, Lehmann-Brauns et al. 2010, Herle 2013, Heller, Scholz og Wegner 2015, Bjerregaard 2020a, Sigfúsdóttir 2019, 2022.

10 Se f.eks. Bjerregaard 2020b.

11 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 46.

men ikke alltid, innrettet mot noe romlig – og mot et allment og bredt publikum som er opptatt av opplevelser, læring og innsikt. Utfordringen ligger i å finne måter å samkjøre det akademiske og det museumsspesifikke på. Som et første skritt mener vi det kan være fruktbart å etablere et felles vokabular for å snakke om kunnskap.

Gjennom de siste tiårenes diskusjoner om forskning ved museene har det oppstått mye forvirring, blant annet om hva forskning er.¹² Et forslag som framsettes i denne boken, er å etablere tre kategorier av kunnskapende praksiser. For det første gjør museene mye arbeid som genererer kunnskap av en generell karakter. Dette utgjør en stor kategori som både rommer solid kunnskap om gjenstanders opprinnelse og beskaffenhet, og mer flyktig og åpen kunnskap som kan oppstå i interaksjoner med brukere av museene. Kategorien rommer altså det samlede kunnskapsarbeidet, og vi kaller dette for «kunnskaping». Vi etablerer en smalere kategori for det systematiske og grundig utforskende arbeidet som mange museer gjør når de lager utstillinger. Dette kaller vi «utforskning». Den tredje kategorien er reservert for *forskning*, slik den defineres innen akademien.¹³ Ved å skille mellom disse kategoriene åpnes det også for å se dem i sammenheng og kombinere dem i praksis. Vi kommer tilbake til dette i form av en modell i kapittel 2. Modellen samsvarer med bokens ambisjon: Å utvikle et forslag til hvordan museene kan ta ut hele sitt kunnskapspotensial ved å betrakte den mangfoldige kunnskapen som et landskap av kunnskapsformer og -produkter. Det er dette vi kaller en museenes kunnskapstopografi.

I stedet for kun å sette søkelys på hvordan forskningen kan styrkes for å gjøre kunnskapen i museene mer akademisk solid, argumenterer vi for nytten og potensialet som ligger i å se på kunnskapsbegrepet og kunnskapsproduksjonen i sin helhet. En viktig begrunnelse for dette er at vi tror at kultivering og ivaretagelse av museenes samlede kunnskap også kan styrke dem som engasjerte og aktive samfunnsinstitusjoner. Dette bringer oss over til et viktig premiss for vår tilnærming til kunnskapsproduksjon i museene.

Eksperimentell museumsutvikling

Museene er forskjellig fra andre kunnskapsgenererende institusjoner, som de akademiske, på utslagsgivende vis. De har gått fra å være vitenskapelige institusjoner og verneinstitusjoner til å bli samfunnsinstitusjoner.¹⁴ Dette innebærer at de har

12 Dette kom tydelig fram i Kulturrådets museumsundersøkelse, 2018. Se også Fjell, Ryymen og Ågotnes 2020, Pringle 2020, Sigfúsdóttir 2022.

13 Se f.eks. Brenna et al. 2020.

14 Hylland 2017.

ulike roller å spille i samfunnet, noe som har ført til at museene i dag også har andre institusjonelle særtrekk enn det vitenskapelige institusjoner har. Museene er organisert som steder for å bevare kulturarv og formidle om sine samlinger til et variert publikum og utøve en demokratiserende praksis. Strukturering og organisering av arbeid med disse politisk nedfelte målsettingene har bidratt til å sette forskningen i skvis.¹⁵ Som museumshistoriker Anne Eriksen har påpekt, har disse endringene medført at museene står overfor andre krav og forventninger til kunnskapsutvikling og formidling enn det forskersamfunnene gjør.¹⁶ Museene har med andre ord blitt en type arena som fører dialog om kunnskap med samfunnet på andre måter enn man gjør i akademien.

For museene er det å være til for brukerne, involvere dem og selv ta aktivt del i samfunnsutviklingen, samtidig som de er del av underholdningsindustrien, blitt retningsgivende relevanskriterier. Litt enkelt sagt har dagens relevante museum blitt det deltakende museet.¹⁷ Museene står dermed overfor et dilemma der de skal balansere åpenhet og involvering på den ene siden med å være kunnskapsinstitusjoner på den andre siden. For mye av det ene kan gå ut over det andre. Det å praktisere kunnskapsproduksjon i denne sammenhengen er en utfordring, både praktisk, ressursmessig og konseptuelt. Men samtidig gir det museene store muligheter til å utvikle seg til betydningsfulle og relevante kunnskapsinstitusjoner på egne premisser. Dette skal vi se nærmere på.

Med antologien *Tingenes metode – Museenes kunnskapstopografi* ønsker vi å bidra til utviklingen av framtidens museer. Utgivelsen presenterer et forslag til hvordan museene kan kombinere et politisk ønske om involvering og samarbeid med en praktisk og kunnskapsteoretisk tilnærming, for å kunne bli solide kunnskapsinstitusjoner. Som nevnt foreslår vi å fokusere på kunnskapsbegrepet og bidra til en felles forståelse av de ulike kunnskapsformene som kan skapes i museene. I tillegg foreslår vi en inngang til kunnskapspraksiser som har museenes samlinger som omdreiningspunkt og utgangspunkt for involvering. Én ambisjon er å bidra til å gi museene et solid grunnlag for å praktisere som kunnskapsinstitusjoner på måter som er meningsfulle for brukerne, og som kan bidra til å styrke museenes rolle som aktive samfunnsdeltakere.

I boken presenterer artikkelforfatterne eksempler på prosjekter som demonstrerer og diskuterer hvordan museer kan utvikle et mangfold av kunnskapsprodukter gjennom varianter av involvering omkring gjenstander og samlinger. Vi får innblikk i hvordan museer kan involvere aktører i prosesser som skal lede fram til utstillinger,

15 Eriksen 2009. Se også Fjell, Ryymin og Ågotnes 2020.

16 Eriksen 2009. Se også Fjell, Ryymin og Ågotnes 2020.

17 Se f.eks. Haldrup, Achiam og Drotner 2021, Simon 2010, 2016.

som for eksempel i Tekniska museets arbeid med en ny utstilling om kjernekraft (kapittel 5), og når Moss by- og industrimuseum finner nye måter å engasjere lokalbefolkningen på i en utstilling om byen (kapittel 7). Andre museer viser hvordan kunnskap kan utvikles i allerede pågående utstillinger, som i en «bar» ved Fredrikstad museum (kapittel 11), eller ved hjelp av digitale systemer og kunstig intelligens ved Teknisk museum (kapittel 13). Folkenborg museum diskuterer et mulig dynamisk rom der lokale barn og unge kan lære gjennom å bidra til en utstilling om poteten (kapittel 12). Det å bruke utstillingsrommet og samlingene på nye måter ved å invitere inn eksterne aktører, som for eksempel dansere, demonstreres ved Nasjonalt medisinsk museum (kapittel 4). Selve det metodiske og mulighetene for involvering, samt kunnskapsproduksjon gjennom involvering, undersøkes av forskere fra Malmö universitet (kapittel 8 og 9), og i kapittel 3 tas vi inn i et forsøk på å omgjøre Teknisk museum til en diskusjonsarena for klimakrisen. Til sammen viser alle disse eksemplene hvordan involvering og dialog med brukere kan avstedkomme innsikter som gjør utstillingene og museene til relevante kunnskapsprodusenter.

Det overordnede argumentet og analysen i denne antologien føres her innledningsvis, og utvikles i kapittel 2 og 6. Dette bygger dels på de nevnte empiriske casene, men først og fremst argumenterer vi på basis av det som har blitt ti års erfaring fra en rekke eksperimentelle prosjekter som har forsøkt å balansere kunnskapsproduksjon med åpenhet. Eksperimentene har i hovedsak funnet sted i LAB ved Teknisk museum (NTM) og ved andre institusjoner i Norge og Sverige knyttet til det som har blitt kjent som Tingenens metode. Siden denne antologien er ment å være praksisnær bok, er det relevant å gi en innføring i bakgrunnen for prosjektet Museenes kunnskapstopografi ved nettopp å vise hvordan det har utviklet seg gjennom det vi kaller «eksperimentell museumsutvikling».

Én ting og ett ting

I arbeidet med jubileumsutstillingen *TING – teknologi og demokrati*, som skulle markere 100-årsjubileet til Teknisk museum i 2014, var det et mål å finne nye og interessante måter å involvere besøkende på i diskusjoner omkring museets samlinger. Tidlig i prosessen hadde vi fått et forslag fra utstillingsdesigner Appelbaum om å stille gjenstandene for retten og la museumsbesøkerne være jury. Konseptet ble testet i en intern workshop med museets ansatte, der konklusjonen ble at det var vanskelig å dømme en teknologi som enten demokratisk eller ikke demokratisk. Samtidig var det liten tvil om at diskusjonene om teknologiene var svært engasjerte og meningsfulle.

Det var i den sammenhengen begrepet *ting* dukket opp. Det var jo dette vi holdt på med; vi diskuterte ting i et forsøk på å komme til enighet.

Inspirert av vitenskapsfilosofen Bruno Latours spissformulering om at ting i flere århundrer har betydd den saken som bringer folk sammen fordi det splitter dem,¹⁸ ble kunnskapsproduksjonen flyttet ut på utstillingsgulvet. De besøkende fikk samle seg omkring et stort, rundt bord og diskutere åpent med hverandre og museets ansatte hvordan de utstilte teknologiene inngikk i relasjoner med samfunn, kultur og demokratisk praksis.¹⁹ Det radikale konseptuelle grepet var at museet overlot fortellingene om gjenstandene til et offentlig forum. I stedet for at de ansatte bestemte hva gjenstandene skulle fortelle, ble historiene resultater av inkluderende diskusjoner.

En ting er altså noe uavklart og noe som kan diskuteres. Denne betydningen ligger i begrepets etymologiske opprinnelse. Siden tingstedenes opprinnelse – der de første gryende demokratiske praksiser begynte å finne sin form for tusen år siden, og fram til dagens storting, lovting og lagting – har ting betydd både én ting og ett ting: en konkret dings og en forsamling.²⁰

Den doble betydningen av ting var den bærende ideen for utstillingens konsept, utforming og publikumsinvolvering. Hjertet av utstillingen var utformet som et tingsted. Det fungerte som et forum der folk diskuterte saker og ting, og det fortalte noe om at museet også kan være et tingsted. Det vi lærte om å utforske gjenstander gjennom diskusjoner, og den positive responsen museets besøkende ga, ble grunnleggende for utviklingen av et permanent eksperimentelt laboratorium i museet.

LAB

LAB er et forsknings- og formidlingslaboratorium på Teknisk museum. Det er basert på ideen om å betrakte museets gjenstander som ting og bruke dette som et utgangspunkt for kollektivt kunnskapsarbeid. Den fysiske utlegningen av LAB følger den konseptuelle ideen. Tre vesentlige pilarer for musealt kunnskapsarbeid er gjenstander, kilder og teori, og romlig tenkning. Disse har hver sin arbeidssone omkring et sentralt plassert tingsted. Tingstedet har form av et stort, rundt bord som fungerer som møteplass for en flerfaglig sammensatt prosjektgruppe. Utlegningen understreker ambisjonen om at kunnskapsarbeidet skal baseres på sammenføring av bidrag fra flere fag i undersøkelser av gjenstander og romlige dimensjoner ved formidling. LAB

18 Latour 2005

19 En illustrativ film om utstillingen kan ses her: <https://no.pinterest.com/pin/479774166551251380/> Sist sett 10.07.22.

20 Se Latour 2004, 2005, Weibel og Latour 2007, Treimo 2018.

har også glassvegg ut mot museets publikumsareal. Det gir innsyn, samtidig som det understreker ambisjonen om involvering og medvirkning fra eksterne deltakere. Man kan si at potensialet for kunnskapsgenerering ved å diskutere og utforske ting i ulike fellesskap ble flyttet fra utstillingsgulvet i *TING* og tilbake til museets private rom, samtidig som «døren skulle stå åpen».

Opprettelsen og forankringen av LAB i Teknisk museum kan særlig relateres til to motiver. For det første var det et erkjent behov ved museet å drive med forskning, samtidig som museet led under de samme forskningsbegrensende vilkårene som nær sagt alle andre museer kan fortelle om. Disse omfatter manglende ressurser, knapphet på tid og at vilkårene begrenses av institusjonelle særtrekk.²¹ Skulle man forske og lage kunnskap på andre vis, var det en forutsetning at kunnskapsprosessene måtte etableres på andre måter og på museenes egne premisser. I hovedsak handler dette om at museene samler på gjenstander, utforsker og lager kunnskap om samlinger og kommuniserer omkring dem i utstillinger. Siden utstillinger er museets viktigste formidlingsform, det som krever flest ressurser og involverer flest fagfolk på tvers av avdelinger, ble utstillingsprosessene gjort til motor i kunnskapsutviklingen.

Det andre motivet for opprettelsen av LAB var mer politisk motivert, og dreide seg om at museet alene ikke skulle sitte på makten til å fortelle og lage kunnskap om samlingene. Med andre ord var det en grunnleggende forutsetning at museet skulle forsøke å inkludere og involvere samfunnet i sine kunnskapsprosesser. Disse to ambisjonene kan vi kalle den politiske dimensjonen LAB ble forankret i. I tillegg måtte den være forankret i teorier om kunnskap som kunne rettferdiggjøre praksisen.

LAB hviler på en kunnskapsteoretisk innsikt om at kunnskap kan bli til gjennom eksperimentering og sammenstillinger. Dermed står vi i en lang epistemologisk tradisjon for kunnskapsutvikling som går helt tilbake til opplysningstidens første laboratorier. Det å sette sammen ting på nye måter, se hva som skjedde og vise det fram for andre, har vært sentralt for mange vitenskapers opprinnelse.²² Sammenstilling, som i litteraturen på engelsk kalles *assembling*, er en teoretisk fundert metode for kunnskapsgenerering som er tuftet på en oppfatning av verden som relasjonell. Kunnskap om denne verdenen blir til gjennom praksiser der man setter saker og ting sammen på nye måter.²³ Ting forstått som en samtidighet av *én ting* og *ett ting*

21 Se Brenna et al. 2020, Hylland et al. 2020, Fjell, Ryymen og Ågotnes 2020.

22 Se Basu og Macdonald 2007.

23 Slik generativ kunnskapsutvikling har også blitt kalt for «gjøring», se Simonsen, Damsholt, Mordhorst 2009, Maurstad og Hauan 2012.

har vært både en teoretisk inspirasjon og et bærende element som forener det vi kan kalle den politiske dimensjonen (som handler om en ønsket åpenhet mot samfunnet), med den kunnskapsteoretiske tilnærmingen.

En bærende idé om hva kunnskapsproduksjon er, har dermed vært å utforske gjenstandene i lys av temaer og konsepter fra flere fagfelt og tilrettelegge for ekstern involvering. Med flere fagfelt menes da også flere kunnskapsfelt. I tillegg til museets eget mangfold av fagkunnskaper har særlig forskjellige typer kunst og vitenskap vært trukket inn. I tillegg har ulike eksperter, barn og unge deltatt i prosjekter. Utforskningen vi henviser til, dreier seg om flerfaglig tilnærming og mangesidige praksiser i utforskningen av et tema. Slike prosesser inkluderer undersøkelser av tekstlige kilder, utforskning av gjenstanders epistemiske potensial, tenkning og praktiske kreative øvelser med estetiske, kunstneriske og romlige perspektiver, samt flerfaglig samarbeid og involvering av eksterne aktører. Det finnes ikke et presist sett metodiske retningslinjer for dette arbeidet, utover at utstillingsutvikling på denne måten handler om sammenstillinger. LAB-arbeid foregår i en eksperimentell og ikke-lineær utforskende prosess, som grunnleggende sett handler om å samle og sammenstille tekst, ting og rom og mennesker.²⁴ Sammenstillingen foregår over tid og gjennom samarbeid, men samtidig har erfaring lært oss at ledelse av slike prosesser setter høye krav til kuratorisk kompetanse for å føre ting sammen på tvers av kunnskapsområder i en prosess som i seg selv genererer utfordringer.²⁵

LAB har blitt stadig bedre forankret i museet, blant både de ansatte og ledelsen, og har utviklet seg til en institusjonalisert kunnskapspraksis som setter museets samlinger i sentrum for utstillingsprosessene. En rekke større og mindre prosjekter har vært gjennomført i LAB langs disse linjene. De har utforsket ulike temaer med utgangspunkt i en gjenstand, som var utgangspunkt for *Folkeobservatoriet*,²⁶ i en samling, som for utstillingen *I/O*,²⁷ i et kunstnerisk forskningsprosjekt, slik det var tilfellet for *Blind Spot*,²⁸ eller de har tatt utgangspunkt i akademiske forskningsprosjekter, som

24 For en grundigere presentasjon av LAB, se Treimo 2020.

25 LAB-prosessene er eksperimentelle og resultatet åpent, inntil det foreligger. Slike prosesser skaper utfordringer når det gjelder alt fra utvalg av gjenstander, hvem som skal involveres og hvordan, arbeidsfordeling, bruk av tid og ressurser samt forhandling om autoritet. Se Treimo 2020, s. 32–34.

26 *Folkeobservatoriet*, som åpnet i 2016, var en utstilling i samarbeid med billedkunstner Marius Engh. Se Treimo 2018, s. 81–100.

27 *I/O* åpnet i 2022 og er beskrevet i Treimo og Risan, kapittel 13 i denne boken

28 *Blind Spot* var et samarbeid med kunstner Karen Kipphoff omkring konseptet «blind spot» – blindsoner. Utstillingen *Blind Spot* var del av et kunstnerisk forskningsprosjekt, og åpnet i 2019. Se Treimo og Lefkaditou 2020.

for eksempel utstillingene *Grossraum*²⁹ og *FOLK*.³⁰ Samtlige av disse prosjektene er grundig dokumentert, og de viser en stor bredde av kunnskapsprodukter som spenner fra workshops med ungdommer til forskningspublikasjoner, og en ph.d.³¹

Tingenes metode

Erfaringer fra arbeid i LAB – med samarbeidet på tvers i organisasjonen omkring tingene, samtidig som eksterne deltakere kunne inviteres med i prosessene – var opphavet til ideen om å utvikle en tingenes metode for museumsarbeid. Tingene, i betydningen gjenstander og samlinger, definerer hva et museum er. De er et naturlig omdreiningspunkt som relaterer alle museets fagfelt til hverandre. I tillegg kan de altså utforskes og gis mening som forsamlinger. Ideen til det som i dag er kjent som Tingenes metode, var altså å sette tingene i sentrum for museumspraksis.

I sin første tapning ble Tingenes metode utviklet i et samarbeid mellom Kulturhistorisk museum, Oslo Museum og Norsk Teknisk Museum for å besvare spørsmålet om hvordan museene kan kombinere et ønske om åpenhet og inkludering med sine kjerneaktiviteter, dvs. forvaltning, forskning og formidling. Det var et forsknings- og utviklingsprosjekt finansiert av Norsk kulturråds samfunnsrolleprogram, og satsingsområdet var involveringsaspektet i museenes arbeid.³²

Resultatene fra seks små og avgrensede eksperimenter som ble gjennomført ved de tre deltakende museene, demonstrerte hvordan museer i praksis kan organisere flerfaglig og inkluderende eksperimentelt arbeid omkring sine gjenstander. Samtlige prosjekter tok utgangspunkt i en gjenstand eller en samling. Alle hadde en flerfaglig sammensatt prosjektgruppe, og eksterne deltakere med i prosessene. Det som også var likt, var at samtlige prosjekter var innrettet mot å ende i et formidlingsresultat i form av en utstilling. Målet om en utstilling drev prosessene framover. Samtidig varierte prosjektene i vektleggingen av forvaltningsarbeid og forskningsfokus.

29 Utstillingen *Grossraum*. *Organisasjon Todt og tvangsarbeid i Norge 1940–1945*, som åpnet i 2017, var del av forskningsprosjektet *Tvangsarbeidets politiske økonomi: Organisation Todt i Norge under andre verdenskrig*, støttet av Norsk forskningsråd (2011–2015). Se Andersen 2021, Treimo 2020.

30 Utstillingen *FOLK – fra rasetyper til DNA-sekvenser*, som åpnet i 2018, var del av det internasjonale forskningsprosjektet 'Race' and 'ethnicity' and the science of human genetic variation 1945–2012, støttet av Norges forskningsråd (2013–2018). Se Stuedal et al. 2021, Stuedal et al. 2020. Se også <https://www.tekniskmuseum.no/folk/> Sist lest 31.3.23.

31 Skåtun 2022.

32 Tingenes metode har sitt utspring i et forskningsprosjekt støttet av Norsk kulturråds samfunnsrolleprogram i perioden 2015–2017. Det var et samarbeid mellom Kulturhistorisk museum, Oslo Museum og Norsk Teknisk Museum, som resulterte i boken *Tingenes metode – museene som tingsteder* (Huseby og Treimo 2018).

For eksempel hadde prosjektet *Trapped* ved Kulturhistorisk museum – med utgangspunkt i egen samling av fangstfeller – en uttalt forskningsinnretning mot å undersøke selve fenomenet feller. Det forelå fra starten av en formulert forskbar problemstilling, og det var forskere tilknyttet prosjektgruppen. Arbeidet begynte med en gjennomgang av museets samling av feller, og eksterne aktører ble koblet på i ulike faser til diskusjoner og med egne gjenstandsbidrag til utstillingen. Et firma som spesialiserte seg på interaksjonsdesign, skapte en del av utstillingen om til en «felle» som de besøkende selv kunne gå i.³³ Den eksperimentelle og involverende prosessen, og senere også formidlingssituasjonen, ble empiri for en forskningsartikkel av en av museets prosjektdeltakere.³⁴

Et annet prosjekt som også tok utgangspunkt i en samling, var Skjeletter i skapet. Her ble det fokusert på en del av Nasjonalt medisinsk museums samling, som består av menneskelige levninger.³⁵ Et av prosjektets uttalte mål var å utforske hvordan museet burde forvalte denne samlingen, og hvordan en eventuell formidling kunne gjennomføres. Gitt materialets spesielle karakter, var dette ikke opplagte spørsmål, og prosjektet søkte svar gjennom å involvere både skoleklasser og voksne representanter for ulike fagfelt, etater og organisasjoner. Først i museets LAB, deretter i en utstilling som fungerte som et tingsted med diskusjoner blant besøkende. Samtidig som samlingen ble gjennomgått og konserverert, ble den utforsket gjennom bredt inkluderende prosesser som også var en del av formidlingen. Arbeidet førte til mye ny kunnskap om samlingen og dens virkninger.³⁶ Hele prosessen ble dokumentert og ga grunnlag for en framtidig forskningspublikasjon.³⁷

Vi nøyer oss med å nevne disse to eksemplene for å antyde mulighetene som disse små eksperimentene innebar for et helhetlig og integrert museumsarbeid. Tingenes metode har blitt testet, diskutert og videreutviklet siden den gang, både i Norge og i Sverige. Mye av arbeidet med Tingenes metode i Sverige er oppsummert i kapittel 10 i denne boken. Samlet har denne eksperimentelle museumsutviklingen gitt oss et empirisk grunnlag for å utvikle denne bokens argument om hvordan museene praktisk og konseptuelt kan fungere som brede kunnskapsinstitusjoner.³⁸

33 Bjerregaard og Gowlland 2018.

34 Gowlland 2021.

35 Nasjonalt medisinsk museum er en del av Norsk Teknisk Museum.

36 Lange 2018.

37 Lange 2023.

38 For mer om Tingenes metode-prosjektet og hvordan det relaterer seg til spørsmålet kunnskapsproduksjon i museene, se Hylland et al. 2020, s. 119–123.

Museenes kunnskapstopografi

Den samlede erfaringen vi har hatt tilgang til, ledet til forskningsprosjektet Museenes kunnskapstopografi – kollektiv kunnskapsproduksjon som museumsfornyelse.³⁹ Dette er en videreutvikling av Tingenes metode, slik den har vist seg å fungere på små og tidsavgrensede prosjekter, til en mer omfattende metodisk praksis for en helhetlig kunnskapsproduksjon i museene. Prosjektet legger til grunn at museene – med sin unike kombinasjon av materialitet, rom og publikum – kan bidra til solid kunnskap som er relevant for brukernes allmenne forståelse, innsikt og læring. I tillegg kan de bidra til å styrke forskningen innen spesifikke fagfelt. Det gjør de i dag, innenfor samfunnsfag, humaniora og naturvitenskapene, avhengig av type museum. Spesielt har fag som museologi, interaksjonsdesign og pedagogikk i økende grad funnet museene relevante som arenaer for utvikling av ny kunnskap.⁴⁰ Denne bredden av kunnskapsformer kan sies å utgjøre museenes egenart som kunnskapsinstitusjoner. Spørsmålet blir hvordan de kan bevare denne egenarten og sikre den som solid kunnskapsproduksjon, samtidig som de skal jobbe for involvering og medvirkning. Hvordan kan de gjøre det på en måte som styrker dem som samfunnsengasjerte og demokratiserende kunnskapsinstitusjoner?

Dette todelte spørsmålet har vært utgangspunkt for forskningsprosjektet Museenes kunnskapstopografi. Vi har forfulgt tanken om at svaret ligger i å jobbe med begrepsfesting av kunnskap. Siden museene er brede kunnskapsinstitusjoner, bør de også ha en bred forståelse av kunnskapsbegrepet. Et sentralt spørsmål har derfor vært: Hvilke former for kunnskap kan produseres i museer – hvor, hvordan og av hvem? For å utrede dette har prosjektet jobbet med teori og konseptutvikling basert på empiri og lærdom fra LAB og Tingenes metode. Det er stor forskjell på kunnskapsprodukter – avhengig av hvem som deltar i et prosjekt, og av hva formålet er. En åpen diskusjon omkring en gjenstand, en grundig utforskning utført av et flerfaglig team over tid, eller deltakelse fra et akademisk innrettet forskningsprosjekt gir ulike typer kunnskap. Noe som også kommer tydelig fram i denne bokens empiriske caser.

Observasjoner av hvordan et mangfold av kunnskapsformer oppstår og tidvis griper inn i hverandre i arbeid med utstillingsprosjekter, førte til utviklingen av

39 Forskningsprosjektet Museenes kunnskapstopografi – Kollektiv kunnskapsproduksjon som museumsfornyelse har vært et samarbeid mellom Norsk Teknisk Museum (NTM) og Østfoldmuseene. I arbeidet med boken har vi også involvert Tekniska museet i Stockholm, Gøteborgs stadsmuseer, Malmö museer, Universitetet i Malmø og Riksantikvarieämbetet. Prosjektet har vært ledet av NTM og støttet av Norsk kulturråd (2018-2020). Begrepet «museenes kunnskapstopografi» ble utviklet i arbeidet med søknaden til forskningsprosjektet og ble videreutviklet i prosjektets første fase. I denne delen av prosjektet deltok også tidligere førstekonservator ved NTM, Ageliki Lefkaditou.

40 Achiam, Haldrup og Drotner 2021.

begrepet museenes kunnskapstopografi. Det er et overordnet og abstrakt begrep som framkaller et bilde av ulike kunnskapsformer og kunnskapsprodukter som kan bre seg utover fra museumsprosjekter, som et dynamisk landskap. Til forskjell fra andre kunnskapsgenererende institusjoner, som for eksempel *akademia*, kjennetegnes museene av slike uensartede kunnskapsprodukter med varierende betydning for et mangfold av brukere. Kunnskapstopografi er altså et løst begrep som antyder noe om kunnskapsproduktenes bredde og ulikhet, samtidig som det indikerer at de kan henge sammen.

Formålet med å innføre dette begrepet er å skape forståelse for det unike ved museene som brede kunnskapsinstitusjoner og dermed kunne undersøke hvordan museene kan skape og kultivere et slikt landskap av kunnskap. En av de første antakelsene i dette prosjektet var at det er behov for kunnskapsbegreper som kan kobles direkte til materielle praksiser i museene, og som tar hensyn til museenes egenart som kunnskapsinstitusjoner. Begrepene vi foreslår, er – som nevnt innledningsvis – kunnskaping, utforskning og forskning. I neste kapittel skal vi se hvordan de kan inngå i en modell som kan hjelpe museene med å samkjøre ulike kunnskapsformer i utøvelsen av sin rolle som åpne og solide kunnskapsinstitusjoner.

Arbeidet med kunnskapsbegreper har ført til et behov for å nyansere metoden, slik den først ble lansert i boken *Tingenes metode. Museene som tingsteder*,⁴¹ og utlede de dype kunnskapsteoretiske og museumspolitiske implikasjonene og mulighetene som ligger i å tenke med *ting*. I prosjektet har vi identifisert tre overlappende aspekter for undersøkelser og utvikling. Foruten kunnskap handler de om involvering og forankring.

For det første har de mange kreative anvendelsene av Tingenes metode ved ulike institusjoner gjennom flere år vist at dette er en involveringsmetode som kan fungere på svært mange måter. Varianter av samarbeid med eksterne aktører som for eksempel ungdommer, frivillige organisasjoner, folk fra *akademia* og høyskoler, kunstnere eller museenes brukere har utfoldet seg. Dette har reist mange spørsmål av både praktisk, teoretisk og etisk karakter omkring det å involvere eksterne aktører i museenes arbeid. Som en del av forskningen til denne boken har Torhild Skåtun og Marianne Løken undersøkt og analysert aspekter det er vesentlig for museene å være seg bevisst når de skal arbeide med involvering, medvirkning og samskaping i kunnskapsende prosesser.⁴²

For det andre har erfaringer med bruken av Tingenes metode lært oss at det å lage og gjennomføre små og avgrensede prosjekter er noe helt annet enn å jobbe med langvarige og store utstillingsprosjekter, som basisutstillinger.

41 Huseby og Treimo 2018.

42 Løken og Skåtun, kapittel 6 i denne boken.

For det tredje har det blitt tydelig hvor viktig skala og institusjonell forankring er. Det skal vi behandle litt mer i dybden, siden det også viser hvordan de tre aspektene griper inn i hverandre.

Oppskalering og forankring av metoden

Erfaringer med små og tidsbegrensede prosjekter har altså gitt oss tro på at museene har et stort potensial for å utvikle solid kunnskap, samtidig som de utøver en åpen og inkluderende samfunnsrolle. I forskningsprosjektet har en helt sentral problemstilling handlet om å finne ut av hva som skal til for at Tingenens metode skal kunne anvendes på store og langvarige utstillingsprosjekter, som basisutstillinger. På et praktisk plan, og når det gjelder tidsbruk og ressurser, innebærer det å oppskalere og utvikle metoden til et nivå som i prinsippet omhandler hele museet. Samtidig innebærer det et behov for utvikling av et helhetlig konseptuelt rammeverk. Man trenger en dypere forståelse for hva det vil si å tenke på museets samlinger som ting, og for å bruke dette som utgangspunkt for å organisere kunnskapspraksiser. Dermed øker behovet for klarhet omkring konsepter og praksiser, og ikke minst for en solid forankring i museenes organisasjon, som også må ha en politisk motivasjon for å drive museum på denne måten.⁴³

Et sentralt argument i denne boken er at hvis Tingenens metode skal bli en integrert del av hvordan man driver et helt museum, må det etableres en aktiv og konsistent ledelse som ser og forstår implikasjonene av metoden, og som sørger for oppfølging over tid.⁴⁴ De involverte partene må være seg bevisst hva som skjer, samt når og hvordan. Det å produsere og kultivere en kunnskapstopografi for et museum er en form for kollektiv kuratering og kunnskapsproduksjon.⁴⁵ Forankring handler derfor om å etablere – for et helt museum – en felles forståelse av det konseptuelle, det praktiske og det politiske som Tingenens metode impliserer.

I Sverige har Tekniska museet, Göteborgs stadsmuseum og Malmö Museer gjennom et flerårig samarbeidsprosjekt utforsket mulighetene med Tingenens metode. Riksantikvarieämbetet gjorde følgeforskning på dette prosjektet med spørsmålet om det de på svensk kaller «Tingens metod», kunne bli en nasjonal museumsmetode.⁴⁶ I

43 Et liknende resonnement finner vi hos Mark O'Neill (2006), der han påpeker behovet for det han kaller en helhetlig museumsepistemologi.

44 Stuedahl et al. 2021

45 Stuedahl et al. 2021

46 Se <http://www.k-blogg.se/2019/12/09/blogg-9-uppstart-tingens-metod-ar-tva/> Sist lest 11.1.23.

kapittel 10 i denne boken finnes en oppsummering skrevet av Riksantikvarieämbetets Charlotte Ahnlund Berg:

Mange forbinder kanskje i første omgang Tingenes metode med samlinger eller utstillinger, men, og dette understrekes gang på gang, skal den fungere, må hele museet gjennomsyres av metoden, derfor er det viktig å inkludere alle.⁴⁷

Disse observasjonene fra Sverige tilsvarer norske erfaringer med Tingenes metode, og liknende forsøk på eksperimentelt arbeid på tvers av museumsorganisasjoner.⁴⁸ Det som følger av slike erfaringer, er at hvis metoden skal skaleres opp, må den språklig og begrepsmessig kunne deles på tvers av avdelingene i organisasjonene. Derfor er det i denne boken lagt vekt på å etablere noen begreper som kan deles i utøvelsen av en slik praksis. Blant disse er, som vi allerede har vært inne på, ting, kunnskaping, utforskning og forskning samt involvering. I tillegg ser vi et påtrengende behov for samsvar mellom teori og praksis når det gjelder hvilke faglige ambisjoner museene har, og hva de ønsker å gjøre som institusjoner for samfunnet. Museer som ønsker å involvere folk i sine praksiser, må også ha et reflektert forhold til hva dette innebærer – også for de som involveres i kunnskapsprosesser, som Løken og Skåtun skriver om i kapittel 6.

Den store transformasjonen museene har gjennomgått siden 1980-tallet, har endret dem på grunnleggende måter som må hensyntas i den videre utviklingen. Det er nødvendig at teori, praksis og museumspolitik forankres i en dypere helhetlig tenkning.

Som en leder for et av de svenske museene oppsummerte i et intervju med Ahnlund Berg: «Vi skal ikke glemme at Tingenes metode er en dypt filosofisk teori.»⁴⁹ I Riksantikvarieämbetets første rapport reflekterer de over denne påstanden:

Tingenes metode ikke er en metode i egentlig forstand, men mer en tilnærming til hva ting gjør og betyr i relasjon til andre (for eksempel ting eller mennesker). Det er litt uvanlig i museumssammenheng, der man ofte er opptatt av tingen i materiell forstand.⁵⁰

Metoden er basert på filosofisk teori om sammenhengen mellom ting og forsamlinger, som åpner for flere nivåer å tenke med ting på.⁵¹

47 Ahnlund Berg, kapittel 10, s. 232 i denne boken.

48 Se Huseby og Treimo 2018, Bjerregaard 2020b og Treimo 2020.

49 Se Ahnlund Berg, kapittel 10 i denne boken.

50 Se Ahnlund Berg, kapittel 10 i denne boken.

51 Se f.eks. Latour 2004.

På ett nivå, slik mange har anvendt metoden, kan konseptet ting operasjonaliseres ved å bruke det som en metode for å invitere folk til å delta i utforskning av gjenstander. På et dypere nivå er Tingenens metode en måte å eksperimentelt utforske verden og produsere kunnskap om den på. Dette impliserer for det første et perspektiv på eller en lære om verden (en ontologi) som sier at alle ting på sitt mest virkelige *er* alle de sammenhengene og relasjonene de inngår i og har vært en del av. De er produktet av sine relasjoner til mennesker, andre objekter og ord. Dette kan kalles en relasjonell ontologi.⁵² Ett eksempel kan være at en gjenstand som tas ut av magasinet etter mange års lagring, ikke er den samme som da den ble lagt der. Det blir tydelig for et etnografisk museum som tar fram en av sine afrikanske masker innsamlet av misjonærer for hundre år siden.⁵³ Ser man først slik på sine samlinger, er de med ett dynamiske og kan underlegges en rekke ulike undersøkelser, basert på hvilke relasjoner som aktiveres.⁵⁴ Dette får direkte konsekvenser for den kunnskapen museene lager. Måten det gjøres på, og hva slags sammenstillinger som produseres, er utslagsgivende for kunnskapen som etableres. Dette er en kunnskapsteori (epistemologi) som vektlegger et prosessuelt kunnskapsperspektiv.⁵⁵ Den tredje implikasjonen handler om at museer forvalter makten til å skape historie. De kan velge hvordan den makten skal brukes i samfunnet (en politikk). Hvis museene vektlegger involvering og medvirkning i kunnskapsproduksjon, er det et politisk valg og en anerkjennelse av at man både tar del i og bidrar til å skape verden på en bestemt måte.

Relasjonelle ting, prosessuelt kunnskapsperspektiv og en museumspolitisk vilje til kollektiv kunnskap er altså viktige aspekter ved Tingenens metode. Det høres ut som en metode på dypt filosofisk og vitenskapsteoretisk vann. Samtidig finnes det solide og praktiske forankringspunkter. Museenes grunnfjell, samlingene – altså tingene – utgjør et forankringspunkt i denne sammenhengen. Og, hvis museene tenker på seg selv som steder som åpner for deltakelse, diskusjoner og medbestemmelse knyttet til de historiene og kunnskapene som etableres om ting, er de en type moderne tingsteder. I den nye museumsmeldingen framsettes nettopp *ting* – med sin doble betydning som én ting og ett ting – som en grunnleggende størrelse museene forvalter.⁵⁶

52 Graham 2016.

53 Eksempelet er hentet fra Tingenens metode-prosjektet Kongoblikk – blikk Kongo. Se Karlgård 2018.

54 Graham 2016.

55 Et prosessuelt kunnskapsperspektiv handler om at kunnskapsproduksjon foregår i relasjon til omgivelsene. Hvem og hva som står i relasjon til det som det skapes kunnskap om, bidrar dermed til resultatene. Det å tenke om kunnskap som en prosess har fått stor innflytelse på museologien, og ligger blant annet til grunn for de to antologiene som analyserer kunnskap i museene som «gjøring», se Simonsen, Damsholt og Mordhorst 2009, Maurstad og Hauan 2012, s. 13–14.

56 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 7–8.

Tingenes metode er en måte å forvalte denne størrelsen på. Den er også presentert i museumsmeldingen som et forslag til hvordan museene kan skape solid kunnskap på sine egne premisser.⁵⁷ Det er ikke en innsnevrende og monolittisk metode som ensretter og standardiserer museumsarbeid. Derimot er den et tankesett og et tankeverktøy (bestående av begreper og forslag til praksiser) som kan deles for å gi retning til museumsarbeid når involvering og kunnskaping er viktig for et museum. En overordnet målsetting med denne boken er å bidra til en felles forståelse av hvordan museene kan videreføre en tusenårig praksis ved å være dagens tingsteder.

Bokens oppbygning – kunnskaping, involvering, forankring

Kunnskaping gjennom *involvering* og *medvirkning* utgjør selve kjernen i Tingenes metode. Hvis en slik form for kunnskaping skal kunne fungere for store og langvarige prosjekter eller legges til grunn for hele museers kunnskapstopografi, må metoden *forankres* i organisasjonene, både praktisk og konseptuelt. Disse tre aspektene – kunnskaping, involvering og forankring – har derfor fått hver sin del i denne boken. De ulike casene er redaksjonelt plassert på bakgrunn av hvordan de best belyser og reflekterer ett av de tre aspektene. Det er viktig å huske på at det er sammenhengene mellom disse tre aspektene som er det vesentlige. Som de ulike casene viser, inngår mange av de samme problemstillingene og diskusjonene uavhengig av hvor tekstene er plassert.

Kunnskaping

Den første delen, *kunnskaping*, introduseres med et essay som omhandler den historiske utviklingen av museene som kunnskapsinstitusjoner, og hva det vil si å skape kunnskap i museer. Her nyanseres skillene mellom kunnskaping, utforskning og forskning, og et argument for en helhetlig kunnskapspolitik for museene som tingsteder etableres. Essayet gir en sammenhengende analytisk argumentasjon for den overordnede ambisjonen med forskningsprosjektet. De tre påfølgende kapitlene har alle sin empiri fra tekniske museer. Disse institusjonene var kanskje de siste vestlige museene til å problematisere sin belærende rolle. Det skyldtes at de helt opp til vår tid hadde en misjon; de skulle vise fram det teknologiske framskrittet. Når disse institusjonene nå har åpnet seg for nyanserende dialoger med sitt publikum, har de en tendens til å møte seg selv i døra.

57 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 47.

I kapittel 3 skriver Nina Bratland og Thale Sørli om utviklingen av klimautstillingen *Klima 2+* ved Teknisk museum. De viser hvordan en utstilling kan være et ting for klima, med potensial til å endre hele museet gjennom å tilrettelegge for kontinuerlig diskusjon med klimaengasjerte brukere. Også i kapittel 4 blir Teknisk museum konfrontert med seg selv, og da spesielt ved at det er konservatoren selv, Phil Loring, som blir tvunget til å reflektere over hvordan han fram til nå har tenkt om kropp (og dans). Som følge av samarbeid med en eksperimentell dansegruppe innfører museet og dets brukere en helt annen type kunnskap og et annet epistemologisk fundament enn det Loring har tatt for gitt. I kapittel 5 skriver Anders Lindeberg-Lindvet og Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet i Stockholm om hvordan de gjør et helt kjernekraftverk til en gjenstand gjennom å konseptualisere den som en ting de «bryr seg om». De viser hvordan et stort nettverk av aktører, hendelser og politiske posisjoner ble synlig for dem da de turte å bryr seg, og åpne opp den svarte boksen som kjernekraftverket hadde vært.

Involvering

Når man antar at gjenstander i sin natur er mangeartede, i kraft av alle relasjonene de kan inngå i, er det et poeng å involvere mange aktører for å bringe fram dette mangfoldet. Bokens andre del presenterer eksempler der involvering og medvirkning er framtreddende. Strengt tatt handler alle artiklene i denne boken om hvordan kunnskap kan skapes gjennom involvering. Denne delen er likevel spesielt viet til forholdet mellom et museum og dets brukere. Marianne Løken og Torhild Skåtun åpner del to av boken med et essay som presenterer måter å tenke om og praktisere involvering og medvirkning på i museenes kunnskapsprosesser. Sentrale perspektiver i medvirkningslitteraturen presenteres og diskuteres med vekt på at museet bør være et sted for inkluderende refleksjon, engasjement og ivaretagelse. De får fram hvordan medvirkning handler om omsorg både for mennesker som deltar, og for gjenstandene. Dermed etablerer de et teoretisk fundament for de mangfoldige involveringspraksisene Tingenes metode kan avstedkomme.

I kapittel 7 demonstrerer Camilla Gjendem og Bjørg Holsvik hvordan Moss by- og industrimuseum vektlegger involvering gjennom opprettelsen av et permanent laboratorium for kunnskap. Museet gjør dette som et ledd i arbeidet med en ny basisutstilling om byens historie. Forfatterne tar opp et sentralt aspekt ved medvirkning, som handler om at museet til en viss grad må gi slipp på kontroll, samtidig som det må opprettholde en balanse mellom ansvarlighet og autoritet når det gjelder kunnskap.

Forskerne Åsa Harvard Maare, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Maria Engberg, Giuseppina Addo og Hassan Taher fra Malmö universitet har skrevet kapitlene 8 og 9. De tester ut Tingenes metode gjennom å studere hvordan involverte brukergrupper jobber med samlingen *Sjömansminnen* ved Malmö Museer. Med støtte i teori fra den pedagogiske tradisjonen etter den sovjetiske psykologen Lev Vygotsky (1896–1934) undersøker de hvordan museene kan skape trygghet i involveringssituasjoner omkring nye gjenstander, og samtidig skape en læringsprosess for både publikum og museet.

I kapittel 9 går Pruulmann-Vengerfeldt og resten av forskergruppen mer spesifikt til verks, og studerer hvordan publikum kan involveres i gjenstandsarbeid når man kun kan møtes digitalt, som under koronapandemien. De reflekterer også over hva det gjør for kunnskapsproduksjonen at de som akademiske forskere gjør denne undersøkelsen uten at noen museumsansatte er til stede. Dette gir grunnlag for å stille spørsmålet om hva som kan gjøre kunnskap produsert på et slikt vis, annerledes enn ved universitetene.

Forankring

Forankring er utfordrende og samtidig helt vesentlig for en helhetlig eksperimentell praksis i åpne kunnskapsinstitusjoner. Som vi allerede har nevnt, handler forankring om både organisatorisk tilretteleggelse og samforståelse for det konseptuelle og praktiske når Tingenes metode skal anvendes på store prosjekter og basisutstillinger. Denne delen av boken innledes med en artikkel av Charlotte Ahnlund Berg ved Riksantikvarieämbetet, om prosjektet Tingens metod (2018–2021). Prosjektet var et samarbeid mellom Malmö Museer, Göteborgs stadsmuseum og Tekniska museet i Stockholm. I kraft av sitt ansvar for utviklingen på museumsfeltet fulgte Riksantikvarieämbetet de andre prosjektene gjennom alle disse årene, med spørsmålsstillingen om dette kunne bli en nasjonal museumsmetode i Sverige. Analysen resonnerer godt med erfaringer fra Norge, og har vært viktig for denne bokens utvikling av en helhetlig kunnskapstopografi for museene, hvor både kunnskaping, involvering og forankring er sentrale elementer.

I kapittel 11 skriver Irene Almkvist Ellefsen fra Fredrikstad Museum om utviklingen og driften av utstillingen *Bar 1567*. Et hovedelement i denne utstillingen er en faktisk bar (kun alkoholfri servering) som fungerer som en måte å forankre kontinuerlig kunnskaping i en basisutstilling på. «Baren» ble bygget uten at museet tenkte på den som «et ting», men den har klare likehetstrekk med andre tingsteder og «labber» som de siste årene har vært bygget og utforsket i Norge og Sverige. Kapittel 12 tar for seg et annet eksempel fra Østfoldmuseene. Hege-Beate Solås Lindemark

ved Folkenborg bygdemuseum diskuterer her noe av den samme tematikken som Ellefsen gjør. Hvordan skal et museum med begrensede midler møte store museumspolitiske ambisjoner? Til tross for at de har få stillinger ved Folkenborg, viser de hvordan de vil benytte Tingenes metode for å kunne realisere et museum som både skal kunne etablere en permanent utstilling, og legge til rette for lokaldemokratisk deltakelse og dynamikk. Dette diskuteres opp mot behovet for forankring i den politiske ledelsen utenfor museet. Til slutt, i kapittel 13, beskriver Henrik Treimo og Lars Risan utviklingen av en ny, permanent utstilling om informasjons- og kommunikasjonsteknologi – *I/O* – ved Teknisk museum. Forfatterne diskuterer begrepet «dynamiske basisutstillinger» og ser det i lys av hvordan utstillingen utvikles med en ambisjon om å bli framtidsrelevant som en arena for kontinuerlig diskusjon og kunnskapsproduksjon. De argumenterer for at utstillinger som har mulighet til å fortelle mange historier – parallelt og suksessivt – om gjenstandene, kan være et eksempel på utstilling som tingsted for bred kunnskaping. En forutsetning for å lykkes med en slik dynamisk praksis, er betinget av at et helhetlig tankesett er solid forankret i organisasjonen.

Avslutning

Antologien er ment å være en praksisnær bok som med eksempler viser hvordan museer er og kan være grundig utforskende, samfunnsrelevante og åpne kunnskap-sinstitusjoner. Det samlende for prosjektene og de tekstene som presenteres, er at de alle er basert på utforskning av Tingenes metode for å fremme både kunnskaping og brukerinvolvering. Mange av oss har reflektert over hvordan metoden kan bidra til å skape dynamikk i permanente utstillinger. Vi som har skrevet denne boken, vet ikke alltid hvor vi ender med disse eksperimentelle ting-prosjektene. Det er fordi vi gjennom arbeidet med boken ofte har jobbet med pågående museumsprosjekter. Boken er derfor ikke en oppsummering av en samling utstillinger som «har gjort det riktig» en gang for alle. Vi har jobbet med museer som er på vei mot en ny museumspraksis, og vi vet heller ikke hvor disse vil ende. Det er dog neppe et problem, for vi regner ikke med at vi eller museene vil «ende» noe som helst sted. Vi vil måtte fortsette å utvikle oss, slik museene også alltid bør tilstrebe endring og utvikling. Men vi tror at museumsdebatten trenger en grundigere forståelse av hva museer faktisk gjør, hva de faktisk kan, og hva slags grundig og utforskende kunnskaping de faktisk involverer seg selv og sine omgivelser i. Når den innsikten er litt bedre fordelt, både i og utenfor museene, er det lettere å gjøre som den siste museumsmeldingen legger opp til, når den diskuterer hvordan museer kan bli mer solide kunnskapsprodusenter.

Boken kan leses som et forslag til hvordan museene kan tenke og praktisere som solide kunnskapsinstitusjoner gjennom å tilrettelegge for bred kunnskaping. Selv om denne boken i liten grad omhandler eksempler på integrering av akademisk forskning, anser vi det som en viktig del av den kunnskapingen museer kan og bør legge til rette for. Derfor forstår vi også dette prosjektet som en måte å sette museene i stand til å ivareta sitt mandat for forskning på. Det er imidlertid ikke et bidrag til hvordan museene kan øke sin andel av forskningspublikasjoner. Men vi håper at den forskningen som vil bli gjort på museer framover, kan bli mer interessant, både for museene selv og for academia, når den gjøres som del av en helhetlig kultivering av museenes unike kunnskapstopografi.

Litteratur

- Achiam, Marianne, Haldrup, Michael og Drotner, Kirsten (red.) (2021). *Experimental Museology. Institutions, Representations, Users*. London: Routledge.
- Andersen, Ketil Gjølme (2021). *Hitlers byggherrer: Fritz Todt og Albert Speer i Norge*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Basu, Paul og Macdonald, Sharon (2007). «Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, art, and Science». I Macdonald, Sharon og Paul Basu (red.), *Exhibition experiments* (s. 1–24). New York: John Wiley & Sons.
- Bjerregaard, Peter (red.) (2020a). *Exhibitions as Research Experimental Methods in Museums*. London: Routledge.
- (2020b). «Introduction». I Peter Bjerregaard (red.), *Exhibitions as Research Experimental Methods in Museums* (s. 1–17). London: Routledge.
- Bjerregaard, Peter og Gowlland, Geoffrey (2018). «Thoughts on Trapped». I Hege B. Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode: museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Brenna, Brita, Andersen, Ketil Gjølme, Pousette, Helene Larsson, Glørstad, Håkon, Fonneland, Trude A, og Christiansen, Hans Dam (2020). «Vilje til forskning – museumsforskning i Norge i det 21. århundre». Utvalgsrapport. <https://www.regjeringen.no/contentassets/d466438b78fa4887a88b34d2babff2f8/rapportmuseumsforskning.pdf>.
- Cavalli-Björkman, Gövel og Lindqvist, Svante (2008). *Research and Museums*. Stockholm: Archives of the Nobel Museum.
- Damsholt, Tine, Simonsen, Dorthe Gert og Mordhorst, Camilla (red.) (2009). *Materialiseringer nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Eriksen, Anne (2009). *Museum: En kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag.
- Fjell, Tove Ingebjørg, Ryymin, Teemu og Ågotnes, Hans-Jacob (2020). «Vil man ha forskning i museene? Museumspolitiske mål og hindringer for forskningsarbeid». *Nordisk Museologi* 29 (2): 26.
- Gowlland, Geoffrey (2021). «Trapped. Museum experiments with relationality, empathetic imagination and perspective». *Nordic Museology* (2-3): 20–33.
- Graham, Helen C. (2016). «The 'co' in co-production: Museums, community participation and Science and Technology Studies». *Science Museum Group Journal* 5. <http://dx.doi.org/10.15180/160502>.
- Haldrup, Michael, Achiam, Marianne og Drotner, Kirsten (2021). «Introduction».

- I Marianne Achiam, Michael Haldrup og Kristen Drotner (red.), *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users*. London: Routledge: 1–13.
- Heller, M., Scholz, A. og Wegner, A. (2015). *The laboratory concept: Museum experiments in the Humboldt Lab Dahlem*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung.
- Herle, Anita (2013). «Exhibitions as Research: Displaying the Technologies That Make Bodies Visible». *Museum Worlds* 1 (1): 113–35. <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010108>.
- Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (red.) 2018. *Tingenes metode: Museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum. http://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Museene-som-tingsteder-2018_LQ.pdf.
- Hylland, Ole Marius, Løkka, Nanna, Hjemdahl, Anne-Sofie og Kleppe, Bård (2020). *Museum og samfunn – En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen*. Bø: Telemarksforskning. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/museum-og-samfunn/id2715676/>
- Hylland, Ole Marius (2017). «Museenes samfunnsrolle – et kritisk perspektiv. Om komplekse institusjoner og institusjonell lasteevne». *Norsk Museumstidsskrift* 3 (2): 77–91.
- Karlgård, Tone Cecilie Simensen (2018). «Refleksjoner over Kongoblikk – blikk på Kongo». I Hege Børrud Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode: museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Kulturrådet (2019). «Kulturrådets museumsundersøkelse 2018». <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/kulturradets-museumsundersokelse-20-1>.
- Lange, Ellen (2018). «Refleksjoner over Skjeletter i skapet». I Hege Børrud Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode: museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- (2023) [i prosess] «Skjeletter i skapet – hvordan få dem ut?» I Line Engen (red.), *Spreng grensene! Når formidling blir forskning*. Museumsforlaget.
- Latour, Bruno (2004). «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern». *Critical inquiry* 30 (2): 225–248.
- (2005). «From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public», Cambridge, MA: MIT Press. I Bruno Latour og P. Weibel (red.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Routledge: 14–41
- Lehmann-Brauns, Susanne, Sichau, Christian og Trischler, Helmuth (red.) (2010). *The Exhibition as Product and Generator of Scholarship*. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte. <https://d-nb.info/1151581852/34>
- Macdonald, Sharon og Basu, Paul (2007). *Exhibition experiments*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

- Message, Kylie og Witcomb, Andrea (2015). «Museum Theory: An Expanded Field». I Andrea Witcomb og Kylie Message (red.), *Museum Theory: An Expanded Field*. Oxford: Blackwell Publishing.
- «NOU 1996: 7 Museum Mangfold, minne, møtestad» (1996). regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1996-7/id140531/>.
- O'Neill, Mark (2006). «Essentialism, adaptation and justice: Towards a new epistemology of museums». *Museum Management and Curatorship* 21 (2): 95–116.
- Pringle, Emily (2020). *Rethinking Research in the Art Museum*. New York: Routledge.
- Sigfúsdóttir, Ólöf Gerður (2019). «Blind spots: museology on museum research». *Museum Management and Curatorship* 35 (2): 196–209. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1691636>.
- (2022). «Museum-based research: a typological exploration». *Museum Management and Curatorship*, mars, 1–12. <https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2053873>.
- Simon, Nina (2010). *The participatory museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- (2016). *The art of relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- «St.meld. nr. 23 (2020–2021) Musea i samfunnet — Tillit, ting og tid» (2021). regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/nn/dokumenter/meld.-st.-23-20202021/id2840027/>.
- «St.meld. nr. 49 (2008–2009) Framtidas museum» (2009). Stortingsmelding. regjeringen.no. 21. august 2009. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/>.
- Stuedahl, Dagny, Lefkaditou, Ageliki, Ellefsen, Gro Synnøve og Skåtun, Torhild (2021). «Design Anthropological Approaches in Collaborative Museum Curation». *Design Studies* 75. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2021.101021>.
- Stuedahl, Dagny, Skåtun, Torhild, Lefkaditou, Ageliki og Messenbrink, Tobias (2020). «Participation and Dialogue: Curatorial Reflexivity in Participatory Processes». I Areti Galani, Rhiannon Mason og Gabi Arrigoni (red.), *European Heritage, Dialogue and Digital Practices* (s. 62–85). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429053511-5>.
- Thomas, Nicholas L. (2016). *The Return of Curiosity: What Museums Are Good for in the 21st Century*. London: Reaktion Books.
- Treimo, Henrik (2018). «Refleksjoner over Olsens kikkert». I Hege B. Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode. Museene som tingsteder* (s. 81–100). Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- 2020. Sketches for a methodology on exhibition research». I *Exhibitions as research*, redigert av Peter Bjerregaard. London: Routledge: 7–21.
- Treimo, Henrik og Lefkaditou, Ageliki (2020). «Curating Blind Spot». I Ric Allsopp og

Karen Kipphoff (red.), *Blind Spot: Staring Down the Void* (s. 169–182). Performance Research Books.

Weibel, Peter og Latour, Bruno (2007). «Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public». I Sharon Macdonald og Paul Basu (red.), *Exhibition experiments* (s. 94–108). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.





Kunnskaping



Fra døde objekter til levende ting. Om kunnskaping i museene

Henrik Treimo, Lars Risan og Ketil Gjølme Andersen

Museene har alltid vært kunnskapsinstitusjoner. Som sådanne har de hatt betydelig legitimitet og tillit på sine områder. Museer har forstått seg selv som forvaltere av sannhet og saklighet, og det er en selvforståelse som i stor grad har vært delt av det samfunnet som har finansiert og brukt dem. Samtidig har museers forståelse av hva kunnskap er, og hvordan den formidles, behandles og produseres, vært gjennom store forandringer de siste hundre og femti årene.

I 1887 ble det konflikt ved museet The Academy of Natural Sciences i Philadelphia mellom ledelsen, som ønsket at offentligheten kun skulle få servert udiskuterbare fakta om naturen, og akademiets forelesere, som ønsket å dosere om kontroversielle teorier – som Darwins teori om evolusjonen. Ledelsen fikk det som den ville, og Darwins lære fikk ikke plass i museets forelesninger. Det som sto på spill den gangen, handlet om en antatt fare ved å gi publikum inntrykk av at vitenskapen ikke var eksakt viten, og at museet ikke ga sikker og konkluderende informasjon. Ved å fortelle om ting som var uavklart samt åpne for at publikum skulle få innblikk i kontroverser, fryktet museets ledelse at både vitenskapen og museenes autoritet og legitimitet skulle undergraves.¹

Siden den tid har mye skjedd. I dag er det mange museer som vektlegger formidling av vitenskapelig usikkerhet og nyanserikdom i historieformidlingen, og som legger opp til diskusjoner om ulike perspektiver. Museene gjør ikke dette fordi de vil dekonstruere vitenskap eller ideer om hva som er «fakta», men fordi de har anlagt en praksis og et kunnskapsperspektiv som viser at verden er kompleks. De vil vise at det finnes forskjellige vitenskapelige teorier, tolkninger, fortellinger og perspektiver. Disse kan både stå i motsetning til hverandre og belyse et fenomen fra ulike sider.

1 Conn 2006.

Et eksempel på dette er utstillingen *Mot naturens orden* ved Naturhistorisk museum i Oslo (2006), som handlet om homofili i dyreriket. Den utfordret og nyanserte deler av Darwins evolusjonslære og argumenterte for hvordan likekjønnede par kan ha en helt naturlig plass i naturens orden. Utstillingen verken beviste et uomtvistelig fakta eller dekonstruerte evolusjonsteorien, men den viste vei inn i vitenskapelig uavklart terreng. Den representerte det sammensatte og komplekse fenomenet evolusjonslæren er, uten frykt for at de besøkende skulle forlate stedet desillusjonert og skuffet fordi de ikke fikk den endelige sannheten om saken, ferdig utforsket og presentert med to streker under svaret. Formmessig tillot museet seg å være lekent i stilen, blant annet ved at utstoppende pingviner ble kledd i rosa skjerf.

Spennet fra det naturhistoriske museet i Philadelphia i 1887 til Naturhistorisk museum i Oslo i 2006 illustrerer den formidable endringen vestlige museer har gjennomgått i synet på hva kunnskap er, og hvordan den kan produseres og formidles. Museologen Eilean Hooper-Greenhill har beskrevet denne transformasjonen som et skifte i museumsmodeller (i teori og praksis).² Hun vektlegger særlig to aspekter som har endret seg i et innbyrdes forhold: Det ene handler om bruken av gjenstander og samlinger i kunnskapsproduksjon. Det andre angår museenes relasjon til de besøkende. I en dobbelt bevegelse har museene endret seg fra autoritative kunnskapsformidlere som så det som sitt formål å erstatte uvitenhet med kunnskap hos publikum, til at de i større grad har blitt fortolkende og diskuterende kunnskapsformidlere som forholder seg til publikum som bevisste brukere. Fra en tid der museene samlet inn, klassifiserte og dokumenterte gjenstander på måter som ga dem en fiksert mening, har det de siste om lag tretti årene blitt vanligere at museene tillegger gjenstandene skiftende meninger.³

I dag er det et stort mangfold av utstillingspraksiser og bruk av gjenstander i utstillinger, noe som viser at det som teller som kunnskap i museer, kan være mye forskjellig. En utstoppet pingvin trenger ikke å representere en biologisk art i et klassifikasjonssystem, eller kun det. Den kan også ikles et rosa skjerf og være med i en fortelling om homofili. Gjenstandene – i dette tilfellet utstoppede pingviner – brukes på et annet vis enn tidligere, og kunnskapen de kan bidra til å etablere, er mer mangfoldig.

Mange museer bruker samlingene på slike utvidede måter i dag. Det forteller oss at museer nå har et annet forhold til kunnskap enn tidligere. Ikke bare etablerer de mer mangfoldig kunnskap omkring gjenstandene, men de benytter også gjenstander og samlinger til å utvikle og formidle kunnskap på måter som både viser at de er bevisst sin politiske rolle, og at kunnskap er politisk. Naturhistorisk museum

2 Hooper-Greenhill 2000.

3 Se Hooper-Greenhill 2000, s. 124–125.

begrunnet valget av temaet homoseksualitet nettopp med at dette er et kontroversielt tema i samfunnet, der museet kunne bidra med gode argumenter. Ved å vise at det også er noe som er utbredt og vanlig i dyreriket, ønsket museet å bidra til å avmystifisere homoseksualitet blant mennesker og tilbakevise påstanden om at det er imot naturens orden.⁴

Svært mange museer bruker i dag samlingene sine til å gripe inn i samfunnsdiskusjoner og være relevante. De bruker sin kompetanse på gjenstandsutvalg, sammenstillinger og til å fortelle nye historier. Gjenstandene som en gang sto der som representanter for hver sin tilsynelatende objektive historie, tilføres nytt liv gjennom andre former for kunnskap. De innsettes i andre sammenhenger og gis andre perspektiver, fordi dette oppleves som relevant for museenes brukere. Vi kan, med O'Neills ord, si at døde gjenstander tilføres nytt livsblod.⁵ Og uten at disse ordene benyttes, ligger slike forventninger implisitt i de museumspolitiske føringene. Helt konkret var utstillingen i Naturhistorisk museum et produkt av det museumspolitiske programmet *Brudd*, som skulle stimulere museene til å ta opp vanskelige og marginaliserte historier i samfunnet.⁶ Utstillingen er et eksempel på utøvelsen av det som har vært den rådende politiske samfunnsrollen for museene de siste tre–fire tiårene. Den handler blant annet om at museene skal være inkluderende, dialogiske og virke demokratisk.⁷ Men denne doble dreiningen mot åpenhet og mangfoldig kunnskap skyldes ikke utelukkende en overordnet museumspolitikk. Årsakene til den store transformasjonen ligger også på et dypere plan, som samtidig involverer museenes omgang med gjenstander, kunnskapsperspektiver og mennesker.

Det store bildet vi med bred penn har tegnet ovenfor, eksemplifiserer det vi må kalle et paradigmeskifte i museumsverdenen. Museer har gått fra å være kunnskapsinstitusjoner som mente de forvaltet den objektive, evig sanne kunnskapen om natur eller kultur, og som de doserte til brukerne, til å bli institusjoner som har fått et mye bredere politisk mandat, og som forvalter en langt mer dynamisk form for kunnskap. Dette paradigmeskiftet har ikke skjedd i museene uavhengig av verden utenfor, men i vekselvirkning med en lang rekke vitenskapelige, filosofiske og politiske transformasjoner, gjennom hele det 20. århundret.

4 Les mer om *Mot naturens orden* her: <https://www.nhm.uio.no/besok-oss/utstillinger/skiftende/tidligere/againstnature/> Sist lest 08.09.21. Mye tyder også på at denne utstillingen hadde stor betydning for mange. Se f.eks. Brekke 2018, s. 6.

5 O'Neill 2006, s. 101.

6 Kulturrådet, 2006, ABM-skrift #26: *Brudd*. Om det ubehagelige, tabubelagte, marginale, usynlige og kontroversielle.

7 Se f.eks. Hylland 2017.

Dette er bredt dekket i museologisk teori, noe vi ikke skal gå videre inn på her.⁸ Det vi heller skal gjøre, er å skrive fram gjenstandenes rolle i denne transformasjonen. Vi vil gå i dybden på hva det betyr at gjenstandene og samlingene har endret status fra statiske objekter med fiksert mening, til å bli dynamiske ting som blir benyttet og forstått som effekter av de relasjonene de står i til verden. Gjennom dette grepet vil vi vise hvordan museenes store endringer er knyttet til deres egne samlinger.

Omdreiningspunktet i den historien vi framstiller her, er altså museenes gjenstander. Vårt argument er at det er diskusjoner og kontroverser om hva gjenstander og samlinger betyr, som i siste instans har initiert endringene og preget utviklingen av samfunnsrollen og et mer åpent kunnskapsperspektiv i museene.

Tingene kommer

I Sverige startet en offentlig diskusjon om bruken av museenes samlinger i samfunnet allerede på midten av 1960-tallet. Her ble museene i større grad gitt en viktig rolle i det allmenne kulturarbeidet. Diskusjonen, som var kulturpolitisk fundert, ledet fram til en ny museums melding i 1972, som blant annet inneholdt politiske og teoretiske argumenter samt innspill til hvordan museers permanente utstillinger burde byttes ut med mer dynamiske og samfunnsrelevante utstillinger. Museumsutvikling i dialog med samfunnet – omkring læring, identifikasjon og tilhørighet – var en slags kjerne.⁹ I Norge fantes en liknende diskurs omkring de såkalte økomuseene tidlig på 1970-tallet. Lokal og regional relevans, identitetsbygging og liknende begreper ble tatt i bruk.¹⁰ En ny politisk rolle for museene begynte altså å ta form, i en bevegelse fra vitenskapelige institusjoner og bevaringsinstitusjoner til samfunnsinstitusjoner. Imidlertid skulle det gå nesten to tiår før slike museumstransformative perspektiver virkelig utgjorde en endring.

Det var i hovedsak fra 1980–90-tallet at det perspektivet som i dag preger museenes samfunnsrolle og kunnskapsperspektiv, for alvor begynte å ta form. Rollen museene hadde hatt som hegemoniforvaltere av historiene om den materielle kulturarven, og måten de hadde brukt gjenstandene som objekter på for å ordne verden, ble på denne tiden kritisert og utfordret gjennom en bølge kritisk litteratur – ofte referert til som «the new museology».¹¹ Overordnet kan det sies at kritikken hadde to fronter. På den ene siden handlet det om museenes representasjoner av «de andre». På den

8 Se f.eks. Hooper-Greenhill 1992, 2000.

9 SOU, 1973.

10 Se Hylland et al. 2020, s. 21–22.

11 Se f.eks. Vergo 1991, Hooper-Greenhill 1992, Haraway 1984. Se også Haldrup et al. 2020, Sigfúsdóttir 2019.

andre siden utfordret kritikken museene på deres mangelfulle refleksjon over hvordan det å lage sammenstillinger av gjenstander, tekster, lys og design i utstillinger i seg selv er en form for kunnskapsproduksjon.¹² Kjernen i denne samlede kritikken kan sies å ha handlet om museenes forhold til gjenstandene og måten de brukte dem på.

En vesentlig del av kritikken som igangsatte endringene, var rettet mot hvordan de vestlige museene fram til omkring 1980-tallet hadde representert særlig ikke-vestlige folkegrupper. Dette blir gjerne kalt den post-koloniale kritikken, og den førte til at museene måtte tenke nytt om hvordan de skulle stille ut og fortelle om gjenstander de hadde blitt gitt eller på annet vis hadde fått tak i fra andre steder.¹³ Hegemoniet ble utfordret, og noe som helt konkret fikk museologer, museumsfolk, politikere og andre til å revurdere museenes maktposisjon, var uoverensstemmelser omkring gjenstanders betydning, spesielt i etnografiske samlinger. En malt krukke, et spyd eller et teppe fra en urbefolkning kunne ikke lenger representeres innenfor de samme kategoriene og rammeverkene de var samlet inn under, og som datidens etnografer og antropologer hadde funnet vitenskapelig riktig. Museene måtte se på gjenstandene på nytt, tillegge dem ny mening og andre fortellinger. De kunne for eksempel reklassifisere dem som kunstobjekter, slik de gjorde ved Metropolitan Museum of Art i 1982.¹⁴ Spørsmålet om hvem som skulle være med på å skape historiene museene forvalter, var nå satt på dagsordenen. I kjølvannet fulgte involveringsprosjekter der medlemmer av gruppene som gjenstandene opprinnelig hadde tilhørt, fikk delta i å lage utstillingene, som ved National Museum of the American Indian i 1989.¹⁵ Ofte ble også eierskapet til disse gjenstandene tilbakeført til de berørte etniske gruppene. Slike prosjekter, og diskusjonene de førte til, la det museumspolitiske grunnlaget for den aktiviteten mange museer har drevet med de siste tretti årene, med inkludering av ikke-representerte grupper, samarbeid med lokalsamfunn, ungdom og andre aktører utenfor museumsinstitusjonene.

Den post-koloniale kritikken og dens følger er et illustrerende eksempel på at museenes nye politiske rolle er direkte relatert til en forståelse av gjenstander som relasjonelle og ikke-avgrensede fenomener. Historien viser at det å ta gjenstander ut av sammenhengene de inngår i – eller har inngått i – og sette dem i monter, ikke er politisk nøytralt. I lys av dette kan vi se at starten på bevegelsen som førte til en ny type museumsideologi, der inkludering, dialog og demokratisering sto helt sentralt, handlet om uenighet om gjenstanders betydning.

¹² Bjerregaard 2020b.

¹³ Bjerregaard 2020, s. 3, Hooper-Greenhill 2000, Conn 2010.

¹⁴ Conn 2006.

¹⁵ Conn 2006, s. 498–499.

Kritikken som angikk museenes utstillingsform, som representasjon av objektivitet og sikker viten om verden,¹⁶ bidro ytterligere til realisering av gjenstandenes flertydighet. Museer ble inspirert til å eksperimentere med utstillingsmediet, blant annet ved å invitere inn kunstnere, enten som kuratorer for utstillinger eller for å lage kunstutstillinger med utgangspunkt i museenes samlinger.

For å lage utstillingen *Mining the Museum* i 1992 fikk kunstneren Fred Wilson dykke inn i Maryland Historical Society's samlinger. Direktøren ønsket å oppdatere måten historie ble presentert på i museet, samt henvende seg til et publikum som speilet samfunnet omkring institusjonen.¹⁷ Den nå legendariske utstillingen viste potensialet i å slippe til andre stemmer og utforske gjenstandenes mangetydighet. For eksempel fikk malerier fra samlingene nye titler. Et maleri som viste hvite menn og en farget tjener, fikk tittelen «Frederick serving fruit» i stedet for «Country life». Wilsons utvalg av gjenstander og sammenstillinger fikk fram nye meningsaspekter, som for eksempel da borgerlig sølvtøy ble plassert i samme glassmonter som jernlenker fra tidligere slaver. Ved å samle sammen og sammenstille gjenstander og tekster aktiverte han andre relasjoner gjenstandene hadde til historien, og museet i Maryland fortalte en helt annen historie enn det til da hadde gjort.

Eksempelen over viser hvordan museets politikk og kunnskapsperspektiv samvirker omkring gjenstandene. Museet valgte inkludering av lokalsamfunnet og involverte andre i å lage ny kunnskap omkring samlingene. Denne historien er kun ett eksempel som viser oss hvordan museumspolitisk tilrettelegging for involvering og interaksjon med samlingene direkte påvirker hva slags kunnskap museene formidler. Den nye kunnskapen Wilson bidro til, var verken mer eller mindre sann, men den brakte inn andre og nye perspektiver på samlingene.

Årsaken til at Maryland Historical Society og Wilson kunne gjøre dette på troverdig vis, er den samme som for Naturhistorisk museum og de andre museene vi har nevnt. Det bunner i at gjenstander ikke er avgrensede og isolerte objekter, men dynamiske produkter av de relasjonene de står i til verden. Ved å trekke fram og dokumentere andre relasjoner til gjenstandene framkommer andre troverdige historier.

Retter man et historisk og filosofisk blikk mot det materielle, kan man hevde at museenes paradigmeskifte skyldes det faktum at gjenstander aldri har vært avgrensede og isolerte fenomener i ontologisk forstand.¹⁸ Det vil si, de har vært oppfattet som om de var isolerte, men siden 1800-tallet har først samfunnsfagene og humaniora – og siden naturfagene – etablert sine disipliner på en erkjennelse av at gjenstander og

16 Se f.eks. Haraway 1984.

17 Se <https://www.mdhistory.org/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/> Lest 20.11.21.

18 Stengers 2000.

fenomener på ulike måter er sine relasjoner. For eksempel blir kulturanthropologiens «founding father», Franz Boas, ofte kreditert for å ha ført faget over fra å fokusere på form og funksjon til mening.¹⁹ Boas startet sin karriere i etnografiske museer, og det var der han først ble oppmerksom på at gjenstander kan ha mange betydninger, og at de må forstås i sine kulturelle sammenhenger. Etter å ha studert utstilte gjenstander fra nordvestkysten av USA og Canada ved The National Museum i Washington, D.C. i 1887, formulerte han en kritikk av etnografiske museer. Kort oppsummert mente Boas at ting ikke betyr det samme, selv om de likner på hverandre. Ved National Museum var gjenstander fra ulike stammer og folkeslag rundt om i verden utstilt sammen, som eksempler på universelle innovasjoner innenfor håndtering av blant annet ild, transport og håndverk. Ifølge Boas var dette villedende, for, som han sier:

[...] in the human sphere, where every invention was the product of a complex historical development, “unlike causes” could “produce like effects.”²⁰

Boas la vekt på at det kan være vidt forskjellige grunner til at gjenstander med samme utseende og funksjon kan ha fått sine former. Disse ulikhetene kommer til syne når vi fokuserer på gjenstandenes unike og ofte komplekse kulturelle og historiske sammenhenger. Boas kritiserte derved de etnografiske museenes typologiske representasjoner, der ulike kulturers gjenstander ble gruppert sammen som like eksempler på den antatt samme kulturelle evolusjonen. For å forstå gjenstanders betydning må de studeres i de sammenhengene de inngår i:

[...] the object of study must not be “abstractions from the individual under observation,” but “the ethnological specimen in its history and in its medium.”²¹

Også naturvitenskapene har etablert metoder for å forstå verden som bestående av relasjoner og ikke avgrensede og isolerte størrelser. Vi kan kalle dette for relasjonelle ontologier: Darwinismen og økologien begynte å forstå hvordan alle organismers egenskaper er resultater av miljøtilpasninger, og kvantefysikken begynte å forstå hvordan alle elementærpartikler er skapt av sine virkninger på hverandre.

Den ontologiske forståelsen av verden som grunnleggende relasjonell er altså solid faglig fundert. Siden slutten av 1800-tallet hadde museene forsøkt å håndtere gjenstandene som materielle, stabile fakta, samt definere dem i kraft av historier

19 Jacknis 2016.

20 Boas 1887, sitert i Jacknis 2016, s. 77.

21 Boas 1887, sitert i Jacknis 2016, s. 79.

som museene selv valgte at publikum skulle få høre. Omkring et århundre senere sprengte gjenstandene seg ut av glassburene og viste seg som de relasjonelle tingene de egentlig er.²²

Implikasjonene av dette er, som vi har sett, at museene har åpnet seg utover og etablerer kunnskap om samlingene på mer mangfoldig vis. Dette har gitt museene store muligheter til å være mer relevante, men også utfordringer når det gjelder spørsmålet om hvordan de skal være solide kunnskapsinstitusjoner.

Et kunnskapsbegrep for relasjonelle ting

I vår utvikling av en Tingenes metode for bred kunnskaping i museene lener vi oss på erkjennelsen av verden som bestående av relasjoner. Vår bakgrunn og inspirasjon er fra humanistiske og samfunnsfaglige disipliner som har utviklet kunnskapsteoretiske perspektiver for studier av vitenskap og teknologi (såkalt STS). Dette er et bredt og sammensatt felt som siden 1970-tallet har arbeidet med å åpne grensen mellom vitenskap og samfunn. Retningen kan sies å være grunnleggende konstruktivistisk i sin vitenskapsteoretiske tilnærming, fordi den ser på vitenskap som en måte å ordne verden på. Store deler av STS-feltet ser med andre ord på vitenskap som en praksis som først og fremst *skaper* virkelighet, heller enn å oppdage den.²³ Kjønnsperspektiver, makt og politikk har vært sentrale motiver for mange av feltets utøvere i deres forskningsinnretninger. Deres kritiske perspektiver og vilje til å gå tett på de vitenskapelige prosessene og empirisk vise at også naturvitenskapenes fakta er konstruert, førte fagfeltet inn i 1990-årenes «science wars» med realister, som på sin side mente at dette kun var dekonstruksjon og relativisme. To av feltets mest markante figurer er biolog, feminist og vitenskapsfilosof Donna Haraway og sosialantropolog, sosiolog og vitenskapsfilosof Bruno Latour. De har begge stått i krigen, og siden fortsatt å formidle perspektiver på hvordan vi kan forstå verden og vitenskapelige objekter som faktiske og konstruerte, på samme tid.

I innledningen skriver vi om hvordan vi tok til oss begrepet *ting* fra Latour, og la det til grunn for utvikling av en eksperimentell museumsutvikling og Tingenes metode.²⁴ Både i teoretiske utlegninger og i sin utstillingspraksis²⁵ har han demon-

22 Om glassmonternes betydning for museenes kunnskapsrepresentasjon, se f.eks. Brenna 2014, Graham 2016.

23 Asdal, Brenna og Moser 2001, s. 10.

24 Se innledningen i denne boken. Se også Treimo 2018, 2020.

25 Latour har stått bak bl.a. følgende utstillinger ved ZKM i Karlsruhe: *Iconoclash* (2002), se Weibel og Latour 2007, *Making Things Public* (2005), se Latour 2005, og *Critical Zones* (2020), se Latour her: <https://zkm.de/en/zkm.de/en/ausstellung/2020/05/critical-zones/bruno-latour-on-critical-zones> Lest 10.07.22.

strert de kunnskapsmulighetene det kan gi å tenke om gjenstander og samlinger som *ting*. Det startet her:

I en artikkel fra 2004, idet kruttrøyken fra vitenskapskrigen har begynt å lette, tar Latour et oppgjør med seg selv og sine konstruktivistiske kollegaer innenfor STS. Ikke for at de har gjort noe veldig galt, men for at deres kritiske studier av vitenskap har blitt forstått og misbrukt som renspektet relativisme og avkreftelse av vitenskapelige fakta. Våre allierte har blitt konspirasjonsteoretikerne, innser Latour.²⁶ Deres kritiske tilnærming til vitenskap og teknologi som har handlet om å studere og demonstrere hvordan objekter blir til i materielle og sosiale praksiser, har mistet sin kritiske misjon. Artikkelen, som heter «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern», gir et svar på nettopp det spørsmålet: *Hvorfor har kritikken mistet trykket?* Latour foreslår en ny retning for en kritisk humanistisk tradisjon. I stedet for å fokusere på hva ting er, som «matters of fact», argumenterer han for at vi bør fokusere på relasjonene tingene består av, og studere dem som «matters of concern». Det innebærer ikke å fjerne seg fra objektene som fakta, men å gå enda nærmere dem.

The question was never to get away from facts but closer to them, not fighting empiricism but, on the contrary, renewing empiricism.²⁷

For å forstå hva han legger i det, må vi ta et skritt til siden.

Ting som «matters of concern»

Latour er, som filosofen Martin Heidegger før ham, inspirert av den etymologiske sammenhengen mellom begrepet ting og de tusen år gamle tingstedene, som *Tingvellir* på Island.²⁸ I dagligtalen snakker vi om ting som noe konkret, og tidvis som synonym for objekt eller gjenstand. Samtidig har begrepet ting noe uavklart ved seg, som når vi sier «har ikke sett noen ting», eller når vi presiserer at vi snakker om «fysiske ting». Dette diffuse ved «ting» kan – ifølge disse filosofene – tilskrives tingbegrepets opprinnelse som benevnelse på en forsamling. Tingstedene var forsamlinger for å diskutere og komme til enighet om ting, og da ikke i «ting» som objekter, men som saker. Betydningen av «ting» var samtidig sak. Etter som tiden har gått, har «ting» først og fremst antatt en materiell betydning i vårt daglige språk.²⁹ Men poenget for

²⁶ Latour 2004, s. 228.

²⁷ Latour 2004, s. 231

²⁸ Se Heidegger, «The Thing» [1951] 1975.

²⁹ For en gjennomgang av tingbegrepets utvikling, se for eksempel Kenneth R. Olwig 2013.

både Heidegger og Latour er at de to betydningene aldri har skilt lag. Tingens betydning er å finne i de relasjonene som utgjør forsamlingen tingene består av. Dermed er tingene dynamiske fenomener.³⁰

Heidegger var opptatt av å bruke innsikten om at «ting» samtidig refererer til objekt og forsamling, til å filosofere seg fram til et skarpt skille mellom ordinære objekter (*Gegenstand*) og ting (*Ding*). Tingene hadde, som for eksempel en håndlaget mugge, den egenskap at de «tinget». Dette innebar at de samlet eller tiltrakk seg dimensjoner som himmel, jord, levende og døde. Det var en slik forsamling som gjorde dem til de tingene de var. Ifølge Heidegger skjedde ikke dette med alle gjenstander, og spesielt ikke med teknisk framstilte produkter.³¹ De «tinget» ikke, og var dermed bare objekter. Latour følger Heidegger i å beskrive ting som forsamlinger, men utvider dette til å la det gjelde alle objekter. Heller ikke stanser han ved de fire dimensjonene til Heidegger (himmel, jord, levende og døde), men demonstrerer at det er tusenvis av mulige relasjoner i forsamlingen. Eksempelet han bruker for å illustrere hva han mener, er romfergen Colombia, som tragisk eksploderte i 2003. Fra å være det folk antok var et flygende objekt, åpenbarte den seg som en ting. Delene regnet fra himmelen over et stort område, og demonstrerte for all verden hvordan et «matter of fact» samtidig var et gedigent «matter of concern».³²

Det å se på gjenstander som «matters of fact», og samtidig fokusere på deres relasjoner som «matters of concern», innebærer et markant skifte i innstilling til hva et studieobjekt er. Det bringer inn et etisk og normativt perspektiv i vår omgang med gjenstander, også i våre vitenskapelige undersøkelser av dem. Virkeligheten og våre erfaringer er mye mer enn «matters of fact», skriver Latour, og understreker at objektene kun utgjør en del av enhver sak, ethvert sakskompleks.³³ La oss tenke tilbake på eksempelet med etnografiske objekter ved National Museum of the American Indian. Det var ikke gjenstandene i seg selv som var problemet; det var måten de representerte på, som var stridens kjerne. Diskusjonen om representasjon handlet om gjenstandenes relasjoner, altså om gjenstandene som «matters of concern». Det Latour forsøker å få oss til å forstå, er at enhver gjenstand eller ethvert fenomen er en forsamling av mange elementer. Det som betyr noe, er hvordan tingene blir til som følge av relasjonene de står i til alt omkring seg, hvilke som bidrar og virkeliggjør dem. Det gjelder for fenomenet global oppvarming, for et spyd, et maleri eller

30 Latour 2004, s. 233.

31 Heidegger 1975.

32 Latour 2004, s. 234.

33 Latour 2004, s. 232.

en colaboks. Ved å se på tingenes relasjoner, gå nærmere og studere og beskrive dem, har man en oppskrift på det Latour kaller en ny realisme.

What I am going to argue is that the critical mind, if it is to renew itself and be relevant again, is to be found in the cultivation of a stubbornly realist attitude [...] a realism dealing with what I will call matters of concern, not matters of fact.³⁴

Det han tar til orde for, er altså en sterkt realistisk holdning som handler om å se etter og forstå hva tingene består av, og ikke tingene i seg selv. Som han selv sier, betyr ikke dette at han ikke anerkjenner vitenskapelige fakta eller global temperaturøkning. Det betyr kun at man bør fokusere på relasjonene som gjør disse tingene virkelige. Det sterkt realistiske ligger i å anerkjenne at disse relasjonene aldri er helt verdifrie og ikke uten politikk. Denne analytiske tilnærmingen handler altså ikke om å avskrive fakta. Ifølge Latour handler det om å «beskytte og å bry seg» gjennom måten man lager kunnskap om verden på, slik særlig Donna Haraway har tatt til orde for.³⁵

Som vi forstår, ligger det et normativt aspekt i denne vitenskapelige tilnærmingen. Det ligger muligheter for valg og en erkjennelse av at vitenskap ikke er verdifri og upolitisk. Også for Donna Haraway er dette viktig. Hun velger, sier hun, å forske på det som virkelig betyr noe, det hun bryr seg om.³⁶ Oversatt til museumspraksis kan «care» handle om å la seg affisere og ta ansvar, om å se og bry seg om hva og hvordan gjenstandene i museet forteller. Det kan være å stille spørsmål om hvilke relasjoner som er aktivert, og hvem som er representert i forsamlingene i museets mange ting. Og så handler det om det å *gjøre* det gjennom å engasjere seg selv og andre i samlingene som «matters of concern». Gjort nennsomt, med intellektuell og emosjonell innlevelse, kan museumsgjenstandene fortelle om mange virkeligheter samtidig – eller suksessivt. Innlemmelsen av Ågesta atomkraftverk i Tekniska museet, som er presentert i denne boken, er et eksempel på dette.³⁷ Det er ikke en nøytral og objektiv kunnskap om gjenstander museene da sikter mot. Kunnskapen de genererer, er politisk, engasjert og viktig i den forstand at museet bryr seg. Slik vi også så over, tok museet i Maryland et politisk valg. Det var et bevisst ønske om å aktivere samlingenes relasjoner på et annet vis for å engasjere og speile samfunnet omkring museet, og på realistisk vis få fram andre sider av saken gjennom samlingene.

34 Latour 2004, s. 231.

35 Latour 2004, s. 232.

36 Det å bry seg er grunnleggende integrert i Haraways perspektiver og analyser. Se f.eks. Haraway 1997, s. 151.

37 Se Tafvelin Heldner og Lindeberg-Lindvet, kapittel 4 i denne boken.

Gjenstandene var ikke lenger avgrensede og endelige objekter. De ble aktivert som ting i sin doble betydning som «matters of fact» og «matters of concern» – objekt og forsamling.

Kunnskap gjøres

Kunnskapsperspektivet som ligger til grunn for den forståelsen av verden som vi har sett at museene for en stor del allerede har praktisert i flere tiår, er prosessuelt. Kunnskapen som presenteres omkring en gjenstand, avhenger av dem som forteller om den. For å gjøre denne allerede kjente praksisen mer solid med tanke på museene som kunnskapsinstitusjoner, er det nyttig å gi den teoretisk grunnlag og forankring. Vi trekker veksler på et prosessuelt kunnskapsperspektiv som særlig har vært benyttet innenfor vitenskaps- og teknologistudier (STS). Kunnskap skapes ved at man undersøker relasjonene mellom det objektet man ønsker å vite noe om, og de elementene som virker på det. Disse relasjonene er ikke gitt som objekter, men som praksiser. Kunnskap er altså en «gjøren» (det vi om litt vil kalle «kunnskaping»), hvor man undersøker det andre ting (mennesker, natur og gjenstander) gjør med hverandre.³⁸

Det å studere hvordan kunnskap gjøres, eller selv å delta i «gjøringen» som del av en forskningsprosess, har heller ikke vært fremmed i museene.³⁹ «Museer er noe som blir til mens vi gjør det», er for eksempel det grunnleggende perspektivet i antologien *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*.⁴⁰ Her beskriver de to redaktørene, museumsdirektør Anita Maurstad og professor Marit Anne Hauan, hvordan praksiser og analyser av hvordan museer gjør ting, nettopp er basert på et prosessuelt kunnskapsperspektiv. De legger til grunn at verden ikke bare *er*, den *gjøres*, ved at ting og mennesker, natur og kultur, materialitet og språk gjennom ulike former for interaksjoner samproduseres.⁴¹ I den danske antologien *Materialiseringer*⁴² kaller forfatterne det samme for et performativt kunnskapsperspektiv. De benytter også «gjøren» som et analytisk perspektiv, med henvisning til at tingene iscenesettes eller materialiseres i nettverk av aktører og elementer. Begge disse museologiske forskningsprosjektene beskriver og analyserer museenes gjøring ved å se på hvordan ting settes sammen og blir virkelighet. Det er et vesentlig poeng i disse studiene,

38 Se Maurstad og Hauan 2012.

39 Se f.eks. Macdonald, 2002, Haldrup, Achiam og Drotner 2021.

40 Boken *Museologi på norsk*, Maurstad og Hauan 2012, var resultatet av forskningsprosjektet Museers viten, museumsviden – Museologisk forskningssatsning, som var del av Norges forskningsråds strategiske satsing på universitetsmuseene, med formål om å styrke forskningssamarbeid og kompetanseoppbygging.

41 Maurstad og Hauan 2012, s. 13–31.

42 Damsholt, Simonsen og Mordhorst 2009.

som det er for vårt argument, at et slikt prosessuelt kunnskapsperspektiv ikke står i motsetning til et såkalt realistisk vitenskapelig perspektiv på virkelighet, selv om mange har oppfattet det slik tidligere. Det dreier seg kun om å erkjenne at det kan finnes flere virkeligheter samtidig, slik vi som jobber i museene vet at samlingene kan fortelle mange sidestilte historier.

Museene har aldri vært moderne

Ideen om at verden kan deles opp i selvstendige objekter som finnes «der ute», i form av isolerte fakta som vi mennesker kan studere, kjennetegner ideen om det *moderne*, ifølge Latour. I boken *Vi har aldri vært moderne* tar han utgangspunkt i det faktum at hver gang vi forsøker å sirkle inn, holde fast og beskrive noe konkret, så unnslipper fenomenene ved at de framstår som mer mangfoldige og mindre avgrensede – som hybrider.⁴³ Hybrider er blandinger av subjekter og objekter, av mennesker og ikke-menneskelig aktører, og de sprenger seg ut av kategoriene våre, slik gjenstandene har gjort i museene. Et eksempel på hva dette innebærer, kan være fenomenet klimakrisen. Det er umulig å fange betydningen av «klimakrisen» ved kun å beskrive den ved hjelp av naturvitenskap (som i seg selv består av mange disipliner), eller kun ut fra politikk, økonomi, juss, sosiologi eller andre fagfelt. «Klimakrisen» er politikk, fakta, psykologi og verdivalg. Koronapandemien er et annet eksempel. Det er innlysende at den ikke lar seg beskrive som ett stabilt faktum. Det betyr allikevel ikke at disse fenomenene eller – i vår terminologi – disse *tingene* ikke eksisterer eller er mindre virkelige. De lar seg bare ikke stabilisere med ett perspektiv, én historie om dem eller erfaringer fra ett fagfelt. De er samtidig «matters of facts» og «matters of concern». Siden det *moderne* prosjektet har vært å inndelegge verden i faktiske og endelige objekter, har vi aldri vært moderne, konkluderer Latour.⁴⁴

My point is thus very simple: things have become Things again, objects have reentered the arena, the Thing, in which they have to be gathered first in order to exist later as what stands apart.⁴⁵

Ting kan være både tilsynelatende stabile og flytende på samme tid. Som flere av denne bokens eksempler viser, kommer dette fram så snart vi vil beskrive et atomkraftverk eller et hverdagslig objekt som en datamaskin, en hjulvisp eller noe annet

43 Latour 1993.

44 Latour 1993. Se også Latour 2004, s. 236–237.

45 Latour 2004, s. 237.

vi kan trekke fram fra en museumssamling. Som ting er de samlinger av en rekke materielle elementer, så vel som ideer og meninger, og de har inngått i mange ulike brukssammenhenger. Når museene tilfører nye relasjoner, endres deres mening og betydning igjen og igjen.

I tradisjonen med å sette gjenstander bak glass – med museumsproduserte påskrif-ter om hva de er, for at publikum skal se på dem fra avstand og bli belært om deres historie i et evighetsperspektiv – har museene operert med en idé om å være moderne. Samtidig har utstillingsmediet tilført så mange ulike lesninger og forståelser, på grunn av kritisk sosialt engasjement, estetiske tilføyelser og rommelige opplevelser av gjenstandene, at museene i praksis har skapt like mange hybrider som de har forsøkt å fange i sine glassmontere. Da den post-koloniale kritikken rammet museene, og spørsmålet om museenes representasjon av ikke-vestlige gjenstander og folkegrupper ble aktualisert, ble det mer enn tydelig at museene heller aldri har vært moderne.⁴⁶ Samtidig ble det tydelig at museenes samlinger er dynamiske ting – offentlige anlig-gender av relevans for samfunnet.

Tingsteder i dobbelt forstand

En ny forståelse av gjenstanders mangfoldige betydninger kan sies å være kjernen i det som skulle bli en ny politisk museumsrolle. Involvering av lokalsamfunn eller grupper med særskilt tilknytning til en museumssamling, og framvoksende prak-siser med å inkludere underrepresenterte stemmer, er eksempler på dette. Med en fellesbetegnelse går dette i dag under begreper som det deltakende museum,⁴⁷ og deltakelsen det handler om, kan knyttes til en implisitt eller eksplisitt konseptuali-sering av gjenstandene som relasjonelle ting.

Forstått og behandlet som ting har museenes samlinger fått et utvidet kunn-skapsmessig potensial. De kan derved være utgangspunkt for kunnskapsarbeid på flere vis, slik som når pingviner forteller oss noe både om antarktisk økologi og om homofili. Samlinger kan benyttes som utgangspunkt for akademisk forskning og til å involvere publikum og samfunnsaktører i samskapende kunnskapspro-sesser. Dette gjøres nå mange steder. I 2019 involverte Uffizi-galleriet i Firenze immigranter i det kuratoriske teamet for å knytte nye og personlige historier til bilder som Botticellis *Våren*. Med det grepet fikk museet ny kunnskap om sine

46 For mer om hvordan museene aldri har vært moderne, se Graham, 2016, Latour og Franke 2010.

47 Simon 2010.

verker, de presenterte nye fortellinger og gjorde verkene relevante og meningsfulle i samtidige kontekster.⁴⁸

Å skape nye historier omkring gjenstandene ved å invitere nye stemmer inn i kurateringen er en dynamisk og prosessuell form for kunnskapsproduksjon.⁴⁹ Vi kan si at museene *gjør* ting sammen med andre og gjennom det utvikler kunnskap. Det kan gjøres mer eller mindre metodisk og vitenskapelig, men her er det utvilsomt et potensial for å utvikle bred og solid kunnskap om samlingene, samtidig som døra holdes åpen for publikum, sågar et engasjert publikum. Til diskusjoner og utforskning av ting kan alle inviteres: skoleungdom, barnefamilien på søndagsbesøk eller forskere fra universiteter. Hvorvidt det legges opp til at deltakere fra alle grupperinger deltar i samme prosjekt, er et spørsmål om prosjektorganisering, tid og ressurser. Dette er Tingenes metode – for en type kunnskaping som er forankret i museenes grunnfjell, gjenstandene, og som åpner for inkludering og deltakelse.⁵⁰ En grunnleggende forståelse av hva det betyr at museene har ting, kan dermed gi et kunnskapsteoretisk og politisk fundament for en solid kollektiv kunnskapsproduksjon i framtiden. Dette kaller vi «museene som tingsteder».

I en eller annen variant er det jo nettopp slik svært mange museer driver i dag, vil mange kanskje hevde. Ja, men de gjør det uten en helhetlig tenkning, uten å sette navn på prosessene, og ofte uten å ha noe uttalt refleksivt forhold til hva slags kunnskapsperspektiver som ligger til grunn for kunnskapen de produserer. De færreste museer har utviklet en form for integrert tenkning omkring gjenstander, kunnskap og politikk.⁵¹

Ved å konseptuelt og i praksis håndtere samlingene som objekt og forsamling – «matters of facts» og «matters of concern» – kan museene etablere en helhetlig kunnskapspraksis som dagens tingsteder: Engasjerte steder som kaller til ting for å undersøke og diskutere, og om de ikke direkte avgjør, så kan de belyse viktige samfunnsanliggender og bidra til å gjøre verden mer meningsfylt for flere. Det er en dobbel gevinst. Museene kan bidra til mer kunnskap, samtidig som de bidrar til å gjøre verden til et bedre sted gjennom å snakke for flere eller også trekke flere inn i kunnskapsprosessene.

Det er mange forsamlinger som kan kalle seg tingsted, men det er kun museene som har denne enestående muligheten til å operasjonalisere koblingen mellom *én*

48 Uffizi-galleriets nyskapende og involverende kunnskapings- og formidlingsprosjekt er beskrevet her: <http://patrimoniointercultura.ismu.org/progetto/fabbriche-di-storie/> Lest 23.11.21.

49 Se Maurstad og Hauan 2012, Damsholt, Simonsen og Mordhorst, 2009.

50 Se Huseby og Treimo 2018.

51 Se O'Neill 2006 for en utlegning og analyse av museenes generelle mangel på en helhetlig epistemologi i deres håndtering av mangfoldig kunnskap.

ting og *ett* ting, og gjennom det skape en involverende og kunnskapsgenererende praksis hvor det å bry seg er inkorporert i en legitimerende kunnskapsteori.⁵² Museene kan bevare både autoritet og tillit. De kan gi legitimitet til gjenstander, samtidig som betydningen av dem og kunnskapen om dem kan avgjøres og utforskes sammen med folk utenfor museene. Museene kan spille rollen som en variant av de gamle tingstedene der folk samlet seg for å finne fram til løsninger på viktige samfunnsanliggender. En slik tankegang har også fått stadig større aksept som en måte å tenke og praktisere museum på.

I museumsmeldingen som ble lansert i 2021, er det en føring at *ting*, i dobbel betydning, skal oppfattes som en av de grunnleggende størrelsene museene forvalter:

*Musea er stader for materielle leivningar, ting til å sjå på, sansa og røyna. Men dei er òg ting i tydinga diskusjonsarenaer og møtestader, der folk saman kan samtala rundt både dei fysiske tinga og spørsmål og problemstillingar knytte til desse. Dei er tingstader i dobbel tyding.*⁵³

Historie, teori og praksis kan oppsummeres og forvaltes i forståelsen av museene som tingsteder. Men det gjenstår allikevel et spørsmål om hva slags kunnskap som produseres hvor, av hvem og hvordan. Så hvordan kan museene *gjøre* seg selv som solide og åpne kunnskapsinstitusjoner – hvordan praktisere som tingsteder?

En modell for kunnskaping i museene

Som følge av gjenstandenes utvidede kunnskapspotensial har museene mulighet til å lage både mer og bredere kunnskap enn tidligere. Dette store kunnskapspotensialet er allikevel underutnyttet. De ulike kunnskapsformene adresseres ikke, og i museene råder usikkerhet om hvilken forskning og kunnskap som gjelder. En sentral grunn til dette er at kunnskapen kommer i ulike og ikke direkte sammenliknbare former. Det er ikke samme type kunnskap som genereres i involverings- og samarbeidsprosjekter som gjennom akademisk forskning. Sistnevnte er produsert av fagfolk og godkjent av likestilte innenfor et spesifikt fagområde. Førstnevnte kan produseres av lekfolk og i samarbeid gjennom praksiser i museene. Slik kunnskap evalueres ikke etter akademiske standarder, men kommuniseres direkte til samfunnet gjennom prosjekter som utstillinger, seminarer, programmer, kataloger og annet. Ulikhetene i

52 Se Helen Graham 2016 for en liknende tilnærming til museene som tingsteder og forvaltere av ting i en kunnskapsprosess.

53 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 7.

forskningspraksiser og kunnskapsprodukter har skapt forvirring, kunnskapshierarkier og uklarheter omkring hva forskning skal være, hvem som kan gjøre det, og hva som er god kunnskap, både mellom museer og innad i de enkelte museene.⁵⁴ Dette kommer tydelig til uttrykk i en undersøkelse gjort av Norsk kulturråd i 2018:

Uklarhet rundt hva forskning i museer skal være, oppleves som en barriere for flere. Flere museer foreslår at forskning i museer bør være noe annet og mer praksisnært enn tradisjonell akademisk forskning, mens andre museer mener at avvik fra etablerte akademiske normer kan føre til at museumsforskningen taper i anseelse. Flere museer legger vekt på at forskningen bør henge sammen med resten av museets faglige virksomhet.⁵⁵

Et forslag til en løsning for å ta ut hele kunnskapspotensialet er å tenke på den mangfoldige kunnskapen som et landskap av kunnskapsformer og produkter – en *kunnskapstopografi*. Vi ser for oss ulike kunnskapsformer som sprer seg ut omkring et utstillingsprosjekt, som farger på en palett. De kan være atskilte, men kan også blandes i hverandre til nye farger. For å etablere solid kunnskapsproduksjon foreslår vi en modell som tar utgangspunkt i totaliteten av museenes kunnskapsproduksjon, og deler den inn i områdene *kunnskaping*, *utforskning* og *forskning*. Å lage en oversikt over ulike typer kunnskapsproduksjon og kunnskapsprodukter vil både kunne styrke museenes selvforståelse og autoritet som solide kunnskapsinstitusjoner, og bidra til synergi mellom museenes unike kunnskapspraksiser og akademisk forskning.

Før vi presenterer modellen, la oss se litt på hva slags kunnskapstopografi som kjennetegner dagens museer. Kunnskapsgenerende praksiser foregår innenfor samtlige av museenes kjerneoppgaver med gjenstandsforvaltning, forskning og formidling. Helt konkret inkluderer det blant annet konserveringsarbeid, aktiv innsamling, feltarbeid, dokumentasjon og registrering av gjenstander i databaser, arbeid med immateriell kulturarv og utstillingsproduksjon. Det inkluderer også utvikling av undervisningsopplegg og programaktivitet, katalogutgivelser, foredrag og nettbasert innhold, samt forskning på gjenstander og temaer som et museum behandler. Museer er endatil steder der kunnskap oppstår i møter mellom besøkende og utstillinger, gjenstander eller undervisningstilbud, der refleksjon kan gi nye innsikter og erfaringer.⁵⁶ Summen av disse svært varierte kunnskapspraksisene og kunnskapsproduktene kjennetegner museene som brede kunnskapsinstitusjoner. Et mål må være å anerkjenne og se verdien av dem alle, og finne fram til måter å samkjøre dem på.

54 Pringle 2019, s. 30–31.

55 Kulturrådets museumsundersøkelse, Kulturrådet 2018, s. 8–9.

56 Se f.eks. Arnold 2016.

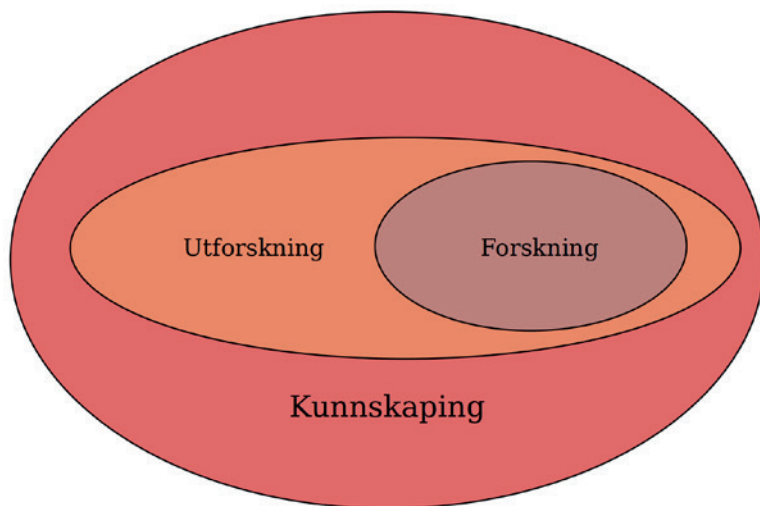
De mange typene kunnskap som produseres i museer, er verdifulle på forskjellige vis og på ulike områder. Mottakerne av kunnskapen spiller dermed en avgjørende rolle i spørsmålet om hva som er god, nyttig eller ny kunnskap. Med andre ord; hvem er kunnskapen *for*? Dette er et viktig spørsmål knyttet til solid kunnskap.⁵⁷ Innsamling og bevaring av kulturarv er én måte å skape kunnskap om verden på – både i samtiden og for ettertidens museumsbesøkere, forskere og andre. Det samme er konservering som avdekker gjenstanders materialitet, opprinnelse og detaljer som ikke ville vært oppdaget uten spisskompetanse på vurdering og registrering. Noe av denne kunnskapen tas direkte i bruk og inngår i museenes formidling, mens noe oppmagasineres i museene og i økende grad tilgjengeliggjøres digitalt. I forbindelse med utstillingsproduksjoner gjennomføres det grundige undersøkelser av samlinger og tematikker, og kunnskap genereres gjennom nye sammenstillinger i rom. I tillegg til gjenstandstekster produseres ofte kataloger og annet skriftlig materiale. Programaktivitet innebærer kunnskapsutvikling i utarbeidelse og gjennomføring av undervisningsopplegg for skoleelever og andre. Det samme gjelder omvisninger, seminarer, foredrag, diskusjonskvelder og all annen tilstøtende aktivitet som foregår i en kunnskapsdialog med temaet for utstillingen. For svært mye av den kunnskapen museene genererer, er det en stor bredde av museumsbesøkende som er mottakere, og det er de som avgjør om det de lærer, erfarer eller oppnår av ferdigheter etter et besøk, er nyttig. «Å lære noko nytt, å få meir innsikt og forståing, er ein av dei viktigaste motivasjonane brukarar har for å gå på museum», heter det i den siste stortingsmeldingen på museumsfeltet i Norge.⁵⁸

Uten å gå inn på absolutt alle måter museene skaper kunnskap på, og alle dets ulike produkter, illustrerer eksemplene over en bredde av museumsskapt kunnskap som vanligvis ikke dokumenteres som solid kunnskap. I den grad slik kunnskap evalueres, gjøres det gjennom diskusjoner med museumskollegaer. Men som oftest skjer slike evalueringer gjennom praktiske vurderinger av hva som er nyttig, riktig og relevant kunnskap for brukere av museene. Gitt museenes samfunnsoppdrag, som formulert i ICOMs museumsdefinisjon,⁵⁹ er det ikke *akademia* som er mottakere av museenes kunnskapsproduksjon, men samfunnet generelt – det vil si en bred offentlighet. Hva denne offentligheten synes om kunnskapen museene produserer, bør veie tungt. Folk evaluerer blant annet med skoa sine; stadig flere setter sine bein

57 Se Pringle 2020.

58 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 45.

59 The International Council of Museums (ICOM) museumsdefinisjon, som ble vedtatt ved avstemning i 2022, legger vekt på at museene er en service til samfunnet. Museene skal være inkluderende og involverende steder for utvikling og deling av kunnskap. <https://museumsforbundet.no/nyheter/ny-museumsdefinisjon-vedtatt/> Lest 1.4.23.



Modell for kunnskaping. Vi har laget denne figuren for å illustrere hele kunnskapstopografien. Den viser til at alt kunnskapsarbeid er kunnskaping. Innenfor dette brede kunnskapsarbeidet utgjør utforskning en delmengde. Noe utforskning klassifiseres og godkjennes som forskning.

All forskning er utforskning, men ikke all utforskning er forskning. På samme måte:

All utforskning er kunnskaping, men ikke all kunnskaping er utforskning.

på museer. Publikumstallene øker jevnt over hele verden. Tillit er dermed et stikkord. Museene nyter stor tillit, og sjelden hører vi om museer som ikke er seg bevisst dette, og gjør sitt ytterste for å leve opp til forventningene ved å sørge for å ha kvalitet i arbeidet og høyt utdannede og kompetente medarbeidere. Selv om all kunnskap ikke er egnet for evaluering av fagfeller, slik akademisk forskning er, betyr ikke det at den er usolid eller uinteressant. Men den er kvalitativt annerledes og bør ikke forveksles med forskningsbasert kunnskap. Målet må heller være å gjenkjenne, anerkjenne og forbedre metoder – og på systematisk vis bruke disse ulike kunnskapsproduktene og samkjøre dem med akademisk forskning.

Kunnskaping

I kraft av å være institusjoner som bevarer og formidler den materielle og immaterielle kulturarven, lager museene kunnskap om verden. Det er langt ifra noen nøytral sak å ta inn en gjenstand i en museumssamling, eller å avslå inntak. Ei heller å plassere to gjenstander som ellers ikke har noe med hverandre å gjøre, ved siden av hverandre. Museene bidrar til verdensgjøring blott ved sin eksistens. De er epistemiske insti-

tusjoner, i betydningen kunnskapende i seg selv. De gir oss kunnskap og et blikk på verden, fra et ståsted, med et formål og av ulike grunner.⁶⁰ Slik vitenskaps- og teknologistudiene har studert og forstått vitenskapelig praksis som ordning av verden, kan man studere og forstå museene som steder som gjør kunnskap. Hele tiden foregår det produksjon av kunnskap på mange vis og nivåer. For å favne dette perspektivet, denne aktive formen, og samtidig alle de ulike formene for kunnskapsarbeid som foregår i museene, har vi valgt å kalle den samlede kunnskapsproduksjonen for *kunnskaping*. Utover kunnskapsarbeidet museene bedriver, favner begrepet også det at kunnskap kan genereres i museumsbrukernes hode og kropp i deres møte med museene, og i møter mellom brukerne selv.

Som vi allerede har sett over, utviser museene stor variasjon av kunnskaping. Vi skal ikke her lage noen fullstendig detaljering, men nevner at gjenstandsinntak, dokumentasjon, konservering, utvikling av programaktivitet omkring utstillinger, undervisningsopplegg, diskusjoner med publikum og annet er kunnskapende aktiviteter vi vil plassere i den bredeste formen for kunnskaping. Disse aktivitetene fører heller ikke til samme type kunnskap. En redegjørelse for en gjenstands faktiske opprinnelse og beskaffenhet er noe annet enn assosiativ kunnskap som kan oppstå med en gruppe besøkende. Denne brede kategorien kunnskaping trenger i praksis flere underkategorier. Et annet poeng er at kunnskaping kan skje isolert fra, men skjer ofte i relasjon til det som foregår i de to andre kategoriene. Her er det verdt å påpeke at modellen i figuren over er en idealisert framstilling. I den praktiske museumshverdagen kan grensene for kunnskapsarbeidet være uklare. Det er imidlertid ingen ulempe, da målet bør være å se og skape sammenhenger.

Utforskning

Utforskning er en spesialisert form for kunnskaping som vi først og fremst knytter til arbeid med utstillingsproduksjoner. Utstillinger er museenes desidert viktigste formidlingsform, og de krever det meste av ressurser og arbeidsinnsats. Utstillingsprosesser innebærer ofte grundig undersøkelse av et tema, og det finnes mange måter å gjøre dette på. Noen museumskuratorer forsker først, og bruker utstillingene som et sted til å presentere resultatene. Andre legger vekt på at utstillingsproduksjon i seg selv er en utforskende og kunnskapsgenererende praksis, noe som i økende grad har blitt omtalt og utført som en eksperimentell praksis. En foregangsbok på dette området var *Exhibition Experiments*, redigert av Sharon Macdonald og Paul Basu, fra 2007.⁶¹ Bidragene

60 Se f.eks. Haraway 1984.

61 Macdonald og Basu 2007.

var inspirert av Bruno Latours ideer om at ting er forsamlinger, og at utstillinger kan være et eksperimentelt rom for utforskning – et laboratorium.⁶² En rekke andre forskere og museumspraktikere har utviklet argumenter og retningslinjer for eksperimentell praksisbasert utstillingsforskning, kalt for eksempel «exhibition research»⁶³ eller «practice as research».⁶⁴ Noe av det som er felles for slike praksiser, er vektleggingen av det eksperimentelle og utforskende, framfor det å nå fram til endelig sann viten.

Disse kunnskapsproduktene er mer åpne og uferdige enn den kunnskapen som kodifiseres som vitenskapelig, og som presenteres i vitenskapelige tidsskrift. Derfor beskrives tilnærmingen og produktene også som «knowledge-in-the-making»⁶⁵ eller «essayistisk kunnskapsproduksjon».⁶⁶ Gitt måten dette foregår på – med nærhet til gjenstander, rom og mennesker i sammenstillingsprosesser – gir det muligheter for at også andre former for kunnskap og erkjennelser kan gjøres, enn den forskningen produserer. Museenes utforskning åpner for mer taktile og romlige dimensjoner ved våre erfaringer av verden.⁶⁷

Dette er kunnskap som ikke er like tilgjengelig i rendyrkede forskningsprosesser,⁶⁸ og potensialet for slike innsikter har blitt beskrevet med begreper som «research surplus»⁶⁹ og «potensiell vitenskap».⁷⁰ Slik utforskning og kunnskaping har stor verdi i seg selv – som kunnskapsprodukter for besøkende i utstillinger – og kan åpenbart ha stor verdi som utgangspunkt for samarbeid med forskere eller videre forskning.⁷¹ I og omkring utstillingsproduksjoner, og i programmeringen av dem, ligger det til rette for mange intervensjoner med forskjellige aktører, med muligheter for involvering og medskapning av innsikter.⁷²

Selv om slik praksis i den engelske litteraturen ofte kalles «exhibition research», som en egen form for museumsforskning som har svært mye til felles med praksisbasert akademisk forskning, tar flere engelskspråklige museologer og museumspraktikere til orde for en distinksjon. Emily Pringle er en av dem som skiller «research» i sin alminnelighet fra «scholarly research»,⁷³ som kan oversettes til akademisk forskning. Dette er en distinksjon vi også vil beholde, og det gjør vi altså med ordene *utforskning*

62 Se Basu og Macdonald 2007, s. 1–24 og Weibel og Latour 2007, s. 94–108. Se også Latour 2005.

63 Herle 2013, Bjerregaard 2020a.

64 Pringle 2020.

65 Bjerregaard 2020b, se også Treimo 2020.

66 Bäckström 2016.

67 Bjerregaard 2020b. Se også Haldrup et al. 2021.

68 Se f.eks. Macdonald og Basu 2007, Herle 2013, Bjerregaard 2020, Treimo 2020.

69 Bjerregaard 2020b.

70 Bäckström 2016.

71 Se f.eks. Haldrup et al. 2021.

72 Se f.eks. Stuedahl et al. 2021.

73 Pringle 2020, s. 34–35.

og forskning. Dermed kan vi unngå misforståelser og uklarhet i spørsmål om forskning og kunnskapsproduksjon i museene.⁷⁴ Det betyr imidlertid ikke at utforskning ikke kan være grundig og gi solid kunnskap som kan være til stor nytte og glede for mange. Disse kan være museumsbesøkende, samfunnet generelt eller spissede akademiske fagmiljøer.

Forskning

Forskning – «scholarly research» – følger visse omforente fagspesifikke standarder. Hvert fagfelt har sine måter å gjøre forskning på, med sine former for kilder, metoder og interessante forskningsspørsmål. Uavhengig av fagfelt er målsettingen for slikt arbeid ofte fagfelleverderte publiseringer innenfor et akademisk felt der nettopp denne kunnskapen representerer noe nytt. Krav til relevante spørsmål, systematiske undersøkelsesmetoder og generering av ny kunnskap er tre karakteristika for at noe skal være forskningsbasert kunnskap.⁷⁵

I vår modell for kunnskaping er forskning ved museene å anse for kunnskapsarbeid som bør underlegges samme krav og premisser som gjelder for akademisk forskning generelt. Forskning kan utføres av museenes egne ansatte eller av eksterne aktører i samarbeid med museene. Grunnen til at vi har plassert forskningen midt inni modellen, er for å illustrere at den kan og bør inngå som en del av museenes brede kunnskaping. Dette er viktig for å kunne utnytte museenes unike muligheter til å skape kunnskap på måter som andre kunnskapende institusjoner ikke kan. En slik integrering kan tilføre museene dypere innsikt og kunnskap som kan komme brukerne til gode, og supplere den akademiske forskningen med andre og interessante vinklinger.

Kunnskaping inkluderer utforskning og forskning, og utforskning inkluderer forskning, men figuren på side 57 representerer ikke et hierarkisk forhold. Eksperters utforskning står ikke over den kunnskapen en tverrfaglig gruppe i samarbeid med for eksempel en gruppe elever har funnet fram til, eller en forskningsartikkel. Men dette betyr ikke at kunnskap dermed nivelleres. Det betyr at kunnskap kommer i ulike former og må måles på sin verdi og soliditet i forhold til bruken av den. Kunnskaper som genereres i de tre sektorene i modellen, får mening og relevans i de brukssammenhengene de inngår i. De erfaringene og ferdighetene en gruppe unge

74 Uklarhet og grensdragninger mellom forskning og annen kunnskapsproduksjon, f.eks. gjennom utstillinger, har vært diskutert i en årrekke. Se f.eks. Lehmann-Brauns et al. 2010, Cavalli-Björkman og Lindqvist 2008, Pringle 2020, Sigfúsdóttir 2019, 2022.

75 Pringle 2020.

som involveres i et museumsprosjekt, kan få, kan kanskje bli livsendrende for disse personene. En akademisk artikkel fra en museumsansatt kan være et vesentlig bidrag til et forskningsfelt. Akademisk forskning er derfor ikke nødvendigvis viktigere, bedre eller grundigere enn utforskningen. Forskningen er heller ikke nødvendigvis viktigere enn det som en barnehageklasse kan få til i et tilrettelagt museumsopplegg. Forskningen og barnehageklassens lekende og flyktige kunnskaping er forskjellige, ja, men de kan være like viktige kunnskapsprodukter for museene og deres brukere.

I tråd med denne tredelte kunnskapsmodellen som favner alle former for kunnskaping et museum kan drive med, er det heller ikke et hierarki blant de som jobber i museene. Det er ingenting i denne modellen som gjør det viktigere å skrive en forskningsartikkel enn å lage gode programmer som gir kunnskapserfaringer for barneskoleelever. Slike former for hierarkier er velkjente i museer, og det har blitt påvist at det kan være et betydelig hinder for å få til en mer praksisnær utforskning ved museene.⁷⁶

En anerkjennelse av den mangfoldige kunnskapingen – og alle dens små og store bidrag – er en forutsetning for å kunne ta ut museenes fulle potensial som kunnskapsinstitusjoner. Det gir derfor mening å se på det som en helhet, en verdi, som museene må bestrebe seg på å kultivere og håndtere.

Kultivering av en kunnskapstopografi

Samlebetegnelsen vi bruker om alle kunnskapsproduktene til en utstilling, er kunnskapstopografi. Vi ser for oss et landskap av små og store kunnskapsprodukter som brer seg ut omkring museumsprosjekter. Som landskap flest er de heller ikke statiske, men dynamiske. Gjennom en årrekke har NTM eksperimentert med å utvikle solid kunnskap gjennom å integrere ulike former for kunnskaping i utstillingsprosesser, i museets LAB.⁷⁷ Siden disse prosjektene har vært godt dokumentert, kunne vi kategorisere kunnskapsprosesser og produkter og lage oversikter over ulike kunnskapstopografier basert på prosjektene.

Det første store prosjektet som ble gjennomført i LAB på Teknisk museum, kan tjene som et eksempel på modellen for kunnskaping. Som del av et stort forskningsprosjekt om nazistenes bruk av tvangsarbeid i Norge under 2. verdenskrig skulle museet lage en utstilling om temaet. Prosjektet hadde kommet i gang som følge av tilgjengeliggjøringen av arkivene etter Hitlers ingeniørorganisasjon Todt, og

76 Se f.eks. Pringle 2020.

77 For mer om LAB, se denne bokens innledningskapittel.

hadde deltakere fra flere universiteter, i tillegg til museet.⁷⁸ Kurator for utstillingen, historikeren Ketil Gjølme Andersen, var også deltakende forsker i prosjektet. Det vesentlige her var at han startet med å lage utstilling, i motsetning til å publisere forskningen først, som forskning, for deretter å stille ut resultatene. Etter flere år med undersøkelser og sammenstillinger av arkivmateriale og gjenstander, i samarbeid med scenografer om romlig utforming, og etter utallige workshoper og seminarer, sto utstillingen *Grossraum* ferdig.

I tillegg til selve utstillingen bidro arbeidet med den til at det underveis ble laget kunstverk, to mastergrader, et radioprogram og en dokumentarfilm, alt tilknyttet den kommende utstillingen. Dessuten førte involvering av riksantikvaren til nye prosjekter med dokumentasjon og innsamling av materielle etterlatenskaper etter tvangsarbeidere på Saltfjellet. I seg selv var utstillingen et kunnskapsprodukt som kunne erfares både intellektuelt og med hele kroppen, tilrettelagt i samarbeid med utstillingens scenograf.⁷⁹

Hittil hadde kuratoren og historikeren Gjølme Andersen drevet med grundig utforskning, og kunnskapsarbeidet til ham og resten av temaet bak *Grossraum* kunne ha stoppet her. Siden verken utstillingen eller de andre produktene kunne telle som en etablert form for akademisk publisering, kan ikke dette kunnskapsarbeidet i seg selv kalles forskning.

Men historien stoppet ikke der. Planen var hele tiden at *Grossraum* også skulle være et forskningsprosjekt. Det å skrive den akademiske boken skulle imidlertid gjøres etter at den kuratoriske utstillingsproduksjonen var ferdig.

Som følge av utforskningsprosessen og de mange forsøkene på sammenstillinger av ideer, gjenstander og rom, ble Gjølme Andersen bevisst på hvordan begrepene skala, dimensjon og romlighet var dypt politiske, og han utforsket hvordan disse kunne benyttes som analytiske og romlig kategorier for utstillingens tematikk. Denne måten å se og tenke på var en annerledes måte å vite noe på. Da han senere skrev den akademiske boken om temaet, ble innsikten om skala, dimensjon og romlighet avgjørende analytiske perspektiver som formet den akademiske publikasjonen. Et blikk som altså ble formet av det museumsspesifikke arbeidet med utstillingsprosessen, etablerte et perspektiv for den historiske forskningen.⁸⁰

For å vise hvordan kunnskapstopografien for et prosjekt kan se ut, kategoriserte vi kunnskapsproduktene for utstillingen og satte dem opp i en tabell.

78 Utstillingen *Grossraum. Organisasjon Todt og tvangsarbeid i Norge 1940–1945*, som åpnet i 2017, var en del av forskningsprosjektet *Tvangsarbeidets politiske økonomi: Organisasjon Todt i Norge under andre verdenskrig*, støttet av Norsk forskningsråd (2011–2015).

79 Om denne måten å skape kunnskap på, se også Brenna 2016.

80 Se Andersen 2021.

Produkter	Kunnskapstopografi – GROSSRAUM			Mottakere
	Kunnskaping	Utforskning	Forskning	Gruppe/institusjon
Utstilling		x		Museumsbesøkende (lokalt)
Katalog		x		Besøkende / faglig interesserte (lokalt, nasjonalt, internasjonalt)
Arrangement/foredrag	x			Besøkende / faglig interesserte (lokalt, nasjonalt, internasjonalt)
Formidling i media	x			Allment publikum (nasjonalt)
Kunstverk		x		Besøkende
Publiserte fagartikler			x	Akademiske fagfeller
Fagbok (historie)			x	Akademiske fagfeller / tematisk interessert allmue
Masteroppg. scenografi		x		Kunst/design-miljø
Masteroppg. museologi			x	Akademia
Dokumentarfilmer		x		Allment publikum (nasjonalt)
Skoleprogram	x			Osloskolen
Konserveringsarbeid	x			Primus / digitalt museum (allment publikum / forskere)
Dokumentasjonsarbeid	x			Riksantikvaren/museer/historikere o.a.

Figur 2. Grossraum-utstillingens kunnskapstopografi.

Skjemaet er et forsøk på å si «litt om alt» som kan foregå av kunnskaping omkring en utstilling. Derved er det selvfølgelig veldig mye det ikke sier noe som helst om. Det ene krysset for «utstilling», for eksempel, skjuler veldig mye kunnskaping, veldig mange møter samt disse møtenes små og store innsikter for mennesker i ulike posisjoner. Men skjemaet gir allikevel en viss oversikt: Det presenterer en bredde av hva et utstillingsprosjekt kan være.

Grossraum var både et offentlig finansiert akademisk forskningsprosjekt og et utstillingsprosjekt. Det er en modell som ikke er svært vanlig ved norske museer, foruten ved universitetsmuseene. Allikevel er forskjellen på foredling av kunnskapsprosesser og produkter i denne utstillingen ikke nevneverdig ulik andre prosjekter vi har testet dette på.

En samlende visjon

I dette kapitlet har vi sett hvordan mange museer jobber for å redefinere sin posisjon som kunnskapsinstitusjoner, samtidig som de skal være åpne og inkluderende aktører i en demokratisk kunnskapspolitikk. Vi har lagt vekt på at denne redefineringen må gjøres ved å skape bevissthet om det mangfoldet av kunnskapsprosesser som både kan og bør prege samtidens museer, og som faktisk gjør det. Vi trenger å synliggjøre det potensialet for kunnskaping som ligger i at museene er (og skal være) forvaltere av materiell kulturarv og åpne kunnskapsinstitusjoner. Tre praktisk-politiske betydninger av å begrepsfeste museers kunnskapstopografi som kunnskaping, utforskning og forskning er viktige:

- For det første har vi villet fylle disse begrepene med betydninger som kan **fungere i praksis** for museene, som en måte å tenke om og organisere kunnskapsprosesser på, samtidig som museene kan involvere omverdenen i sitt arbeid.
- For det andre prøver vi å formulere begreper som museene kan bruke for å **fortelle seg selv og andre** hva slags kunnskapsinstitusjoner de er.
- For det tredje, og som resultat av de to foregående, er det en målsetting at modellen skal bidra til å skape **synergi mellom ulike kunnskapsprosesser i museene**.

Vår agenda er altså å tenke om og organisere kunnskapsprosesser i museer på en måte som kan ta ut hele det kunnskapspotensialet disse institusjonene har som tingsteder. Vi trenger å anerkjenne både bredden og dybden i det kunnskapsarbeidet museer gjør. Noen studier har betonert at avviklingen av det objektiverende museet har ledet rett over i en ren, markedsorientert kommersialisme, slik at rommet for kunnskaping erstattes med underholdning.⁸¹ Dette er ikke en helt irrelevant problemstilling. Men det er heller ikke en nødvendig utvikling. Hvis museer anerkjenner både bredden av hva kunnskaping kan være, og dybden av hva utforskning og forskning kan være, er det ingen ting i veien for at også underholdning kan være en del av museenes kunnskapstopografi. Skal dette skje, er det imidlertid viktig at museer kan etablere en felles forståelse for hva som er deres historiske misjon, både som forvaltere av tradisjon og som eksperimentelle steder. En samlet visjon av bredden og dybden av museers kunnskapstopografi kan også være sosialt og profesjonelt samlende for de som jobber der. Museer som åpne, inviterende, lekende så vel som grundige kunnskapsinstitusjoner har en rolle å spille i samfunn som både skal forvalte en tradisjon, kommentere på en samtid og skape en framtid.

⁸¹ Se f.eks. Haldrup, Achiam og Drotner 2021.

Litteratur

- Achiam, Marianne, Haldrup, Michael og Drotner, Kirsten (red.) (2021). *Experimental Museology. Institutions, Representations, Users*. London: Routledge.
- Andersen, Ketil Gjølvme (2021). *Hitlers byggherrer: Fritz Todt og Albert Speer i Norge*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Arnold, Ken (2016). «Thinking Things Through. Reviving museum research». *Science Museums and Research*. <https://dx.doi.org/10.15180/160505>.
- Asdal, Kristin, Brenna, Brita og Moser, Ingunn (2001). «Introduksjon». I Asdal, Brenna, og Moser (red.), *Teknovitenskapelige kulturer* (s. 9–90). Oslo: Spartacus.
- Basu, Paul og Macdonald, Sharon (2007). «Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, art, and Science». I Macdonald, Sharon og Paul Basu (red.), *Exhibition experiments* (s. 94–108). New York: John Wiley & Sons.
- Bjerregaard, Peter (red.) (2020a). *Exhibitions as Research Experimental Methods in Museums*. London: Routledge.
- (2020b). «Introduction». I Bjerregaard, Peter (red.), *Exhibitions as Research Experimental Methods in Museums* (s. 1–17). London: Routledge.
- Brekke, Åshild Andrea (2018). *Changing Practices: A Qualitative Study of Drivers for Change in Norwegian Museums and Archives*. PhD Thesis, University of Leicester. <http://hdl.handle.net/2381/42524>.
- Brenna, Brita (2014). «Nature and Texts in Glass Cases: The vitrine as a tool for textualizing nature». *Nordic Journal of Science and Technology Studies*, 2 (1): 46–51.
- (2016). «Museumsmaterialiteter. Ingen ting, mange ting og ting som skaper historie». *ARR Idehistorisk tidsskrift*, 1: 63–71.
- Bäckström, Mattias (2016). *Att bygga innehåll med utställningar: utställningsproduktion som forskningsprocess*. Lund: Nordic Academic Press.
- Conn, Steven (2006). «Science Museums and the Culture Wars». I Macdonald, Sharon (red.), *A Companion to Museum Studies* (s. 494–588). Blackwell Companions in Cultural Studies. Malden, Mass.: Blackwell Pub.
- (2010). *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Damsholt, Tine, Simonsen, Dorthe Gert, Mordhorst, Camilla (red.) (2009). *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Drotner, Kirsten, Haldrup, Michael, Achiam, Marianne (2021). «Implications and perspectives for experimental museology». I Achiam, M., Haldrup, M., Drotner, K.

- (red.), *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users* (s. 199–205). London: Routledge.
- Graham, Helen, C. (2016). «The ‘co’ in co-production: Museums, community participation and Science and Technology Studies». *Science Museum Group Journal* 5. <https://journal.sciencemuseum.ac.uk/article/the-co-in-co-production/>
- Haldrup, Michael, Achiam, Marianne, Drotner, Kirsten (2021). «Introduction». I Achiam, Haldrup, Drotner (red.), *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users* (s. 1–13). London: Routledge.
- Haraway, Donna (1984). «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936». *Social Text*, 11: 20–64.
- (1997). *Modest Witness@second Millennium: Femaleman Meets Oncomouse : Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.
- Heidegger, Martin (1975). «The Thing». I *Poetry, Language, Thought* (s. 161–184). Oversatt av Albert Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Herle, Anita (2013). «Exhibitions as Research: Displaying the Technologies That Make Bodies Visible». *Museum Worlds* 1 (1): 113–35. <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010108>.
- Hooper-Greenhill, Eileen (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Huseby, Hege Børrud og Henrik Treimo (red.) (2018). *Tingenes metode. Museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum. https://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Museene-som-tingsteder-2018_LQ.pdf
- Hylland, Ole Marius, Løkken, Nanna, Hjemdahl, Anne-Sofie og Kleppe, Bård (2020). *Museum og samfunn – En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen*. Bø: Telemarksforsking.
- Hylland, Ole Marius og Mangset, Per (2017). *Kulturpolitikk: organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jacknis, Ira (1988). «Franz Boas and Exhibits: On the Limitations of the Museum Method of Anthropology». I Stocking, George W. (red.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture* (s. 75–111). Madison: University of Wisconsin Press. https://www.academia.edu/42951488/Franz_Boas_and_Exhibits_On_the_Limitations_of_the_Museum_Method_of_Anthropology.
- Kulturrådet (2006). «Brudd. Om det ubehagelige, tabubelagte, marginale, usynlige, kontroversielle». 26. ABM-skrift. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-brudd>.
- Latour, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- (2004). «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern». *Critical inquiry* 30 (2): 225–48.

- (2005). «From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public». I Latour, Bruno og Weibel, Peter (red.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (s. 14–41). Cambridge, MA: MIT Press.
- Latour, Bruno og Franke, Anselm (2010). «Angels Without Wings: A Conversation Between Bruno Latour and Anselm Franke». *Animism*: Vol. I: 86–96.
- Lehmann-Brauns, Susanne, Sichau, Christian og Trischler, Helmuth (red.) (2010). *The Exhibition as Product and Generator of Scholarship*. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte. <https://d-nb.info/1151581852/34>
- Macdonald, Sharon (2002). *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford: Berg.
- Macdonald, Sharon og Basu, Paul (red.) (2007). *Exhibition experiments*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Maurstad, Anita og Hauan, Marit Anne (2012). *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika forlag.
- Maurstad, Anita og Hauan, Marit Anne (2012). «Universitetsmuseenes gjøren. Om redskaper og relasjoner i museenes kunnskapsproduksjon». I Maurstad og Hauan (red.), *Museologi på norsk: universitetsmuseenes gjøren* (s. 13–31). Trondheim: Akademika forlag.
- O'Neill, Mark (2006). «Essentialism, adaptation and justice: Towards a new epistemology of museums». *Museum Management and Curatorship* 21 (2): 95–116.
- Pringle, Emily (2019). *Rethinking Research in the Art Museum*. New York: Routledge.
- Sigfúsdóttir, Ólöf Gerður (2019). «Blind spots: museology on museum research». *Museum Management and Curatorship*. 35(2): 196–209. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1691636>adobe
- (2022). «Museum-based research: a typological exploration». *Museum Management and Curatorship*, 37(4): 437 – 48, DOI: 10.1080/09647775.2022.2053873
- Simon, Nina (2010). *The participatory museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- SOU (1973). «Museerna». Statens offentliga utredningar 1973:5 Utbildningsdepartementet. <https://lagen.nu/sou/1973:5>
- Stengers, Isabelle (2000). *The Invention of Modern Science*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- St.meld. nr. 23 (2020–2021) *Musea i samfunnet — Tillit, ting og tid* (2021). regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/nr/1151581852/34>
- Stuedahl, Dagny, Lefkaditou, Ageliki, Ellefsen, Gro Synnøve og Skåtun, Torhild (2021). «Design Anthropological Approaches in Collaborative Museum Curation». *Design Studies* 75. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2021.101021>.
- Treimo, Henrik (2018). «Introduksjon». I Huseby, Hege Børrud og Treimo, Henrik (red.), *Tingenes metode. Museene som tingsteder* (s. 7–21). Oslo: Norsk Teknisk Museum.

- (2020). «Sketches for a methodology on exhibition research». I Peter Bjerregaard (red.), *Exhibitions as research* (s. 19–39). London: Routledge.
- Weibel, Peter og Latour, Bruno (2007). «Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public». I Macdonald, Sharon og Paul Basu (red.), *Exhibition experiments* (s. 94–108). New York: John Wiley & Sons.

Å overrisle et museum

Thale Sørлие og Nina Bratland

Dere, det er snakk om å leie inn en utstilling til temporærhallen i 2020. Burde vi ikke kaste oss rundt og gjøre noe om klima? Selv om vi har andre prosjekter vi egentlig skal gjøre – kan vi gjøre noe annet?¹

Vår tids store spørsmål kalles det gjerne – klimaendringene. Fra midt på 1800-tallet har konsentrasjonen av klimagasser i atmosfæren – som CO₂, metan og lystgass – økt tiår for tiår, og gradvis har den globale gjennomsnittstemperaturen steget, samtidig som vær og vind, flora og fauna er i endring. Spørsmålet er tett sammenvevd med bygget vi daglig befinner oss i, Norsk Teknisk Museum: Hallen med biler, fly og tog, etasjen under med vevstoler og fortellingen om den industrielle revolusjon, og enda lenger ned i etasjene – det norske oljeeventyret. Museet forteller om utviklingen av industrien langs Akerselva, skogsdrift og vannkraft, og det har rikholdige samlinger fra Televerket, energiselskapet Oslo Lysverker og tekstilindustrien. Her finnes kunnskaper og ressurser, men søkte du på «klimaendringer» i museets samlingsbase våren 2019, fikk du ett treff – en værrakett fra 1990. Det manglet et perspektiv.

«Alt henger sammen med klima. Se nøye etter, så vil du oppdage det», sto det ved inngangene til utstillingen *klima2+*. Satt på spissen betyr det at klimaendringer – eller andre ord knyttet til global temperaturøkning – kan tillegges nær sagt samtlige av museets objekter. Formuleringen var for grunn i det konkrete arbeidet med temaet, for lite handlingsrettet. Men det fungerte som en invitasjon til å reflektere og diskutere sammenhenger mellom klima og tekniske museer. Utstillingen åpnet 24. juni 2020 og var i første omgang planlagt å stå ut året, men visningstida ble forlenget til og med søndag 19. desember 2021 grunnet to perioder med koronastengt museum. *klima2+* var en midlertidig utstilling med ambisjoner om at klimaspørsmålet i all

1 Sms fra Thale Sørлие til Nina Bratland og Ageliki Lefkaditou, 7. januar 2019.



Ved inngang til, og utgang fra, utstillingen *klima2+*.
Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

sin totalitet skulle risle ned over museet – slik at den symbiosen tekniske museer og klima inngår i, ble synlig.

Siden 2015 har Tingenets metode stått sentralt i utstillingsarbeidet ved Teknisk museum, både direkte som en konkret metode, som en språkliggjøring av arbeidsprosesser museene har brukt i lang tid, og som et av brytningspunktene i utviklingen av nye konsepter og ideer. I dette kapitlet beskriver vi prosessen fram mot åpningen av utstillingen *klima2+*. Her reflekterer vi rundt hvordan innsikter fra Tingenets metode inngikk, og ikke inngikk, i utstillingen fra de første prosjektbeskrivelsene og fram til ferdig utstilling. Vi drøfter på den ene siden hvilke spørsmål og konseptualiseringer knyttet til klima Tingenets metode bidro til å synliggjøre og aksentuere i denne prosessen. På den annen side møtte prosjektet på flere praktiske utfordringer i det knappe året fra ideen tok form til utstillingen åpnet. Som følge av den arbeidsprosessen prosjektet gikk gjennom, er den utstillingen som ble formgitt i de første skissene, og den som til slutt sto ferdig på museet, ganske ulike. Samlet sett er dette noe som også har hatt innvirkning på vår bruk av Tingenets metode. Drøftingene følger en kronologisk struktur, der konseptuelle grep og hindringer nøstes opp.

Klima mellom forvaltning, kulturhistorie og det ikke-museale

Det var i mai 2019 vi meislet ut et utstillingskonsept. Skoleelever streiket hver fredag og møttes i tusentall til store demonstrasjoner. Vi leste artikler om temperaturstigning, masseutryddelse av arter, spredning av nye sykdommer, sterkere vind, større bølger, mer ørken, flere flyktninger og konflikter – hvilken verden er det framtidige generasjoner skal møte? Vi ville skape en utstilling som skulle gjøre de museumsbesøkende positivt engasjert i vår tids viktigste tema: klimakrisen. Målet var å gi rom for diskusjon, læring og inspirasjon, fantasi, lek og opplevelser. Vi var inspirert av de unges protestaksjoner, men ønsket også å vise at det finnes engasjement i alle miljøer og aldersgrupper.

Om forslaget vårt ble godkjent, ville utstillingen få plass i Teknisk museums temporærhall, et område på 890 m² – stedet for midlertidige utstillinger. Utstillingsprosjektet fikk arbeidstittelen *Temporært klima*, ikke til ære for det store rommet, eller utstillingens korte varighet på seks måneder, men for å peke på forandringene i seg selv og det underliggende premisset – de urovekkende forandringene i klimaet og de omstillingene samfunnet nødvendigvis må gå gjennom for å håndtere en klimakrise. Vi kjenner ikke lenger klima som en stabil størrelse som beskriver omgivelsenes årvisse endringer. Tvert imot er klimaet blitt noe som endres radikalt, og med dette følger usikkerhet om hvordan verden omkring oss vil se ut og fungere i nær framtid.

Ideen var at innholdet skulle endre seg gjennom utstillingsperioden i tråd med utviklingen av museets basisutstillinger om henholdsvis informasjons- og kommunikasjonsteknologi og medisin, som var under bygging i samme periode. Utstillingen var planlagt med tre soner: 1) Et verksted for håndtering av gjenstander knyttet til de kommende faste utstillingene, der besøkende også kunne følge arbeidet med konserveringsprosessen. Dette synlige arbeidet med gjenstandene skulle styrke kunnskapen om tingene vi omgir oss med, hva de består av, og hvordan de reagerer med verden. 2) Et område for utstilling av gjenstander som skulle aktualisere sentrale temaer i klimakrisen. 3) Et torg med plass for fire–fem prosjekter med ulike innfallsvinkler til klimaendringene. Her ville vi gi plass til kunstnere, aktivister, ungdomsgrupper, forskere og næringsliv for kortere og lengre perioder.

Boken *Tingenes metode* fra 2018 har undertittelen «Museene som tingsteder», en tittel som spiller på museenes doble rolle som forvalter av objekter – én ting – og som rom for diskusjon – ett ting.² Nettopp denne dobbeltheten lå til grunn for utstillingsideen, slik den har gjort for flere utstillinger tuftet på Tingenes metode. Tanken var å knytte sammen det pågående forvaltningsarbeidet i en kulturhistorisk utstilling

2 Huseby og Treimo 2018.

med ikke-museale perspektiver på klimaspørsmålet. Verkstedet og torgene skulle være sentrale møtepunkter for å diskutere klimaspørsmålene fra ulike sider og på ulike måter – i et fysisk samspill med det grunnleggende museale arbeidet. I forlengelsen av dette var det et mål å bidra med elementer utenfor selve utstillingen for å belyse temaet klima i andre utstillinger ved museet. Det kunne være en gjenstand, en installasjon, nye tekster eller aktiviteter. Dette viste seg, i første omgang, å bli mest aktuelt og gjennomførbart med kunstprosjekter og eksterne samarbeidspartnere. Et eksempel er prosjektet *Climata – Capturing Change at a Time of Ecological Crisis*, som vi også kommer tilbake til under overskriften Kunstverk i *klima2+*. Utstillingsgruppa begynte tidlig å planlegge intervensjoner i museets oljeutstilling, men på grunn av periodevis strenge smittevernregler sto deres minifestival *Mattering Oil* på programmet først i månedsskiftet oktober–november 2021.

Personlig engasjement møter museal friksjon

I motsetning til mange andre utstillingsprosjekter vi har jobbet med, følte vi at noe sto på spill, at vi måtte handle, selv om tida egentlig ikke strakk til. Det ga energi, men også en viss desperasjon. Det er ikke uvanlig at prosjekter knyttet til klimaspørsmålet er drevet av denne formen for engasjement og motivasjon.³ Spørsmålet utfordrer vante forestillinger om den sindige og nøytrale forskeren – og museumsarbeideren. Eller så evner det kanskje å løfte forskeren og museumsarbeiderens egentlige engasjement fram i lyset. Når aksjonisme knyttes til utstillinger, er det gjerne kunstmiljøer fra noen tiår tilbake vi tenker på: «Hvor ble det av kunstnernes solidariske aksjonisme på 1970-tallet?» Det var Hordaland kunstsenter som spurte, 20. april 2021. Hensikten var å løfte fram aktuell politisk debatt i kunstmiljøet.⁴ Museumsarbeidernes sosiale engasjement har mange uttrykk og resultater, med en faglig forankring blant annet i prosjektet *Brudd*, startet av ABM-utvikling i 2003.⁵ Tingenes metode er en eksperimentell metode for å utvide rammene for diskusjon i museene, bringe nye stemmer inn, med utgangspunkt i en avdekning av tings relasjoner og nettverk. Museet skal invitere inn andre stemmer enn sine egne og selv holde seg i bakgrunnen, være det tinget der samtalen finner sted – og ikke pådriveren med en sterk egen agenda.⁶ Vi ønsket i utgangspunktet ikke å nedtone vårt engasjement eller vår forståelse av

3 Hessen 2020, s. 21 og 25.

4 Sitat fra invitasjonsteksten til BKF salong <https://bkfh.no/bkfhsalong/> Sist besøkt 03.11.2021.

5 ABM-u om BRUDD <https://www.kulturradet.no/documents/10157/e83607cf-3fac-48f5-bea6-e8a7793f2e2e> Sist besøkt 03.01.2022.

6 Treimo 2018, s. 13.

klimaspørsmålet, selv om det også skal sies at de tre som jobbet fram utstillingskonseptet og dets rammeverk, ikke nødvendigvis var enige i alt eller hadde samme tilnærming til denne omfattende problematikken. Snarere tvert imot anser vi, som det også tas til orde for i *Museum activism* fra 2019, at museumsarbeiderens personlige overbevisning er sentral i utviklingen av museer for det 21. århundret, der blant annet klimakrisen tas på alvor. Det ligger et potensial for endring i sammenvevingen av egen overbevisning og museet som aktør.⁷

Mens vi jobbet ut skissen og ennå ikke hadde institusjonell forankring for selve utstillingsprosjektet, tok vi utgangspunkt i museets overordnede rammer. En grunnmur for museets arbeid er ICOM, International Council of Museums, som i sine statutter – artikkel 3, paragraf 1 – slår fast at vi jobber innenfor en ikke-kommersiell institusjon som «skal tjene samfunnet og dets utvikling».⁸ Museer skal samle inn, bevare, forske, formidle og stille ut «materielle og immaterielle vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser», og det vil i vår forståelse være en tjenesteforsømmelse å ikke gjøre klimakrisen, som helt grunnleggende påvirker disse faktorene, til et hovedtema i vår tid. NTMs vedtekter fastslår at museets formål blant annet er å belyse «... de tekniske landevinningers grunnleggende betydning for og sammenheng med den kulturelle utvikling». Videre er det et formål å spre kunnskap om utvikling innen «teknikk, håndverk, industri, kommunikasjonsteknologi og samferdsel», inkludert de nyeste former for teknologi.⁹ ICOMs definisjon og NTMs vedtekter ringer inn konkrete og materielle sider ved museumsvirksomheten som gir et fundament for å sette klima solid på den museale dagsordenen – ikke bare som utstilling, men for å dreie hele museumsmaskinen i en mer klima- og miljøvennlig retning.

Samtidig som museets vedtekter og ICOM ga en institusjonell støtte til arbeidet, ga museets historiske arv en nødvendig friksjon. I begynnelsen av det tjuende århundret var det vanlig at private selskaper finansierte utstillinger som ble utformet spesielt for å stille deres eget produkt i best mulig lys. Sett som ren markedsføring er det forståelig. De private selskapene og deres tekster viste seg da å følge teknologien fra salgspaviljongene og inn i museene, som derved i stor grad ble preget av hyllest og framskrittstro. Her deler vi historiker Steven Conns undring over at disse fortellingene som fremdeles henger ved utstillinger av teknologi, har hatt en egen motstand mot omskrivning: «In science museums, technology is always good and functions as the central actor in human progress. These museums studiously avoid presenting any

7 Janes og Sandell 2019, s. 9, 14, 17–18; Hollows 2019, s. 81, 84.

8 ICOMS vedtekter <http://norskicom.no/hva-er-icom/vedtekter/> Sist besøkt 08.12.2021.

9 Vedtekter for Norsk Teknisk Museum, <https://www.tekniskmuseum.no/dokumentlager/museumsinformasjon/strategi-og-styring/180-norsk-teknisk-museums-vedtekter/file> Sist besøkt 08.12.2021.

darker narratives about technology and its effects on society.»¹⁰ Museene forteller altså helst glade historier om teknologi og framskritt. Mørkere deler av fortellingen, om negativ påvirkning på natur og samfunn, blir ofte utelatt. Å vise fram alt det den fantastiske teknologien har gjort og kan gjøre, både for å belyse dens historiske plass samt instruere i og inspirere til teknisk utvikling, har vært del av museets hundreårige museale praksis. Dette favnes også av vedtektene i dag. Men hva når det slett ikke er en framgangsfortelling som kommer til syne, og vi ikke lenger seiler inn i solnedgangen, men snarere rundt omkring i en trykkoker med livsutslettende konsekvenser?

Noe har imidlertid skjedd ved Norsk Teknisk Museum. I museets strategidokumenter fra de siste ti årene kan det spores et behov for å være relevant i forhold til et mindre teknologioptimistisk og materialistisk verdensbilde. For eksempel har teknologien og industriens problematiske sider blitt løftet fram gjennom utstillinger som *Klima X*, 2007–09, og *Ting – Teknologi og demokrati*, 2014–15. Selv om disse har blitt stående som enkeltproduksjoner, inspirerte de oss i utarbeidelsen av vårt klimaprojekt. Ingen av disse utstillingene er naive i møte med teknologien, men de er heller ikke pessimistiske. Så er klimaspørsmålet heller ingen uløselig dommedagsprofeti. Tvert imot var det et mål for utstillingen, i god tradisjon fra tekniske museer, å ta tak i en følelse av apati og framtidsskyt. Museet skal gjøre de besøkende i stand til å forstå klimaendringene, men også til å handle.

Prosjektskissen signert Thale Sørli, Ageliki Lefkaditou og Nina Bratland ble godkjent av museets ledelse i juni 2019. Prosjektgruppa gikk fra å være en liten, intens trio til å bli en gruppe på nærmere tjue personer, med deltakere fra alle avdelingene ved museet. Vi var i gang. Nå skulle utstillingens innhold utvikles, samtaler innledes og nærmere 900 kvadratmeter fylles med gjenstander, verksted og diskusjonspartnere i løpet av knappe elleve måneder. Det var bare å gyve løs på oppgaven.

Så ble det stille. Sommeren kom, og vi møtte sykdom.

*Hei, jeg beklager å bryte inn i ferien din. Jeg klarer ikke ringe, men vil gjerne informere. Jeg har akkurat fått beskjed om at jeg har brystkreft.*¹¹

Brått betydde klimakrisen og utstilling lite for en av oss, Thale. Den måtte hun la ligge, koble seg av og overlate til resten av prosjektgruppa å gi ideen fysisk form. Foran henne lå måneder med cellegift, dager og uker inn og ut av dørene på Radiumhospitalet.

¹⁰ Conn 2006, s. 502.

¹¹ Sørli, sms sendt til arbeidsleder 15.07.2019.

Tingenes metode

Prosjektet måtte gå videre, selv om tre nå var blitt til to. Sårbarhet trenger praktiske rammer, stillaser å støtte seg på. Etter sommerferien kom høstsemesteret med framsdriftsplaner og budsjett. Det hjalp også på energien med en internasjonal konferanse ved Naturhistorisk museum, *Curating climate – Museums as ‘contact zones’ of climate research, education and activism*, 28.–29. oktober 2019. Oslo School of Environmental Humanities sto bak. Vi presenterte våre planer og fikk innblikk i et stort antall andre prosjekter innenfor klimafeltet.

Vi vendte oss så mot museets gjenstander, og vi skulle bli konfrontert med mange av dem. For eksempel Teknisk museums 2021-nyttårshilsen på Facebook, med bilde av «vår aller største gjenstand», *Finn Viking*, det store passasjerflyet som har en sentral plass i museets kommunikasjonshall.¹² I Facebook-posten er et skinnende blankt fly over skyene gjengitt, på et reklamebilde fra 1959. Friskt og fartsfylt framover mot det nye året. Men på et tidspunkt der det å fly var sterkt forbundet med både reiseforbud, smittevern og klimaspørsmål, kunne det vært interessant om noen flere sider ved denne gjenstanden og dette fotografet ble løftet fram, noen samfunnsmessige sammenhenger i tillegg til det rent materielle.

Åpenhet og variasjon har vært underliggende mål ved utvalg av gjenstander til utstillingen *Temporært klima*. Det å «... la tingene styre hvem man involverer og hvordan man involverer dem», er et godt metodisk utgangspunkt. Men det var flere etapper å gå før vi hadde rom for de konkrete diskusjonene og utvalgene. I arbeidet med prosjektbeskrivelsen bestemte vi oss for tre hovedtemaer i den kulturhistoriske delen av utstillingen: tekstilindustri, informasjons- og kommunikasjonsteknologi og medisin. Som museumsarbeidere oppfatter vi alle gjenstander som relasjonelle, og finner støtte og retning for dette i prosjektet Tingenes metode.¹³ Temaene og de konkrete enkeltgjenstandene ble jobbet fram med bakgrunn i store klimaspørsmål, men innenfor praktiske rammer – som begrenset produksjonstid og tilgjengelige ressurser ved museet. Våre viktigste ressurser og diskusjonspartnere var den tidligere omtalte prosjektgruppa med deltakere fra de fleste avdelingene ved museet, altså våre kollegaer, samt praksisstudenter og inviterte kunstnere. Alle med viktige bidrag. Folks tid og muligheter til å delta varierte veldig, avhengig av andre tidkrevende prosjekter, sykdom og etter hvert koronastengt museum, permitteringer og uvant arbeid fra hjemmekontor. Men til slutt, med gjennomdiskutert forankring, falt valget på en 1800-talls industrivev fra Hjula veveri, superdatamaskinen Cray X-mp fra 1986

12 Norsk Teknisk Museums nyttårshilsen på Facebook 2021 med *Finn Viking*. <https://www.facebook.com/Tekniskmuseum/posts/10158464308556141> Sist besøkt 08.05.2021.

13 Treimo 2018, s. 9.



Industrivev fra Hjula Væveri. Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

og en gjenstandsgruppe knyttet til malaria: en liten boks med mygg montert på nåler, et mikroskop og et myggnett.

Industrivev

Arkivet etter Hjula Væveri befinner seg på Teknisk museum og er en nær kilde til kunnskap om den vevstolen vi valgte å ta med i utstillingen. Fabrikken var en av de største ved Akerselva på 1800- og 1900-tallet, og veven ble støpt ved Parr, Curtis & Medley i Manchester på midten av 1800-tallet. Gjenstanden, med sin historie og sin sammenheng i kultur og samfunn, gjør den til et knutepunkt og en invitasjon til å gå inn på felt som mote, bærekraft og forbruk. Det mente vi var høyst aktuelt, når vi vet at tekstilindustrien står for en stor og problematisk andel av verdens klimautslipp. Dette skyldes hovedsakelig transport av varer over lange avstander, men også produksjonsforhold med overforbruk av vann, kjemisk forurensning og vanskelig nedbrytbare stoffer. På utstillingens åpningsdag 24. juni 2020 kom mange sider ved mote og tekstilindustri fram under en paneldebatt ledet av konservator ved Teknisk museum, Tone Rasch. Deltakere i debatten var designer og stipendiat Ida Falck Øyen fra HaiKw/KHiO, kunst- og motehistoriker Ragnhild Brochmann fra Morgenbladet,



Superdatamaskinen Cray X-mp. Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

leder i Natur og Ungdom, Therese Hugstmyr Woie, CEO i Norwegian Fashion Hub, Linda Refvik, og utstillingskurator Nina Bratland. Kunnskap og nettverk fra denne debatten har vi tatt med oss inn i vevens og utstillingens videre liv.

Cray X-mp

Superdatamaskinen Cray X-mp ble i 1986 levert av Cray Research i Minnesota, til bruk for NTH, Norges Tekniske Høgskole, og SINTEF, Selskapet for industriell og teknisk forskning, i Trondheim. Til Teknisk museum kom den i passe tid til datautstillingen *Fra kuleramme til mikroprosessor*, da denne åpnet i mars 1993. Maskinen var allerede valgt til museets kommende basisutstilling *I/O* om informasjons- og kommunikasjonsteknologi. Den hadde dermed fått oppmerksomhet på «tinget» og fått kartlagt mange av sine relasjoner av en annen prosjektgruppe. Cray X-MP er visuelt godt synlig som en rød skulptur i rommet og er dessuten knyttet til ulike interessante fagfelt. Praksisstudent i 2020 fra UiO, Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Erik Ljungberg, var blant dem som bidro til informasjon om maskinen. Den ble brukt til innsamling av data om fenomener som værforandringer, forurensning og havstrømmer. Statoil hadde også god hjelp av denne maskinen, blant annet til å



Gjenstander knyttet til temaet malaria. Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

øke utvinningsgraden av olje- og gassreservoarer i Nordsjøen. Mening og mål med modellene den ble brukt til å lage, kan diskuteres, men teknologien i seg selv er verken ond, god eller nøytral.¹⁴ Den er avhengig av hvilke sammenhenger den blir brukt i og forstått innenfor. Hva som til enhver tid kalles superdatamaskin, forandrer seg raskt med den tekniske utviklingen. Mye av det vi vet om klima og det vi for eksempel leser om *togradersmålet*, som er beskrevet under FNs bærekraftsmål,¹⁵ bygger på simuleringer gjort av moderne superdatamaskiner.

Malaria

Boksen med mygg, montert på nåler, mikroskopet og myggnettet kan åpne for kunnskap om *malaria* – en alvorlig sykdom med anslagsvis 405 000 dødsfall i 2018. Valget av denne gjenstandsgruppa var nært knyttet til arbeidet med en ny medisinstilling, som flere var engasjert i. Det var en fordel å ha en ekstra kunnskapsbank på sykdoms-

¹⁴ Kranzberg 1986.

¹⁵ FN-sambandet om klimaendringer: <https://www.fn.no/tema/klima-og-miljoe/klimaendringer> Sist besøkt 23.05.2021.

spredning, men samtidig ble denne ofte utfordret og diskutert da Covid-19 ble en realitet i Norge. De fleste tilfeller av malaria forekommer i Afrika sør for Sahara, og barn rammes hardest. Smitten overføres med mygg, som er av hunkjønn, som er fra slekten *Anopheles*, og som er infisert av *Plasmodium*-parasitter. Konsekvensene er ofte uutholdelige for de som blir smittet. Studier av klimaendringene peker mot en mulig økt risiko for malariasmitte. Forandringene i temperatur, nedbør og luftfuktighet kan føre til en utvidelse av områdene og årstidene som er ideelle for utvikling av mygg og parasitter. Det som også kan påvirke spredning, er inngrep i naturområder, sosial ustabilitet, resistens mot legemidler og begrenset tilgang til offentlig helsehjelp.

Ulike typer teknisk beskyttelse blir brukt, samt medisiner og kontrollprogrammer mot mygg, men det eksisterte ingen pålitelig vaksine før WHO (World Health Organization) i oktober 2021 kom med nyheten om at et helt nytt vaksineprogram for barn var blitt utviklet.¹⁶

Samskaping

Gjenstandsutvalget og prosjektet *Temporært klima* ble diskutert av en gruppe unge voksne miljøaktivister som var invitert til å utvikle visuelle ideer knyttet til utstillingen. Det var Solveig Siem, praksisstudent fra museologi ved UiO, som sto bak dette samarbeidet. Hun jobbet tett sammen med oss hele semesteret mens hun tok for seg *Temporært klima / klima2+* i sin masteroppgave.¹⁷ Arbeidet med miljøaktivistene foregikk i verkstedform i løpet av noen kvelder, med materiale i form av figurer, papir, tekstil og tegnesaker. Flere kreative innspill avløste hverandre. Gjennom lange og interessante diskusjoner kom gruppa fram til at det endelige forslaget til utstillingsprodukt ble best når det ble trukket ut av det konkrete rommet til *Temporært klima* og fikk en kommenterende funksjon i andre deler av museet. Siem opererte i sitt prosjekt innenfor sjangeren *samskaping*, eller *co-creation*, som er den engelske betegnelsen. På Teknisk museum er vi godt kjent med metoden. I likhet med næringslivet og deler av kultursektoren søker vi samarbeid med representanter for museets målgrupper for i fellesskap å utvikle nye ideer og konsepter. I dette tilfellet var det Solveig Siem som inviterte til en samskaping, med *Temporært klima* som tema og utfordring. Gruppa utarbeidet egne verk som forslag og tolkninger av utstillingens tematikk. Disse verkene inngikk i diskusjoner, men ble ikke fysisk inkludert i utstillingen.

16 WHO om ny malariavaksine for barn: https://www.who.int/news/item/06-10-2021-who-recommends-groundbreaking-malaria-vaccine-for-children-at-risk?fbclid=IwAR1Y8OemtPEs5LL151Bjj7RmY1r_iEtMBdS-bMXOqRJZS-eoB2_Pe4pGteM Sist besøkt 03.11.2021.

17 Siem 2020.

Dette medvirkningsprosjektet er et godt eksempel på hvordan stemmer utenfra i mindre grad har tilkommet gjennom tingene selv (i betydningen museumsgjenstandene), men heller gjennom utstillingens overordnede tematikk. Tingenes metode – forstått i en streng forstand som utvikling av gjenstanders relasjoner – har blitt brukt i arbeidet med basisutstillingene knyttet til medisin og IKT, som har foregått parallelt ved museet. *klima2+* koblet seg på dette og viser enkeltgjenstander som hadde blitt «tinget», der tingenes relasjonelle nettverk var blitt avdekket gjennom flerstemte diskusjoner, men uten å utføre egne tinginger om gjenstandenes klimatiske relasjoner.

Innhold, design og bygging

De første møtene i kjernegruppa hadde vi i selve utstillingsrommet. Blant litt rotete rester fra forrige utstilling virket det stort, med mye plass å fylle. Tanken kom om at vi hadde tatt et tydelig valg mellom det å *ikke lage* en utstilling og det å *lage* en utstilling: Det bærekraftige sett i forhold til det å fylle 890 kvadratmeter med iscenesettelsen av et budskap som handler om bærekraft. Det så dårlig ut da kunstneren Olafur Eliasson og geologen Minik Rosing fraktet en mengde små isfjell fra Grønland til London i desember 2018. Men bilder og filmer fra kunstinstallasjonen *Ice Watch*¹⁸ på plassen foran kunstmuseet Tate Modern viser mennesker i intime møter med smeltende is. Og kanskje en omsorg for naturen. Det kan være verdt å prøve.

Innholdet begynte å skrives helt ut og få substans, og vi trengte den formen som kunne løfte ideene fram. Dette var tross alt ikke bare et kampskrift, det var en utstilling. Rett over jul 2020, et halvt år før åpningen, var førsteamanuensis i interiørarkitektur og møbeldesign, Karin Knott, med på laget. Hun jobbet delvis på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) og delvis som frilans utstillingsdesigner i sin hjemby Berlin. Dette prosjektet likte hun, og så muligheter for å inkludere det som del av sin forskning og undervisning på KHiO. De første tegningene så vi på sammen og bredte dem utover det store, runde bordet i LAB, stedet på Teknisk museum som er etablert spesielt for samarbeid og utstillingsproduksjon. Her samlet vi oss også om bilder og filmer projisert på veggen. Det ble mye inspirasjon, mange notater og vegetarisk lunsj til alle. To nye praksisstudenter kom til, denne gang fra biovitenskap på Universitetet i Oslo, knyttet direkte til arbeid med utstillingen denne våren. Praksisstudentene Birgitte Bjørnerud og Elena Støvring Yran fikk et fragmentert semester når det gjaldt fysisk tilknytning til arbeidsplassen, som følge av et delvis koronastengt museum. Men de jobbet bra og utviklet to rapporter, en nyttig oversikt

18 *Ice Watch* er en kunstinstallasjon av Olafur Eliasson og Minik Rosing: <https://icewatchlondon.com/> Sist besøkt 08.05.2021.

over mye brukte begreper i klimadebatten, med forklaringer, i tillegg til en studie av alger og hvilken rolle de har i klimasammenheng. Her fulgte det også med forslag til hvordan alger kunne inngå som tema og gjenstander i utstillingen.¹⁹ Bjørnerud og Yran bidro altså med kunnskap om begreper som var mye brukt i den samtidige klimadebatten, men lite forklart. De la dermed et grunnlag for at flere kunne delta i klimadebatter. Med sin bakgrunn i biovitenskap var de to praksisstudentene også viktige stemmer i de tverrfaglige samtalene under arbeidet med utstillingen. Prosjektgruppa hadde tidligere diskutert muligheten for å inkludere planter, vann, alger, jord og annet biologisk materiale, og fikk et godt grunnlag for å vurdere dette både med museets gjenstandskonservatorer og praksisstudentene fra biovitenskap. Av hensyn til risiko for spredning av skadedyr og mikroorganismer til resten av museet gikk vi imidlertid bort fra denne ideen. Men allikevel med økt kunnskap på området.

En navnekonkurranse ble initiert av ledelsen, og dermed jobbet vi videre med en utstilling som het *klima2+*. Skriften på veggen, med ny utstillingstittel og alle tekster, skulle formes og utvikles i samsvar med innholdet vi leverte. I midten av mars 2020 gjorde vi avtale med grafisk designer Sharmila Sandrasegar, etter Knotts anbefaling. De bodde begge i Berlin, det kunne de hatt noen fordeler av, men de kom uansett til å jobbe fra hver sin private leilighet i lang tid. Da Covid-19 brøt ut, gikk vi alle hjem. «12. mars 2020 iverksatte regjeringen en rekke tiltak i håp om å stanse viruset. Tiltakene er de sterkeste og mest inngripende vi har hatt i Norge i fredstid.»²⁰ Museet stengte for besøkende, og direktøren varslet om permitteringer. Dette rammet de som hadde arbeid direkte med publikum. Utstillingsproduksjon handler også om direkte kommunikasjon med besøkende, i hvert fall om planlegging. Flere i prosjektgruppa var helt eller delvis permittert, og arbeidsflyten ble påvirket av dette. Alle møter og diskusjoner skjedde nå digitalt, og store møter ble delt opp i flere små. Vi var hensatt til kjøkkenstoler i Berlin og Fredrikstad, på Tøyen, Blefjell, Korsvoll og mange andre hjemmesteder. Vegetarisk lunsj var nå på eget ansvar. Gatene i Oslo var stille, og lufta ble klarere på kort tid.

Naturens stemme

Til tross for pandemiens utfordringer når det gjaldt nye møteformer, kunne vi glede oss over at prosjektet *klima2+* hadde fått med seks miljøengasjerte kunstnere. Nærmere bestemt fotografene Ulla Schildt, Lila Zotou og Julie Henning, i tillegg til tek-

¹⁹ Bjørnerud og Støvring Yran, rapport 2020.

²⁰ Regjeringens tiltak mot koronavirus: <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/tiltakene-mot-koronavirus-viderefores/id2694682/> Sist besøkt 04.06.2021.

stilkunstner Ingrid Myrland og RESHOW. Sistnevnte er et ombruksprosjekt med tydelig kunstprofil. Med dette varierte samarbeidet ble utstillingsprosjektet utvidet. Det førte sammen flere vitenskapelige og kunstneriske perspektiver, samt innsikt fra kritisk humaniora, og ga kunnskap gjennom flere uttrykksformer. Vi ville undersøke hvordan kunstnerisk vinkling og følsomhet kunne påvirke vår utstillingsproduksjon og museets besøkende på både empatiske og kanskje andre uventede måter. Kunstnerne og deres bidrag var en helt essensiell del av utstillingen. Henning tok selv kontakt allerede i oktober 2019, da hun var i gang med en mastergrad i «Kunst i samfunnet» ved OsloMet. Hun ville forske på museer i Oslo som la vekt på formidling av miljøperspektiver, spesielt gjennom fotografi. Henning er fotograf og ble med både som utstiller og som deltaker i en egen gruppe som jobbet med å finne fram til de andre kunstnerne. RESHOW kom også helt på eget initiativ. Det var i slutten av februar 2020, og det første møtet med menneskene bak, Tuva Langfeldt og Felipe Ridaio, gjorde inntrykk. Et genuint engasjement, kanalisert gjennom begrepet *ombruk*, der bærekraft og kunst går opp i en høyere enhet. De fikk tildelt et område i utstillingsrommet der de bygde en installasjon fra bunnen av: et lite tempel av gjenbrukte materialer fra andre utstillinger, både internt og fra andre museer.

Det kunstnerne blant annet bidro med gjennom sine verk, er det vi ser som en stemme på vegne av naturen. Naturen selv, om den er mulig å skille ut som et eget felt, er bare sjelden representert i museale diskusjoner. I boken *Tingenes metode* blir en forurenset elv brukt som eksempel.²¹ Her er det selve elva/naturen, som er tingen, kommer opp til diskusjon og vil kunne få kvalifiserte stemmer i tale. Hva om *natur* var ett av de obligatoriske emnefeltene når vi tinget, på linje med kultur og samfunn? Da ville *alle ting* bli diskutert opp mot dette temaet ved en tinging. Natur og klima er ikke det samme, men henger tett sammen.

Kunstverk i klima2+

Kunstnerne som var representert i utstillingen *klima2+*, ble valgt ut av en sammensatt gruppe ved museet som foruten kuratorene, Ageliki Lefkaditou og Nina Bratland, besto av museets fotograf, Håkon Bergseth, og fotoarkivar Arne Langleite. I tillegg var fotograf Julie Henning med i denne gruppa, som ekstern deltaker. Utvalgskriteriene var et tydelig klimaengasjement i tidligere prosjekter og/eller kunstverk, ledig kapasitet i den aktuelle tidsperioden og et prisnivå innenfor våre rammer. Leteprosessen og valgene var selvfølgelig preget av gruppas egne preferanser og diskusjoner.

21 Treimo 2018, s. 9.



Verk av Ulla Schildt, Lila Zotou og Ingrunn Myrland, i klimautstillingens kunstområde.
Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

Når kunstnerne ble invitert inn i utstillingen, fikk de stor tillit og full frihet til å velge hva de selv ønsket å bidra med. Kunstverkene ble ikke presentert eller forklart i utstillingen. Det var et bevisst valg at de besøkende skulle få oppleve verkene, med kunstnernes tekster, på egen hånd eller ved kunstnernes presentasjoner. Sistnevnte var vanskelig å gjennomføre som fast ordning, på grunn av regler for smittevern. Alle utenom Henning og RESHOW monterte sine verk innenfor identiske, fysiske rammer formet som en del av helheten i Karin Knotts utstillingsdesign, utarbeidet i samarbeid med kuratorene. Materialet var plater av ubehandlet bjørk, med ytre mål på 170 x 200 cm og indre mål på 134 x 164 cm – et innrammet åpent rom som kunstnerne fylte ut som de selv ønsket.

Schildt valgte å vise to fotografier, montert rygg mot rygg: 1) *Cornwall*, 2018, og 2) *Unexpected Findings*. De to motivene slipper betrakteren tett på – og nærmest inn i – natur som er forførende vakker og samtidig har et hint av det farlige. Det er natur på bristepunktet. «Prosjektene reflekterer rundt menneskets behov for å kontrollere og bruke naturen, handlinger som får konsekvenser som er vanskelige å kontrollere», skriver Schildt i sin presentasjon av *Cornwall* og *Unexpected Findings*.²² Zotou viste

22 Fra Lila Zotous utstillingstekst.



Soli Statera. Artist book. Av Julie Henning. Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

en serie fotografier, montert med baksidene mot hverandre, under tittelen *Visuelle notater fra overflaten av et miljø i endring*. Uttrykket er både lavmælt og intenst, sett fra henholdsvis en tilbaketrukket observatør og aktør-posisjonen til en tilbaketrukket person som samtidig er aktivt observerende. «Fotografier fra et bomiljø i Groruddalen. Den pågående serien er et forsøk på å portrettere et område, og ved å provosere diskusjon rundt det, fremdrive et mangfoldig sett av ambisjoner om å reintegrere og balansere mennesker med sitt (dette) miljø(et)»,²³ skriver Zotou om egne verk. Myrlands to tekstilverk innenfor sirkelformede rammer, *Spor 1 og 2*, beskrives som at de er «... bygget opp flate for flate som topografiske kart.» Teknikken er maskin- og håndsøm på bomullstekstiler, «... inspirert av isbreer som smelter og jorderosjon ...».²⁴

Julie Hennings verk *Soli Statera*, *Artist book* var en egenprodusert fotobok som fikk plass på et lite bord sammen med filmen som fulgte med. Filmene viste hele innholdet i boken, med hender som bladde rolig fra side til side. *Soli Statera* betyr jordbalanse, og bildene i boken ble tatt under besøk på Losæter og Aschim Vestre gård, som begge driver økologisk. «Fokus rettes mot de gamle tradisjonene og kunnskapen rundt økologisk jordbruk, og spesielt på urkorn.»²⁵

23 Fra Lila Zotous utstillingstekst.

24 Fra Ingunn Myrlands utstillingstekst.

25 Fra Julie Hennings utstillingstekst.



RESHOW: *Take a rest*. Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

RESHOW er et kunstnerkollektiv bestående av to personer, Tuva Langfeldt og Felipe Ridao, som bidro til *klima2+* med verket *Take a rest*. De skapte et eget lite område i utstillingen for hvile og refleksjon rundt temaet «ombruk». Den ikke-kommersielle gjenbrukstjenesten viste også kreative og ofte uventede muligheter: «Reshow constitutes an empirical comment on abundance with focus on debris from exhibitions, presented as a dynamic waste management system.»²⁶

Fra februar 2020 innledet *klima2+* også samtaler med kunstfellesskapet PRAK-SIS, som omtaler seg selv på denne måten: «We connect diverse artists, thinkers and

²⁶ Reshow, katalog og presentasjon <https://www.reshow.no/> Sist besøkt 08.05.2021.

publics to Norway's creative ecology via thematic programmes that focus on urgent issues of our time.»²⁷ Det var spesielt deres program for kunstnerresidensene Live or Buy og Climata som lå nært opp til våre interesser.²⁸ Det har resultert i et verdifullt bekjentskap med møter og omvisninger – i tillegg til samarbeid om strømming av filmprosjekter. De seks kunstnerne knyttet til Climata – Capturing Change at a Time of Ecological Crisis gjennomførte i månedsskiftet oktober–november 2021 intervensjoner i museets oljeutstilling. Det var Siri Austeen, Sarah Kazmi, Lasse-Marc Riek, Elly Stormer Vadseth, Geraldine Vanspauwen og Maria Wang Kvalheim som gikk sammen om mini-festivalen Mattering Oil, der de benyttet lyd og film for å vise implikasjoner og effekter av olje, fra et økologisk perspektiv.

Disse mulighetene for samarbeid var vi nær ved å miste fordi honorarene måtte holdes tilbake. Vi hadde ikke mulighet til å betale eksterne bidragsytere så lenge mange av museets egne ansatte var permittert. Forståelig, men svært lite tilfredsstillende. Som å kaste ut gitaristen i et band. Kunstnerne mistet jobben, utstillingen ville miste dybde, mangfold og en viktig diskusjonspartner. Men heldigvis gikk det ikke sånn, og heldigvis hadde kunstnerne tålmodighet med oss, til redningen kom med en tildeling av midler fra Fritt Ord. Utstillingsdesignerne Karin Knott og Sharmila Sandrasegar leverte ferdige tegninger 4. mai 2020. Å se de første elementene i utstillingen ferdig 18. mai var større enn noe nasjonaldagen kunne bidra med. Fram mot åpningen gikk byggearbeidet imponerende raskt. I den utvidede arbeidsgruppa på tjue personer jobbet alle alt de kunne og litt mer, som alltid ved innspurten av et utstillingsprosjekt.

Aktiviteter og anklager om grønnvasking

En diger mygg troner på fasaden. Inn av døra – virker kortet mitt, ett år etter?
Så stod den der, utstillingen vår som jeg hadde vært med på – og samtidig ikke. I riften uten tid hadde andre latt tanker bli til form og rom. En skog med fuglesang, et mylder av stemmer. Jeg hilser – som en fremmed. Eller er det bare håret som plutselig er blitt en kakofoni av krøller?²⁹

Åpningsdagen 24. juni 2020 ble helt i stil med våre intensjoner, med stor aktivitet. Klima- og miljøvernminister Sveinung Rotevatn sto for den formelle åpningen. Deretter fulgte appeller av Dina Lau-Henriksen fra Barnas klimapanel og Aurora

27 Om kunstfellesskapet PRAKSIS <https://www.praksisoslo.org/organisation> Sist besøkt 05.08.2021.

28 Program for kunstnerresidenser, PRAKSIS <https://www.praksisoslo.org/> Sist besøkt 08.05.2021.

29 Sørli's betraktninger etter ett års fravær fra museet.

Kobernus fra Naturvernstudentene ved UiO, den tidligere omtalte panelsamtalen om tekstilindustri ved industriveien, vitensshow, reparasjonsverksted, omvisninger samt konsert med ISÁK. Antallet deltakere var sterkt begrenset sett i forhold til en vanlig utstillingsåpning. Og smittevernreglene satte begrensninger for de opprinnelige planene vi hadde for verkstedsaktiviteter og sosiale arenaer innenfor selve utstillingsrommet. Knott hadde også tonet aktivitetsrommet noe ned i sin formgiving. Det ble utvidet senere, men de strenge reglene for sosialt samvær i små rom førte også til at temaet klima ble løftet ut og tok plass i en større del av museet. Museumsbygningen som helhet er romslig, med uteområder som passer for aktiviteter om sommeren. Alle avdelinger har jobbet med aktiviteter arrangert på hverdager, i helger og i ferier. Et utvalg aktiviteter var rettet mot familier: «Klima og teknologi på 1–2–3», «Høytrykk og lavtrykk» – trykkeverksted om været. «But-tonverksted» – hent fram aktivisten i deg, «Gjenbruksskattejakt» – gransking av utstillingens byggesteiner, hva kan brukes på nytt? «Bygg med pappør!», «Stoppehjørnet», «Vindmølleverksted», miljøvennlig trykk på t-skjorter og bærenett, fiksefester og andre reparasjonsverksteder.

En måned senere, den 24. juli, tok vi imot en melding fra Dina Lau-Henriksen og Aurora Kobernus, som hadde holdt appeller under åpningen: «Til direktøren på teknisk museum og prosjektleder for klimautstillingen, samt eventuelle andre det må gjelde», med emnet «Ny klimautstilling og problemstillinger ved grønnvasking». De takket for muligheten til å holde appell, og satte pris på at unge stemmer og klimabevegelsen ble representert. Men i ettertid hadde de blitt oppmerksomme på det de så på som uheldige sider ved museets åpenhet og ved økonomiske bidragsytere:

Vi var ikke informert om eller klar over koblingen museet har til petroleumsinteresser da vi mottok innbydelsen. Oljeutstillingen deres ble fornyet i 2014, men det kommer ikke klart fram i årsberetning eller selve utstillingen på hvilken måte, hvor mye eller om petroleumsnæringen bistod med ressurser til utstillingen.³⁰

De fryktet at de hadde bidratt til grønnvasking av et museum som framstiller seg som mer klimavennlig enn det er. Samtidig mente de at det var utydelig om midler fra petroleumsnæringen påvirker museets arbeid i dag. «Det er synd at det oppfattes som det av oss i bevegelsen, når det ligger mye hardt arbeid bak den nye klimautstillingen.»³¹

30 Henriksen og Kobernus 2020.

31 Henriksen og Kobernus 2020.

Nina svarte, med takk for appellene på utstillingsåpningen:

Takk også for denne kommentaren, som setter kritisk lys både på klimautstillingen og museets virksomhet i et større perspektiv. Vi beklager at dere oppfatter deres egen viktige deltakelse som en form for grønnvasking. Vår hensikt var den stikk motsatte, å invitere dere inn til åpningen av en vei mot et mer bærekraftig og miljøvennlig museum. Håper dere fortsatt blir med, på ulike måter. Museets oljeutstilling 2014 fikk penger fra Norsk Olje og gass. Utstillingas tema ble vinklet historisk, for å gi kunnskap om en viktig næring og økonomisk sektor i Norge. I dag mottar vi ingen midler fra oljesektoren knyttet til den utstillinga, men i regi av Vitensenterforeningen mottar vi for skoleåret 2020/2021 i likhet med de andre vitensentrene i landet, bidrag fra Equinor som finansierer «Kodekraft». En satsing som retter seg mot opplæring i programmering for 10. klassene i Norge. Det er nye perspektiver som nå dominerer spørsmålene og aktivitetene omkring oljeutstillinga. Workshops, interaksjoner og omvisninger med barn og unge (vår viktigste målgruppe) tar først og fremst utgangspunkt i klimaforandringene – vår tids største tema. Vi ønsker dere velkommen tilbake til Teknisk museum og til utstillinga *klima2+* med forslag og innspill til diskusjoner – om temaer dere kanskje ser bedre enn oss. Kanskje i forbindelse med et avsluttende byggetrinn, der et verksted for aktiviteter skal få en egen plass i utstillingsrommet?

Nina står ved invitasjonen til Dina og Aurora om å komme med forslag til diskusjoner, men må forberede noen korrigerende og utdypende argumenter angående Equinor. Etter at vi skrev hoveddelen av denne teksten høsten 2021 har Teknisk museum gått inn i en ny avtale med oljefirmaet, som denne gang bidrar økonomisk til en ny utstilling om energi. Det er et spørsmål som vekker både ekstern og intern debatt, en debatt som med stor sannsynlighet vil tilta i tida framover. Utstillinger finansiert av et oljeselskap og en stadig sterkere vektlegging av klimakrisen i museet speiler kanskje spagaten som den norske oljenasjonen står i – med ambisjoner om å samtidig framstå som en miljønasjon?

Inn i resten av huset

Når blir en utstilling så viktig at prosjektgruppa, med stor overbevisning, vil la den overrisle et helt museum? Når temaet er livsviktig. Utstillingen *klima2+* i seg selv var ikke livsviktig, men den hadde potensial til å gjøre Teknisk museum til et sted der klimaforandringene ville bli diskutert på alle plan og i alle formater. Hvis vi ikke

fortsatte, hadde vi ikke tatt det på alvor. Som det sto ved inngangene til og utgangene fra utstillingen: «Alt har en forbindelse til klima, hvis du ser nøye etter vil du oppdage det.» Det var ikke bare en melding til de besøkende. Det var en underliggende innstilling, og en våkenhet. En mer konkret og handlingsrettet tekst sto skrevet på veggene til konserveringsverkstedet:

Konservering er det samme som bevaring, det å ta vare på noe, for eksempel klær eller gjenstander. Museet samler inn, forvalter, forsker på og viser fram gjenstander som er viktige for å forstå hva mennesker skaper og hvordan vi lever sammen. Og mange av dagens ting, med sine fortellinger, skal også være mulig å oppleve i framtida. I dette verkstedet jobber museets konservatorer med gjenstander til de neste store utstillingene, en om medisin og helse og en om informasjonsteknologi. Samtidig kan bevaring knyttes til diskusjoner om klima, og om hva vi selv kan gjøre for å belaste naturen mindre. Tingene vi omgir oss med kan vare lenge om vi vet hva de er laget av og hvordan de bør behandles.



Et verksted for konservering, som en integrert del av *klima2+*.
Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

I første omgang konsentrerte vi oss altså om de to store, permanente utstillingene som var under produksjon: Medisinutstillingen *Liv og død* og IKT-utstillingen *I/O*. Vi bygget et helt eget konserveringsverksted for både å følge og åpne opp prosessen ved produksjon av to utstillinger. Det var et skritt på veien, men ikke nok til å gjøre fundamentale endringer. Om museet skal ta sitt samfunnsansvar på alvor, må institusjonen rustes for å kunne diskutere klimaperspektivet ved alle produksjoner og i alle avdelinger. *klima2+* bidro inn mot dette målet. Vi rustet oss for et kampfelt, en aksjon, og for et stort spørsmål der mye sto på spill. Vi leverte innhold til en temporær utstilling som var planlagt å vare i seks måneder. Den ble senere forlenget til 1½ år, men med relevans og betydning ubegrenset i tid.

Veggteksten fra inngangene til *klima2+* er en gjenganger i dette kapitlet: «Alt henger sammen med klima. Se nøye etter, så vil du oppdage det.» Påstanden er ment å virke bevisstgjørende og inspirerende, men den kan også grense til handlingslammelse – fordi *alt* kan ha samme betydning som *ingenting*. Hvis alt er like viktig, vil ingenting tre fram som spesielt brennbart. Vi beskrev også vår ambisjon: At klimaspørsmålet i all sin totalitet skal risle ned over museet, sive inn i alle kriker og kroker, slik at den symbiosen tekniske museer og klima inngår i, blir uttalt og synlig. Her mener vi at det *alt* som ligger i begge disse formuleringene, er en oversiktlig og håndterbar størrelse. Vi befinner oss innenfor museet, det vil si samlingene, utstillingene, formidlingen, driften av huset og samlet sett Teknisk museums visjoner. Denne omfattende ambisjonen er også en sterk drivkraft i forskningsprosjektet Bærekraftige energinarrativer? Industrimuseer møter klimakrisen, som vi høsten 2021 fikk støtte til fra Kulturrådet, i samarbeid med flere museer i Nettverk for teknologi og industrihistorie. Målet er å gjøre «altet» håndterbart, også utenfor museet. Det krever kartlegging av klimaendringenes plass i de teknisk-industrielle museene, analyser av museale fortellinger om energi samt utprøving av nye måter å fortelle og forstå energi, teknologi og industri på. Først når dette treårige prosjektet er godt i gang, eller nærmer seg en evaluering, kan vi se hvordan *klima2+* bidro i prosessen mot varige endringer. Forhåpentligvis er det da langt flere treff på søkeordet «klimaendringer» i museets samlingsbase.

Litteratur

- ABM-utvikling (red.). (2006). *Brudd: Om det ubehagelige, tabubelagte, marginale, usynlige, kontroversielle*. Oslo: ABM-utvikling.
- Conn, Steven (2006). «Science Museums and the Culture Wars». I Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies* (s. 494–588). Malden, MA: Blackwell Pub.
- Eliasson, Olafur og Rosing, Minik. Ice Watch <https://icewatchlondon.com/> Sist besøkt 08.05.2021.
- Hamran, Olav og Andersen, Ketil Gjølme (2014). *Teknikk på museum. Norsk Teknisk Museum 1914–2014*. Oslo: Pax Forlag.
- Hessen, Dag O. (2020). *Verden på vippepunktet*. Oslo: Res Publica.
- Hollows, Victoria (2019). «The activist role of museum staff». I Robert R. Janes og Richard Sandell (red.), *Museum activism* (s. 80–90). Routledge.
- Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (red.) (2018). *Tingenes metode: Museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum. http://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Museene-som-tingsteder-2018_LQ.pdf.
- Janes, Robert R. og Sandell, Richard (2019). «Posterity has arrived: The necessary emergence of museum activism». I Robert R. Janes og Richard Sandell (red.), *Museum activism* (s. 1–20). Routledge.
- Klimahuset, Naturhistorisk museum <https://www.nhm.uio.no/klimahuset/> Sist besøkt 07.05.2021.
- Kranzberg, Melvin (1986). «Technology and History: 'Kranzberg's Laws'». *Technology and Culture* 27 (3): 544–560.
- Siem, Solveig M. (2020). «Go Big or Go Home, Right?» A reflexive ethnography of exhibition co-creation at the Teknisk Museum. Master thesis. Museology and Cultural Heritage Studies, Department of Cultural Studies and Oriental Languages, University of Oslo. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/79896>
- Norsk Teknisk Museum, *vedtekter*, <https://www.tekniskmuseum.no/dokumentlager/museumsinformasjon/strategi-og-styring/180-norsk-teknisk-museums-vedtekter/file>
- Treimo, Henrik (2018). «Introduksjon». I Hege B. Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode. Museene som tingsteder* (s. 7–21). Oslo: Norsk Teknisk Museum.

Flytende rom og membraner: dans og bevegelse på det medisinske museet

Phil Loring

Embryologien lar oss dra på en tidsreise i vår egen kropp. Vi kan gå tilbake til den gangen vi var enkle[re], da vi var bare flytende rom og membraner – en celleklump – før vi hadde armer og bein. Vi kan gå tilbake til da vi bare var tre skiver, en fremre del, en midtre del og en bakre del.¹

Olive Bieringa, 2018

Museet er ikke lenger et sted hvor hemmelige og hellige skatter motvillig blir vist fram for den gemene hop. I dag føler mange museer seg i stedet forpliktet til å involvere publikum i kunnskapsproduksjonen. Når temaet er helse og medisin, kan dette bli komplisert, delvis fordi mange besøkende fortsatt har forventninger om å bli presentert for et kanonisk, autoritativt og faktabasert innhold, og ikke er forberedt på å bli dradd inn i en dialog om hva legevitenskapen betyr for dem.² Men her er målet nettopp å fremme en slik dialog, og i dette kapitlet tar vi for oss et prosjekt med en eksperimentell, kroppslig situert tilnærming til medisinsk kunnskap, hvor legevitenskapens autoritet problematiseres og kritiseres. Det er også et forsøk på å gi den somatiske kunnskapen større autoritet. Prosjektet tar form av en eksperimentell danseintervensjon i en ny permanent utstilling om helse, medisin og kropp.

Prosjektet som står i fokus for dette kapitlet, berører på sett og vis alle de tre temaene for denne boken: å kunnskape, involvere og forankre. Høsten 2018 startet Nasjonalt medisinsk museum ved Norsk Teknisk Museum prosessen med å fornye

1 Oicherman, Bieringa og Ramstad 2018, upaginert.

2 Sandholdt og Achiam 2018.

utstillingen i halvparten (ca. 600 m²) av det permanente utstillingsarealet.³ Dette er det største enkeltprosjektet foretatt ved museet siden det ble etablert i 2002. Den nye utstillingens uttrykte ambisjon er, med Ellen Langes ord, at publikum skal inviteres til en åpen og leken felles utforskning av hva medisin og helse er, har vært og hva det kan og bør være. Utstillingen har som mål å nå folk uansett alder og bakgrunnskunnskap. Den søker å legge til rett for aktiv dialog og kunnskapsutvikling. Utstillingen skal være varig, fleksibel og i stadig utvikling, slik at den forblir relevant for både nye og tilbakevendende besøkende, selv etter lang tid.⁴

Museet kan (og må) være mer enn et sted hvor man presenterer ferdig kunnskap. Det er et eksperimentelt sted hvor ting utforskes. Museet skaper interesse, gir opphav til nye perspektiver og ny kunnskap; det er et sted hvor ulike former for kunnskap settes i spill. Kunnskap basert på museets samling og dokumentasjon skiller seg ut fra den kunnskapen som produseres ved hjelp av banebrytende medisinske og vitenskapelige redskaper, som igjen er noe annet enn den kunnskapen som oppstår i bevegelser og fysiske møter. Kunnskapsarbeid i en institusjon kan også analyseres i relasjon til åpenhet, lekenhet og uforutsigbarhet – etter hvor åpen man er for de uforutsette mulighetene som ulike aktører bringer til torgs.

Den 8. november 2018 fikk en av kuratorene ved Nasjonalt medisinsk museum en e-post: «Jeg er på utkikk etter en mulig arena for et prosjekt som tar for seg embryologi/kroppssituert kunnskap og dans ... Vi gjennomførte en prototyp under et gjesteopphold ved Weisman Art Museum ved University of Minnesota nå i sommer, og søker nå finansiering og arenaer for selve prosjektet.» E-posten forklarte videre at de to kunstnerne som sto bak prosjektet, Olive Bieringa og Otto Ramstad, nylig hadde flyttet til Oslo, hvor Norsk Teknisk Museum holder til.

For museet byr en slik uforutsett mulighet på utfordringer: En invitasjon til å samarbeide om en produksjon («co-production») innebærer også en oppfordring om å gi fra seg makt. Har museet mot til å legge seg åpen for det dynamiske og uforutsigbare og vise danserne den samme tilliten som vi viser utstillingsdesignerne og snekkerne når vi bygger en utstilling? Tør museet å la den autoriteten som ligger i de trygge, stabile og kontrollerbare tingene – de «objektive» objektene – bli utfordret? Tør vi å akseptere det noen ganger uforståelige, og tøye grensene for hva «kunnskap» er? Denne artikkelen handler om en kurator som åpnet seg opp for en ny form for performance, men også om et museum som stilte seg åpent for ulike verdenssyn og vitensformer.

3 Nasjonalt medisinsk museum er en del av Norsk Teknisk Museum og mottar delfinansiering fra Helse-
direktoratet.

4 Loring 2021.

Museumslokalet som en levende helsepraksis

Et av de første stegene i denne prosessen var et møte i januar 2019 med danseviter Kéline Gotman fra King's College i London. Møtet fant sted ganske uavhengig av invitten fra Bieringa og Ramstad. Vi hadde invitert Gotman til en samtale med utstillingsteamet om hvilken rolle utøvende kunstformer, og da særlig dans, kunne ha i en museumsutstilling. Jeg hadde tidligere møtt henne på en konferanse om medisinsk humaniora, og var derfor allerede kjent med at hun hadde en særlig interesse for medisin.

Mens hun var her, risset hun opp noen visjoner for den nye utstillingen vår. «Gjør det til en destinasjon for publikum som er av den oppfatning at 'medisin' ikke har noe med dem å gjøre», foreslo hun. «Medisinen berører oss alle. Den definerer livet vårt.»⁵ Hun oppfordret oss også til å se museet som et slags idyllisk tilfluktssted:

Museumslokalet kan bli et stabilt sted, akkurat som et godt hjem, en trygg havn, et sted å søke tilflukt i og vende tilbake til; og det er levende, skiftende – nye objekter samles inn, andre lagres, galleriet kan bli levende rom for hvile og restitusjon, steder hvor man kan tenke, være sammen, gjøre ting; søke sunnhet og omsorg – dette kan være et rom for å dyrke vennskap, drikke te sammen med eldre menn og kvinner, et sted hvor foreldre kan ta med småbarn. Alt dette er en levende helsepraksis.

Utstillingssalene kan også være rom for langsommere og mer kontemplativ læring, hvor man kan kjenne på hva det betyr å hvile og å vokse.⁶

Etter møtet med Gotman var vi i utstillingsteamet rent svimle av alle mulighetene, men vi hadde også fått større selvsikkerhet, siden Gotmans forslag og ideer var helt i tråd med våre egne visjoner. Vi ønsket å lage en dynamisk utstilling, en som ikke virket «permanent» i ordets tunge betydning, men som i stedet kunne oppleves som en utstilling som pustet og levde. Vi ønsket at den skulle være inkluderende og avstresset, «et sted å søke tilflukt i og vende tilbake til», som Gotman formulerte det. Å bringe dansere og andre kunstnere inn i dette rommet føltes som en naturlig måte å få inn nye perspektiver på, for slik å generere ny kunnskap.

Dette bringer oss tilbake til Olive Bieringa og Otto Ramstad, de to danserne som sto bak e-posten. Vi gikk i dialog med dem. De ønsket å søke Norsk kulturråd om finansiering til embryologiprojektet sitt, og ville gjerne realisere dette hos oss. Vi ble enige om et samarbeid, og tidlig i april 2019 ble prosjektet, som da gikk under navnet

5 Notat fra foredrag av Kéline Gotman 4. januar 2019 på Norsk Teknisk Museum.

6 Notat fra foredrag av Kéline Gotman 2019.

The Museum of Fluid Spaces (Museet for flytende rom) tildelt forprosjektmidler. Vi måtte derfor begynne å finne ut hva samarbeidet skulle gå ut på.

«Prototypen» var som sagt blitt til under Bieringa og Ramstads gjesteopphold ved Weisman Art Museum ved University of Minnesota sommeren 2018. Tittelen var da «The Place of Space», og Bieringa og Ramstad beskrev det som følger:

... vi fører sammen dansere med medisinstudenter og tar utgangspunkt i det praktiske, somatiske språket og språket fra Body-Mind Centering®. Vi arbeider med berøring og bevegelse, ser på anatomibøker og utveksler kunnskap. Alle de ulike perspektivene som folk tar med seg inn i dette feltet, bidrar til å utvide kunnskapen vår, og den er ikke bare konseptuell, men situert i kroppen, og er noe vi alle bærer rundt på i vår tilværelse som fysiske vesener ... Dere kan se hvordan samtalen om embryologi naturlig fører til en samtale om rom og relasjoner.⁷

Vi skal komme nærmere inn på gruppens «Body-Mind Centering®»-språk. Her er det nok å vite at det er et språk som brukes for å bli kjent med kroppen – det er en måte å snakke om og bevege kroppen på –, som smyer seg inn i mellomrommet mellom vitenskapelig viten, kulturell kunnskap, levd erfaring og myte.

Etter Bieringa og Ramstads beskrivelse av arbeidet sitt å dømme, lot det til å ha mye til felles med vårt eget kunnskapstopografi-prosjekt. «Det handler ikke nødvendigvis om å skape én enkelt versjon av sannheten», skrev de, «men om hvordan vi kollektivt kan bygge opp kunnskap som inkluderer alle ulike former for kunnskap. Hvordan vil den tverrfaglige dialogen påvirkes av forståelsen vår av det vi gjennomlevde på cellenivå tidlig i fosterutviklingen, og hvilken innvirkning kan det ha på noe vi gjør sammen når vi er blitt fullt formede mennesker?»⁸

Synet på kunnskap som sammensatt og tverrfaglig er definitivt noe vi på museet kan forstå og stille oss bak. Ikke desto mindre – og det er her det som ble artikkelens utfordring, begynner – da jeg så en presentasjon på nettet av Bieringa og Ramstads performance laget med utgangspunkt i det embryologiske arbeidet ved Weisman Art Museum, fikk jeg lite ut av det. Det rørte meg overhodet ikke, og klarte ikke å få meg engasjert. Det eneste jeg så, var noen mennesker som rullet rundt på bakken iført ulltepper og løstsittende klær, men det er selvsagt mulig at mye gikk tapt i oversettelsen fra den opprinnelige performansen til et lydløst lysbildeshow av snapshots.⁹

7 Oicherman, Bieringa og Ramstad 2018.

8 Oicherman, Bieringa og Ramstad 2018.

9 Se lysbildeshowet i den digitale artikkelen. Bieringa 2018.



Fotografi tatt under performansen The Place of Space ved Weisman Art Museum, University of Minnesota, august 2018. Fargene representerer ulike lag i det menneskelige embryo.
Foto: Boris Oicherman / Weisman Art Museum, Minneapolis, Minnesota.

Kanskje jeg heller burde si at jeg ikke klarte å se performansen som dans. For la meg si det som det er: Jeg var i mer enn ti år gift med en utøver og koreograf av samtidsdans, og har altså noen forutinntatte holdninger på dette feltet. Bieringa og Ramstad tar riktignok sine forbehold: «Vi bare gjør det vi gjør, noen vil kanskje se på det som dans, andre ikke. Vi er opptatt av at folk skal være folk, folk som utforsker mulighetene i en bevegelse, som utforsker ulike typer potensial for hva som er fysisk mulig som et uttrykk for menneskelighet.»¹⁰ Dette er en beskrivelse av en dansepraksis i vid forstand – «folk som er folk» – men den er kanskje for vid til at den kan fungere innenfor rammene av noe så konkret som en utstilling. Eller sagt på en annen måte, er den for vid til å kommunisere med en person som har en så jordnær innstilling som en kurator ved et medisinsk museum?

Kurator Boris Oicherman ved Weisman Art Museum ga også uttrykk for sin opplevelse av Bieringa og Ramstads arbeider, og han la større vekt på publikum: «Tradisjonelt sett er en forestilling en velstrukturert situasjon – utøverne formidler en fortelling til betrakterne som så tar imot den som noe ekte og dermed suspenderer

¹⁰ Oicherman, Bieringa og Ramstad 2018.

sin egen virkelighet.»¹¹ I performancene sine ber Bieringa og Ramstad oss derimot ikke «om å suspendere vår egen virkelighet, men heller å gå helt opp i den. Hvert arbeid har sin egen historie, et inngangspunkt som performancen utvikler seg fra – og betrakterne har like stort ansvar for denne utviklingen som danserne». Det disse danserne gjør, er å skape «plattformer hvor du aktivt kan utforske relasjoner – dine egne relasjoner – til omgivelsene rundt deg, til danserne og publikum, til arkitekturen og til deg selv».¹² Dette er utvilsomt en kunstform som krever mye av sitt publikum.

Vi blir bedre kjent

Vi var to ansatte ved museet som ønsket å lære mer om den noe spesielle sjangeren «dans-som-ikke-ser-ut-som-dans». I januar 2019 overvar vi Bieringas performance *felt room; on paper* og i april 2019 Ramstads *Lineage*. Den første besto av flere deler, en av dem ble fortalt av Bieringa og omhandlet utviklingen av nervesystem og sanseorganer hos fosteret. Den andre tok for seg Ramstads norske aner gjennom det Oicherman har kalt «et kroppslig situert narrativ». Når jeg nå tenker tilbake på dem, går de to arbeidene litt over i hverandre, men jeg husker at jeg om begge tenkte at det hadde vært en besynderlig opplevelse, og at jeg aldri hadde opplevd en danseforestilling hvor danserne *snakket* så mye. (I rettferdighetens navn må det sies at Bieringa har kommentert at *felt room; on paper* egentlig ikke var en danseforestilling, men en performance-installasjon.) Jeg hadde heller aldri vært på en performance hvor publikum lå midt på gulvet i et bekmørkt rom – for så å bevege seg rundt i rommet, halvt snublende i mørket, etter hvert som verket utspilte seg. Ett medisinsk faktum fra Bieringas narrativ gjorde likevel inntrykk på meg, nemlig opplysningen om at den siste sansen som er blitt utviklet i naturhistorien, er synet, mens berøringssansen er den første. Performancen var både urovekkende og interessant.

I august 2019 arrangerte vi et møte med Bieringa og Ramstad, og dette sammenfalt med en spesiell hendelse. Mumien Maren, en av Nasjonalt medisinsk museums mest pregnante og problematiske objekter, var tatt ut av utstillingsmonteren for første gang på nesten to tiår. Mumien var en kvinne som døde i Oslo rundt 1850. Lite er kjent om omstendighetene rundt hennes liv og død. Hun ble gravlagt, og senere ved en tilfældighet mumifisert gjennom en kjemisk prosess kalt hydrolyse eller forsåpning, der kroppsfett omdannes til en stabil substans kjent som kroppsvoks eller likvoks. Hun kom opp i dagen under noen byggearbeider rundt 1900, og siden hun var så godt bevart, ble hun overført til patologisamlingen ved Rikshospitalet, hvor hun ble

11 Oicherman, Bieringa og Ramstad 2018.

12 Oicherman, Bieringa og Ramstad 2018.

hengende rett opp og ned i et lukket skap i over hundre år. Hun ble ikke vist fram for publikum, men det sies at hun fra tid til annen ble brukt til å skremme folk med.

I 2002 kom Maren til det nylig etablerte Nasjonalt medisinsk museum. Her ble hun vist fram liggende i en glassmonter og presentert som et av ofrene for kole-raepidemien i Oslo. Dette vet vi ikke med sikkerhet, selv om det riktignok finnes fragmentariske indisier som peker mot at hun *kan* ha dødd av kolera. De siste årene har museet hatt en omfattende diskusjon om hvordan de menneskelige levningene i samlingen bør håndteres og stilles ut.¹³ Det er selvsagt umulig å vite hva Maren selv hadde ønsket, men det er nok lite sannsynlig at hun så for seg at hun, et hundreår etter sin død, skulle stilles til skue for offentligheten naken og delvis i oppløsning.

Nå lå hun på et bord i et lite rom ved siden av de medisinske utstillingssalene, og ble passet på av kuratorer og konservatorer, mens vi forberedte transporten til sykehuset hvor hun skulle CT- og MR-skannes. Vi ønsket å vite om dagens høyteknologiske metoder kunne gi oss ny innsikt i Marens liv og død. Jeg tok Bieringa og Ramstad med meg inn i salen hvor hun lå, og forklarte at dette var en spesiell anledning til å se et dødt menneske på nært hold. De ble ikke på langt nær så imponert som jeg hadde håpet. Det eneste jeg kan huske at de sa, var: «Så flat hun er.» (Det stemmer at hun ble noe flatttrykt etter sin død, trolig på grunn av vekten av all jorda over henne mens hun lå begravd.) Den avmålte responsen deres tok litt motet fra meg, for i løpet av prosessen med å fornye de medisinske utstillingene var Maren nemlig i ferd med å få en viktig rolle. Det hadde vært fint om de hadde blitt mer åpenlyst inspirert av henne. På dette tidspunktet hadde vi mer eller mindre bestemt oss for et konsept der Maren skulle være hovedattraksjon for hele utstillingen.

Maren er ikke et enkelt statisk og avgrenset objekt, men en dynamisk ting. Kal-lenavnet hennes kommer fra en gammel slager om kjærlighet og død, kalt *Maren i Myra*. Vi bestemte oss for å beholde dette navnet framfor bare å omtale henne som «mumien», delvis fordi dette navnet er blitt brukt om henne i lange tider, og delvis fordi det personifiserer henne. Det er påminnelse om at hun ikke bare er en museumsgjenstand, men en person på lik linje med oss. Hun kan undersøkes og oppleves på et utall måter, gjennom et mangfold av kunnskapsregimer: historiske, filosofiske, kulturelle, teknologiske, og – ved danserne – kanskje til og med kroppslige. Den typen kunnskap som en CT-skanner produserer, er vesensforskjellig fra den kunnskapstypen du får på et museum, som igjen skiller seg fra den formen for kunnskap som er basert på bevegelser og fysiske møter. Disse kunnskapsformene trenger ikke å utelukke hverandre; i en dynamisk utstilling vil ideelt sett flere perspektiver kunne

¹³ Lange 2018.

presenteres på en og samme tid. Maren er det dynamiske produktet av de relasjonene hun til enhver tid står i, og vi ønsket at utstillingen skulle speile denne dynamikken. Omtrent på denne tiden skiftet prosjektet navn fra The Museum of Fluid Spaces til A collection of fluid spaces – det er enklere å tenke på kroppen som en samling av flytende rom enn som et museum. Navneforandringen hadde også noe å gjøre med at Bieringa hadde besøkt Wellcome Collection i London for første gang, og var blitt dypt imponert over den dynamiske stemningen der. Bieringa var i London i januar 2020 og der, i et rom kalt Independent Dance, hadde hun gitt avsparket til prosjektet A collection of fluid spaces, med en workshop med dansere, koreografer, billedkunstnere, terapeuter og andre interesserte.¹⁴ Fra deltakerne fikk hun diverse tilbakemeldinger: «Nå som jeg har utforsket den tidligste livstilstanden i lek, berøring og bevegelse, har embryologiens mysterium får ny betydning for meg.» Hun kom tilbake til Norge full av ideer, for eksempel denne:

En tanke er at vi kunne betrakte den somatiske legemliggjøringen av embryologisk materiale som en ny form for medisinsk visualisering. At dette embryologiske materialet avdekker kunnskap idet det kroppsliggjøres og deles ... Jeg har lyst til å ha med alle slags mennesker, kropp og sinn i arbeidet, også barn. Jeg er interessert i å se hvordan den store beholderen som en mors kropp er, kan holdes og tas imot i det overordnede prosjektet. Kvinnekroppen er ofte fraværende fra legevitenkskapens historie, og jeg ønsker å kontekstualisere de omgivelsene vi vokste i da vi var fostre.¹⁵

Det er flere årsaker til at vi bestemte at mumien Maren skulle stå i sentrum for denne utstillingen. Primært det faktum at den er en kropp – en unik, delvis defekt, men menneskelig kropp – og dermed et utgangspunkt som var kjent for alle de besøkende. Men en annen underliggende årsak, i alle fall for meg, var i tråd med Bieringas observasjon: Å plassere mumien Maren i sentrum fungerte som en markering av kvinnekroppens fravær fra legevitenkskapens historie, eller – rettere sagt – kvinnekroppens bidrag til medisinsk kunnskap som er så grunnleggende, men samtidig så marginalisert.

I august året før hadde vi som sagt transportert Maren til Rikshospitalet og lagt henne i skannerne der, for å finne ut mer om hvem hun var og hvordan hun levde. Vi ville også undersøke hvilken type kunnskap CT- og MR-skannere produserer. Hva er det mulig å finne ut ved hjelp av dem, og hva kan vi ikke finne ut? Dette var

¹⁴ E-post fra Bieringa, 11. februar 2020.

¹⁵ E-post fra Bieringa, 11. februar 2020.



Konservatorene Marianne Sjølie og Hilde Skogstad inspiserer mumien Maren i august 2019, før hun blir transportert til Rikshospitalet for CT- og MR-skanning.
Foto: Håkon Bergseth / Norsk Teknisk Museum.

også i tråd med Bieringas tanke om samarbeidet vårt som «en ny form for medisinsk visualisering ... for å avdekke kunnskap». En av de tingene vi oppdaget ved Rikshospitalet, var at mumien Maren hadde en struktur i underlivet som radiografene tolket som en livmor. Dermed fikk vi for første gang bevis for at Maren faktisk var en kvinne. Vi fant også ut at hun hadde et armbrudd som aldri hadde grodd skikkelig, og at hun hadde et brudd i en ryggvirvel og alvorlig slitasje i hofteleddene. Vi fant imidlertid ingen klare indikasjoner på hvorfor hun døde. Lungene viser tegn på forkalkning – et tegn på at hun levde med tuberkulose, men trolig uten å dø av det. Skanningen hadde ingen mulighet for å avdekke kolera, så det forble en ren antakelse at hun døde av kolera.

Uforutsette muligheter

Bieringa kom tilbake fra London full av iver etter å starte jobben ved museet, og skrev: «Kan vi banke den første uka i juni til arbeidet med danserne, la oss si 10–16 hver dag? Kunne vi møtes mellom 9. og 17. mars for å diskutere prosjektet, ideer, finansiering, museets ansvar osv.»¹⁶ Vi gjorde avtale om et møte 16. mars 2020. Så kom koronaen. Mye av aktiviteten i Oslo stanset opp, og det var en god del forvirring knyttet til hvor alvorlig pandemien var, og hva som kom til å skje. Museet stengte ned 13. mars. Nesten halvparten av de ansatte ble permittert, og resten av oss ble bedt om å jobbe hjemmefra, i den grad det var mulig. Utstillingsprosjektet vårt var en av museets hovedprioriteringer, det var hovedårsaken til at ikke også vi ble permittert.

Vi møttes faktisk den 16. mars, om enn på Zoom – for noen av oss var det første gang vi brukte Zoom, men Bieringa og Ramstad hadde allerede en del erfaring med plattformen, og satte opp møtet. De som deltok, var – i tillegg til de to danserne – Gro Ellefsen, som har ansvar for programmeringen ved Norsk Teknisk Museum, samt to kuratorer fra Nasjonalt medisinsk museum, Ellen Lange og meg selv. Vi diskuterte koronaen og nedstengningen og hva det innebar å være «gjestedanser» ved museet. Her var museet og danserne ikke helt på linje. Slik museet så det, var danserne gjestekunstnere bare i de periodene de faktisk oppholdt seg ved museet for å øve eller ha forestilling, mens for danserne innebar det å være gjestekunstnere et mer konseptuelt og langvarig engasjement. Bieringa og Ramstad laget utkast til en kontrakt, og en fordeling av oppgaver og ansvar under de tre planlagte oppholdene ved museet – alle relativt korte – i juni 2020, høst/vinter 2020 og april 2021.

¹⁶ E-post fra Bieringa, 11. februar 2020.

Avtalen ble utformet med tanke både på hva museet kunne tilby, og hva kunstnerne kunne bidra med. Museets stilte med øvingslokaler og teknisk support, markedsføring, avklaringer med de medarbeiderne som kom til å bli berørt av prosjektet, kontakt med andre relevante fagfolk samt ytterligere finansiering. Kunstneres bidrag besto av den kunstneriske prosessen og avtalte presentasjoner på de angitte tidspunktene, ymse eksterne samarbeidspartnere, kostymer og scenografi, spesialisert teknisk support som museet ikke kunne stille til rådighet, samt prosjektfinansiering, inkludert midler fra Kulturrådet og Oslo kommune (kommunen hadde bevilget 50 000 kroner til prosjektet i desember 2019). Avtalen ble imidlertid aldri undertegnet av museet. Koronasituasjonen gjorde det umulig å fatte avgjørelser om tid og penger. Det kan også hevdes at beslutninger om denne type samarbeidsprosjekter fortsatt gjøres på ad hoc-basis, noe som kan tas som et tegn på at museumsledelsen ennå ikke fullt ut har tatt innover seg idealet om åpenhet, inkludering og alt som dette innebærer. Men på møtet fikk vi i det minste satt av datoene.

Norge stengte nå grensene, og alle buret seg inne hjemme og ventet. Mine kollegaer og jeg flyttet møtene våre til Zoom, Teams og andre plattformer, og arbeidet videre med å planlegge den nye utstillingen. Bieringa og Ramstad, som også satt koronafaste hjemme, fortsatte å produsere nye ideer og ga uttrykk for at de ønsket å være en integrert del av utstillingsprosjektet. De var utålmodige etter at vi skulle gjøre oss ferdige med utstillingsdesignet, og ønsket å vite mer om den planlagte utstillingens innhold og kuratorens visjoner.¹⁷ Bieringa ønsket å tilby museet noe som beveget seg ut over embryologiprojektet, samt bidra med andre ideer hun hadde utviklet gjennom sitt årelange arbeid i mange museer, og som potensielt kunne ha relevans for hele utstillingen:

Vi er jo ikke bare interessert i embryologi, dere burde egentlig bruke oss som ressurser for hele utstillingen, vi kunne hjelpe dere å skape mange flere typer opplevelser, med forskjellige møtepunkter for ulike publikumsgrupper. Vi kan tilby verksteder, happenings, performanser og samtaler som tar for seg de aspektene dere ønsker å få belyst, også utenfor det som er vårt primære interessefelt. Og jeg ønsker igjen å understreke at vi har mye å komme med om dere ønsker feedback når det gjelder hvordan kroppene vil bevege seg rundt i rommet etter hvert som salene begynner å ta form.¹⁸

17 E-post fra Bieringa, 25. mars 2020.

18 E-post fra Bieringa, 25. mars 2020.

Det gikk et år uten at vi fulgte opp dette tilbudet – slik vi heller aldri fulgte opp de mange ideene Kéline Gotman kom med.

Hvordan kan vi rundt utstillingen bygge et miljø av ressurspersoner som har mulighet til å bidra over tid, og skape et dynamisk potensial? Dette var spørsmålet som ble stilt i en internrapport laget av museet i november 2019.¹⁹ Anledningen var at det ble opprettet en fokusgruppe (eller det ble innkalt til et dialogmøte) av potensielle eksterne samarbeidspartnere som skulle diskutere innholdet i den medisinske utstillingen. Det ble arrangert workshoper for å skape situasjoner hvor disse eksterne samarbeidspartnerne faktisk hadde noe å si, og *følte* at de hadde noe å si, slik at de fikk lyst til å komme tilbake ved senere anledninger. Målet må være å få til et varig nettverk av eksterne, engasjerte aktører, og sørge for at engasjementet holdes ved like fra arrangement til arrangement, og at det blir respektert og lyttet til. Videre, om en skal få til en dynamisk utstillingspraksis, må engasjementet institusjonaliseres, og for å hindre at det ikke bare blir en tilfeldig enkelthendelse, må relasjonen være preget av åpenhet og respekt, og en omfordeling av makt må finne sted. Gitt de unike omstendighetene pandemien skapte, var det nettopp dette, å institusjonalisere museets relasjon til danserne, som viste seg å være en av de største utfordringene.

Kroppslig situert kunnskap

Våren 2020 ønsket Bieringa og Ramstad å invitere oss til å lære mer om deres kunstneriske praksis, og særlig om den merkelige aktiviteten som kalles «Body-Mind Centering». De oppfordret oss til å lese mer om det og til å ta timer om det på Zoom.²⁰ «Vi føler at arbeidet med etableringen av Body-Mind Centering® har så stor relevans for de temaene dere jobber med, og ofte overlapper med dem – det være seg liv/død, objektiv/subjektiv kunnskap, natur/kultur ...» Her peker de mot den formen utstillingen var i ferd med å få, med mumien i sentrum, omkranset av tre tematiske områder som skulle bidra til å fortolke og refortolke den: én sone viet liv/død, deretter individ/kollektiv, og til sist natur/kultur. Videre: «Det som gjør Body-Mind Centering så grunnleggende radikal og så vidunderlig problematisk, er at det er noe som glir mellom vitenskapelig kunnskap, levd erfaring, mytologisk, åndelig, kulturell kunnskap gjennom personlige og kollektive måter å vite på.»²¹

19 Lefkaditou et al. 2019.

20 Cohen 2012.

21 Se Hartley 2014 for en grundig undersøkelse av den åndelige dimensjonen i Body-Mind Centering når det anvendes på embryologi.

Også temaet med ulike vitensformer er i tråd med museets forskning på kunnskapstopografi. Det faktum at Body-Mind Centering har fått et copyright-symbol klistret på seg, understreker at det ikke akkurat er snakk om en vitenskapelig forskningspraksis, men i stedet noe som er knyttet til en hel hjemmeindustri av verksteder, kurs og attestasjoner. Det er snakk om et aktivt og ofte selvfinansiert utforskningsfellesskap som opererer utenfor og helt uavhengig av de store institusjonene. Dermed utfordrer det også den vitenskapelige kunnskapens og vitenskapsmuseets autoritet. Innad i museet forholdt medarbeiderne seg til dette på ulike måter: Noen tok imot utfordringen og danset i vei med danserne, mens andre – meg selv inkludert – holdt seg på behørig avstand.

Bieringa sendte oss et blogginnlegg av Susan Raffo, en kroppsterapeut og healer, som formulerte en kroppsbasert forståelse av anatomi som passet som hånd i hanske til Bieringas perspektiv. «Å lære anatomi i seg selv er ikke viktig», begynte Raffo, og fortsatte:

... Det som betyr noe, er å lære anatomi som poesi, som historie, som kulturell forståelse av fysisk stofflighet. En måte å lære anatomi på, er å VÆRE det første samlingsstedet for tarmene (tolvfingertarmen) eller å forstå den hodepinen som rir deg lavt i bakhodet, hvor den banker (i nerven til den tredje halsvirvelen og mye mer) og hvilken form den har, det er det som betyr noe. Å lære anatomi handler ikke om å tilskrive fakta til visse kroppsdelene, men om å sanse og bli anatomien.²²

Kort sagt, én måte å beskrive Body-Mind Centering på er at det handler om å «sanse og bli anatomien» (og fysiologien).

I løpet av det første gjesteoppholdet, fra 1.–5. juni 2020, fikk medarbeiderne ved museet anledning til å stifte bekjentskap med Body-Mind Centering i praksis. Museet hadde åpnet bare noen dager tidligere, 30. mai. Gjesteaktivitetene fant sted i det såkalte Pusterommet, den lille salen ved siden av de medisinske salene, hvor mumien hadde vært plassert sommeren før. For å følge opp det embryologiske temaet ba Bieringa oss om å finne fram noen eksempler på embryoer som hun kunne vise til danserne sine. Det gikk opp for oss at selv om vi har mange fosterpreparater i samlingen, har vi så å si ingen eksempler på fosteranlegg eller embryoer, trolig fordi de er så små, mindre enn 4 cm lange (fosteranlegget kalles et embryo i den tidligste fasen av fosterstadiet, fram til åttende uke). Vi fant fram flere preparater av små

22 Raffo 2020.

fostre og satte dem inn i en utstillingsmonter i Pusterommet for at de skulle tjene som inspirasjon mens danserne beveget seg i rommet.

Noe av det første som slo meg ved Body-Mind Centering-praksisen, var det faktum at det både er en måte å bevege seg på (i likhet med yoga og qigong og judo – jeg har prøvd meg på alle tre), og samtidig en måte å snakke om kroppen på (også i likhet yoga og qigong og judo, men her er snakkesiden mye mer uttalt). Praksisen innebærer en del milde verbale oppfordringer, spørsmål og observasjoner som kommer samtidig med at danseren fysisk utfører dem, slik:

Jeg ber deg begynne å stryke deg selv på forsiden av kroppen.

Skap forbindelse hele veien fra hodet til tærne,

mens du kjenner på det ytterste laget av kroppen.

Kjenn på hva det er å flytte fra dette stedet på forsiden,
og på enhver form for bevegelse,

som lar din opplevelse av forsiden ha et nærvær,

ha volum.²³

Etter hvert drar narrativet inn elementer av embryologi, de flytende rommene og membranene fra artikkelens tittel – og inviterer danserne til å kroppsliggjøre fortellingen om hvordan vi alle utvikler oss fra tre skiver til en fullstendig og fungerende kropp. Bieringa startet ofte en økt med å vise embryologiske diagrammer og fotografier og gi en kort presentasjon av utviklingen av visse strukturer i embryoet, så som hjertet eller ryggstrengen eller *gemmae membrorum* («lemknoppen», det vil si begynnelsen på en knokkels utvikling). Etter hvert blir denne praksisen med å snakke mens man beveger seg, til det som Carla Bottiglieri, en av deltakerne under gjesteoppholdet, beskriver som et spill med intensitet, rytmer, simultane hendelser og ulike hastigheter – en slags kroppsliggjort musikk.

Men det mest slående med Body-Mind Centering, i alle fall i mine øyne, er at det ikke ser ut som dans. Det ser ut som folk som tar på seg selv, svømmer gjennom

23 Bieringa 2020.

rommet, ruller rundt på gulvet – alt i fri improvisasjon. Det er noe barnslig over det. Her beveget danserne seg på en måte som fikk meg til å tenke på undersjøiske skapninger. Jeg satt stille og iakttok dem, forsøkte å ta inn det jeg så, og jobbet med å overvinne følelsen av fremmedgjøring. Jeg forsøkte å gi slipp på kontrollen over hva som skjer i museumsrommet. Danserne omtalte innimellom denne improvisatoriske aktiviteten som «forskning», noe jeg fant påfallende.

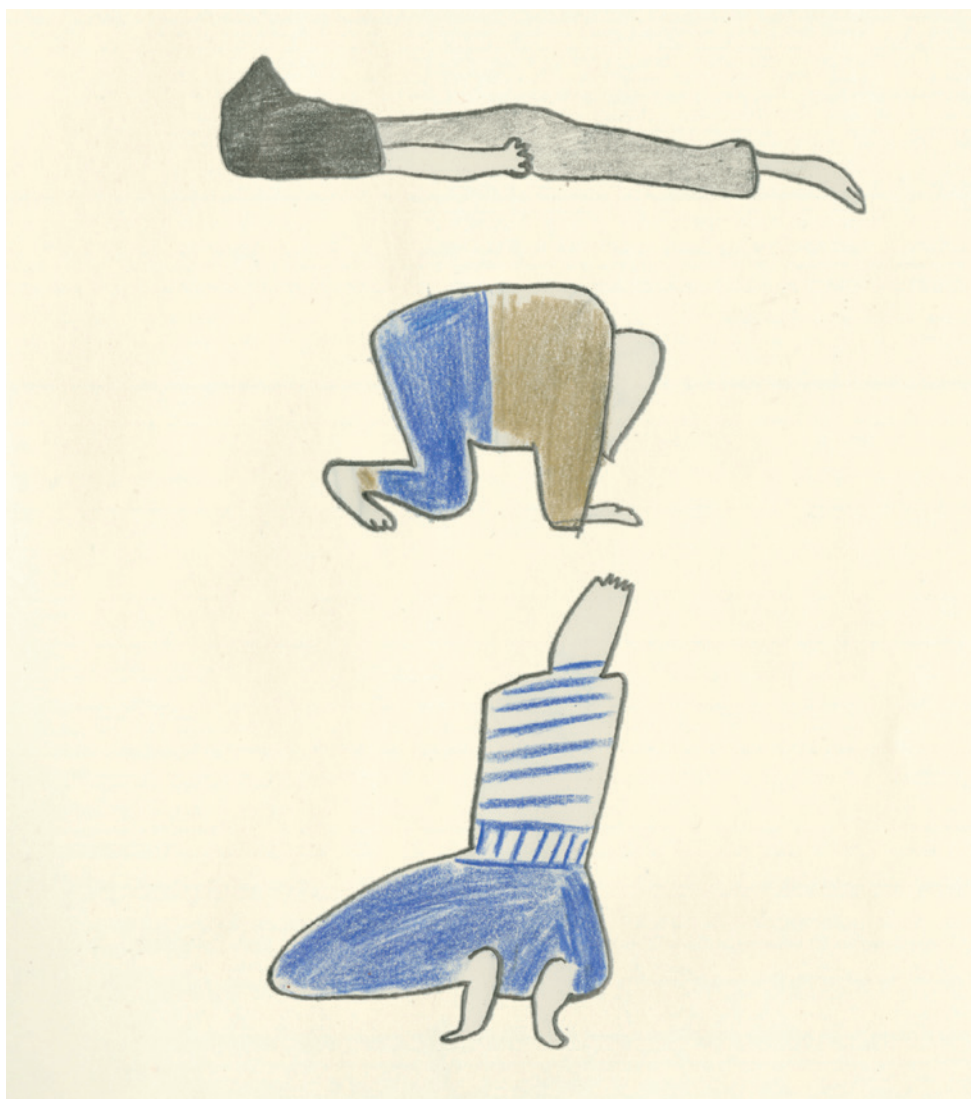
Det var ikke bare jeg som følte meg fremmedgjort. Halvveis i oppholdet til danserne ordnet vi med et besøk til lokalet der vi oppbevarer de våte preparatene våre, vevspreparater bevart på alkohol eller formaldehyd – bokstavelig talt «flytende rom». Der tilbrakte danserne og jeg nesten en time sammen med konservator Hilde Skogstad. Vi åpnet skuff på skuff og så på hjerner og hjerter og livmorer og tarmer og fostre på krukker og glass, de fleste av dem patologiske eksemplarer. Inntrykket jeg fikk, var imidlertid at – jo da, det gjorde nok inntrykk på dem, men ikke så sterkt at de ønsket å bli værende mer enn tre kvarter inne på det trange rommet. Kanskje de var opptatt av medarbeidernes ve og vel. I alle fall virket det som om de var mer interessert i å tenke på organer i bevegelse, på flytende rom fylt av alle slags kroppsutsondringer som hele tiden sirkulerte og fornyet seg. Organer og fostre som fløt rundt på glass, virket bare så livløse. Ikke ulikt slik Maren må ha virket livløs og flat der hun lå på et bord i det samme rommet året før.

«Med embryologien», skrev Carla Bottiglieri mens hun var engasjert, «slutter anatomien å være en statisk, tillært strukturell geografi – en stillhet som først og fremst er lånt fra det dissekerte likets inaktivitet, og avdekker hva som beveget og fortsatt beveger våre tilsynelatende stille interiører».²⁴ Embryologien ble dermed presentert som den absolutte motsatsen til de statiske museumsgjenstandene våre – fostre på glass, mumien Maren, som da formodentlig holdes i sjakk av likets inaktivitet – like tause og urørlige som kuratoren som satt og iakttok danserne.

Henvisningen til «tilsynelatende stille» rom på innsiden av kroppen kan også ha vist til museet og den stillheten som vanligvis råder der. For å bryte denne stillheten skapte en annen av de deltakende danserne, Hanna Filomen Mjåvatn, i samarbeid med Bieringa, et levende lydlandskap basert på de suse- og dunkelydene som lages inni kroppen. Hun improviserte denne lydkomposisjonen ved hjelp av en musikksequencer²⁵ mens de andre danset. (Øvrige deltakere var Kristina Gjems, Loan Ha, Sigrid Vesaas og Gry Kipperberg.)

24 Bottiglieri, Bieringa og Ramstad 2020.

25 En musikk-sequencer er et elektronisk system for opptak, lagring, komponering, redigering og avspilling av musikkdata.



Hanna Filomen Mjåvatn, Otto Ramstad og Kristina Gjems danser. Croquis ved illustratør og biolog Varvara lashchenko, desember 2020, varyusha.com.

«Vi bygger en installasjon som vil fungere som et slags eksperimentelt embryologilaboratorium»,²⁶ forklarte Bieringa nå nylig, og nøkkelordet her er «eksperimentelt». Snarere enn å innføre en definisjon på dans eller koreografi i prosjektet,

²⁶ Bieringa 2020.

er det som om hun ønsker at de danselignende egenskapene skal stige fram gradvis, eksperimentelt, ved hjelp av berøring og følelse. «Det ligger en framtid foran oss», fortsatte hun. «Noe som er både flytende og intuitivt, og ubestemmelig, hinsides bevisst kontroll ... Og som også forsøker å finne ut hvordan kommunisere, bortenfor våre personlige erfaringer.»²⁷ Bieringa og Ramstads «samling av flytende rom» er derfor selv et rom preget av ekstrem flyt. (Tilfeldigvis er «å forsøke å finne ut hvordan kommunisere, hinsides våre personlige erfaringer» også en svært god beskrivelse av museets prosess med å utvikle utstillingen.)

Da museet åpnet igjen 30. mai 2020, var alle berøringsskjermene tatt ut av drift etter anbefaling fra norske helsemyndigheter. Store forsamlinger var forbudt, og det å holde avstand var tidens lov. Med andre ord var det forbudt å ta både på ting og på hverandre. Den 1. juni fryktet jeg at noen i museumsledelsen kunne komme til å snuble over en gjeng med dansere som drev og hoppet rundt i Pusterommet, stoppe dem og gi oss alle kjeft for ikke å ha overholdt reglene, som var iverksatt for vår egen sikkerhets skyld. Jeg var usikker på hvordan Bieringa og Ramstad og samarbeidspartnerne deres ville klare å lage en dans uten å bryte reglene og ta på hverandre. Men da det kom til stykket, innså jeg at det var en god del imaginær og erindret berøring i Body-Mind Centering, i tillegg til at danserne berørte seg selv. Det fant selvfølgelig også sted en del ekte berøring i løpet av det fem dager lange gjesteoppholdet, men overraskende lite – tatt i betraktning at danserne øvde i flere timer hver dag.

Liv og død

Sommeren 2020 hadde jeg en gripende opplevelse hvor alle de temaene knyttet til død, lik og berøring som ligger like under overflaten i dette essayet, ble ført sammen. I begynnelsen av juli satte jeg meg på et fly til Nord-Sverige for å besøke kjæresten min og familien hennes. Bare noen dager etter at jeg kom dit, døde faren til kjæresten min (ikke av covid-19). Hele den vesle familien, inkludert meg selv, var med ham på sykehuset da han døde. Sykehuset brøt koronareglene og slapp oss inn på rommet hans de siste timene. Jeg kan ikke huske sist jeg rørte ved et dødt menneske, men like etter at han døde, begynte alle i familien å ta på ham med intens og sorgtung besluttomhet, de strøk ham over skuldrene, kjærtegnnet ansiktet hans, glattet ut håret hans. Selv trykket jeg diskre hånden hans. Fem–seks dager senere berørte jeg ham igjen, og denne gangen mer hardhendt, da vi dro til likhuset for å kle ham til begravelsen. Det krevde to sterke menn fra sykehuset til å hjelpe oss med å løfte og

²⁷ Bieringa 2020.

snu ham, buksere ham inn i en skjorte og en dress, og få på ham et slips. Dette var mitt første møte med døden utenfor USA, hvor jeg er oppvokst. Jeg var ikke forberedt på at det skulle være familien selv som kledde på liket og gjorde det i stand til begravelsen, og ikke en begravelsesagent, slik den amerikanske skikken er.

Jeg nevner denne personlige opplevelsen fordi det neste dansearbeidet som Bieringa iverksatte, var tidsreiser i motsatt retning av embryologien; her agerte hun død og nedbrytning. Dette inngikk i et separat prosjekt kalt *Resisting extinction*. Bieringa fortalte meg i oktober 2020 at hun, etter å ha deltatt på en workshop samme sommer, omsider var begynt å sette pris på mumien Maren. På den workshopen hadde de tatt for seg det å dø i kaldt vann og føle hvordan kroppen ble kjemisk forvandlet og mumifisert. Dette hadde mye til felles med Body-Mind Centering, men med mindre åpenbare bevegelser. Det gikk ut på at danserne og publikum lå i ro og lyttet til et narrativ om hva som skjer når vi drukner, og hva som kommer etterpå.

La meg nå komme med en advarsel, slik Bieringa gjør når hun presenterer forestillingen: Noen opplever denne beskrivelsen som skremmende.

All kavingen og panikken gjør at kroppen din sliter seg ut.

Du forsøker å bevege deg og veive med armene, men kroppen kjennes tung som en statue.

Du forsøker å holde pusten, men kroppen din lar deg ikke velge, før du vet ordet av det, har den overstyrt deg.

Pusterefleksen slår inn og kroppen din puster for deg, selv om du synker stadig dypere ned i vannet ...

[...]

... det kalde vannet bidrar i seg selv til å forvandle kroppen din.

En grå, voksaktig substans formes og hopper seg opp i de delene av kroppen din som inneholder fett – kinn, bryster, mage, rumpe. Ansiktet. (Adipocere)

Voksen er et biprodukt av bakteriene som bryter ned vevet i kroppen din, og de gjør det uten oksygen, anaerobt. Det skjer en kjemisk reaksjon. Bakteriene avgir enzymer som danner det rommet hvor fettene i kroppen din reagerer med vann og

hydrogen, og løser opp kjemiske forbindelser og bryter fett ned til fettsyrer og såpe.

Kroppen din råtner ikke, i stedet gjør denne prosessen at den omdannes til en voksavstøpning av seg selv. Avstøpningen er av mettede fettsyrer, et materiale som lett smuldrer.

Vokslaget beskytter kroppen din og gjør at forråtnelsen skjer langsommere.

Proessen tar til i løpet av den første måneden etter døden, og såfremt det ikke tilføres oksygen, kan den fortsette i flere hundre år.²⁸

Dette er i forbløffende grad dekkende også for Marens mumifisering.

I oktober inviterte Bieringa de ansatte ved museet til å overvære et konferanse-innlegg hun skulle holde via Zoom, der hun skulle framføre et danseprosjekt som omhandlet en lignende prosess med død og nedbrytning, men denne gangen på land. Jeg tok imot invitasjonen, og lå på senga hjemme mens hun snakket rolig inn i hodetelefonene om hvordan det ville føles når kroppen ga opp og ble brutt ned til bare knoklene var igjen. Jeg fikk en levende påminnelse om det som i yoga kalles lik-stillingen, og som kanskje er den posisjonen jeg liker aller best, der du ligger på ryggen på matten og forestiller deg at du er død, og at alle dine indre organer løses opp til væske som tyngdekraften så trekker ned mot bakken. Jeg klarte ikke la være å tenke på den døde mannen jeg hadde bakset med sommeren før.

Noen måneder tidligere hadde vi omsider bestemt oss for tittel på utstillingen: I stedet for *Medisinske rom* skulle den kalles *Liv og død*. Både Bieringa og Ramstad ble begeistret for tittelen, trolig fordi den var så dekkende for begge sider av interessefeltet deres, både embryologi og nedbrytning. Det neste gjesteoppholdet var satt til 16.–20. november 2020, og målet var å formidle prosjektets innhold og utvikle det videre. Ved en skjebnens ironi sammenfalt dette med den andre koronabølgen, og 10. november måtte museet nok en gang stenge. Bieringa og Ramstad og deres samarbeidspartnere ble derfor nødt til å finne et annet sted for oppholdet.

Den nye faste utstillingen skulle etter planen ha åpnet 25. mars 2021, men på dette tidspunktet hadde museet ennå ikke åpnet igjen. Bieringa og Ramstads tredje og lengste gjesteopphold var satt til 16.–25. april 2021, men museet avgjorde at det

28 Skrevet av Olive Bieringa, 2020, tilpasning av en tekst skrevet til prosjektet Resisting extinction, se <https://bodycartography.org/portfolio/resisting-extinction/> Sist besøkt 08.02.2023.

ikke kunne la dem jobbe der mens publikum fortsatt var utestengt. Performansen deres ble derfor utsatt på ubestemt tid. Museet skrev et formelt brev hvor de grunnga denne utsettelsen, og som Bieringa kunne bruke overfor finansieringspartnerne.

Det er fortsatt åpent hvilken form den endelige performansen vil ta, men Bieringa og Ramstad har vært i kontakt med en komponist, en scenograf, en kostymedesigner og en biologi-illustratør, og har startet et samarbeid med Tanzfabrik, et dansesenter i Berlin, for å bygge en nettbasert, internasjonal forskningskohort. Den 7. mai 2021 var Tanzfabrik – sammen med Bieringa og Ramstad – vertskap for en 75 minutter lang nettbasert workshop for en gjensidig utveksling av forskningen de hadde gjort, hvor jeg også deltok. Å overvære Body-Mind Centering på Zoom og ikke i virkeligheten er en uvanlig opplevelse, og det fikk meg til å undres over på hvilke måter bevegelsen vår påvirkes av rommet vi beveger oss i.

Avsluttende bemerkninger

Som beskrevet i begynnelsen av dette kapitlet, da utstillingsteamet for *Liv og død* i januar 2019 møtte danseforsker Kéline Gotman, kom hun med flere kommentarer som fortsatt er relevante for oss:

Performance-arrangementer samler folk. Kurater og bestill arrangementer (dans, teater, performance) i tillegg til foredrag; aktiviteter for barn, aktiviteter for eldre og bevegelseshemmede og andre ikke-nevrotypiske, samarbeid med nevrotypiske og ikke-nevrotypiske kunstnere, kritikere og helsearbeidere, også sykepleiere og andre omsorgsarbeidere som holder hjulene i gang, jobb med å utvikle programmer som inviterer til kontakt og refleksjon ... Hvis det er et kult og inkluderende rom, flyttes perspektivet og makten føres tilbake til det som er felles; og man når også ut til ulike sosiale miljøer, slik at de ikke er isolert.

Vi har fortsatt et godt stykke igjen til vi har realisert Gotmans visjon, men hun hadde helt rett: Performanser samler folk. Slik ting på museum også gjør.

Noe annet Gotman snakket om, og som jeg fremdeles går og tenker på, handlet om berøring. «Berøring finner ikke nødvendigvis sted i eller med hendene», sa hun. Med henvisning til Erin Mannings idé om «autistisk persepsjon» forklarte Gotman at ikke-nevrotypiske²⁹ mennesker gjerne forholder seg til verden som om den grunnleggende

29 Ikke-nevrotypiske mennesker har hjerner som er utypiske, og som vi før ville kunne sagt var «syke», «skadde» eller «svekkede». Se <https://my.clevelandclinic.org/health/symptoms/23154-neurodivergent> Sist lest 31.01.2023.

sett er en uskarp masse som subjekter og objekter – mennesker og ting – vaklende og skjørt stiger ut fra, som en person som famler seg fram gjennom et mørkt værelse.³⁰ Eller som Bieringa og danserne hennes som legemliggjør et embryologisk narrativ, tar opp i seg de medisinske illustrasjonene og Bieringas verbaliserte tolkning av dem. Å bli kjent med verden er derfor noe som skjer gjennom å berøre den, selv om dette ikke nødvendigvis innebærer hender.

Kanskje det jeg er vitne til når jeg ser Bieringa og danserne hennes, er tilblivelsen av et koreografisk konsept fra et felt hvor det ikke lenger er klare skillelinjer mellom dans og ikke-dans. Kanskje det vil endre min forståelse av dans for alltid. Kanskje jeg skulle ta lærdom av filosofen Giorgio Agambens tankevekkende utsagn som både Bottiglieri og Bieringa siterer: «Forholdet til en sone av ikke-kunnskap er en dans.»³¹ Hvor i museets kunnskapstopografi befinner ikke-kunnskapen seg? Hvor i museet skjer dansingen? Hvor i museet skjer berøringen? Når bred utforskning gir ny kunnskap, består ikke denne kunnskapen bare av kvantitativt mer kunnskap om et tema, men også av kvalitativt annerledes måter å vite på – som for eksempel å vite gjennom kroppen.

30 Manning 2016.

31 Agamben 2011, s. 114.

Litteratur

- Agamben, Giorgio (2011). «The last chapter in the history of the world». I *Nudities*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bottiglieri, Carla, Bieringa, Olive og Ramstad, Otto (5. juni 2020). BodyCartography's residency: Norsk Teknisk Museum 2020–2021. Performance-brosjyre.
- Cohen, Bonnie Bainbridge (2012). «An introduction to Body-Mind Centering». Tilpasset med utgangspunkt i *Sensing, feeling, and action*. Northampton, Massachusetts: Contact Editions, 1993.
- Hartley, Linda (2014). «Embodiment of spirit: from embryology to Authentic Movement as embodied relational spiritual practice». I Amanda Williamson, Glenna Batson, Sarah Whatley og Rebecca Weber (red.), *Dance, somatics and spiritualities: contemporary sacred narratives*. Bristol/Chicago: Intellect. https://www.lindahartley.co.uk/article_from-embryology-to-authentic-etc.html Lest 26.01.2023.
- Lange, Ellen (2018). «Refleksjoner over Skjeletter i skapet: intervju med prosjektleder Ellen Lange». I Hege B. Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode: museene som tingsteder* (s. 103–18) . Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Lefkadiou, Ageliki, Skåtun, Torhild, Rajah, Thanushiga og Lind, Kjersti (2019). Front-end evaluation Medisinske rom / Museenes kunnskapstopografi. Internrapport. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Loring, Phil (red.) (2021). *Liv og død: en tegneserieantologi*. Oslo: Magikon Forlag og Norsk Teknisk Museum.
- Manning, Erin (2016). *The minor gesture*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Oicherman, Boris, Bieringa, Olive og Ramstad, Otto (1. august 2018). «Visceral. Political. Dance. An interview with BodyCartography Project». Weisman Art Museums blogg. <https://wam.umn.edu/2018/08/01/visceral-political-dance/> Lest 26.01.2023.
- Raffo, Susan (19. januar 2020). Why learning anatomy matters. Susan Raffos blogg. <https://www.susanraffo.com/blog/why-learning-anatomy-matters> Lest 26.01.2023.
- Sandholdt, Catharina Thiel og Achiam, Marianne (2018). Engaging or Transmitting? Health at the Science Centre. *Nordisk Museologi*, nr. 2–3 (2018): 136–51. <https://doi.org/10.5617/nm.6661> Lest 26.01.2023.

Kilder

Bieringa, Olive (2018). Lysbildeframvisning av The Place of Space-prosjektet fra gjesteoppholdet ved Weisman Art Museum, Minneapolis, Minnesota. Vimeo: <https://vimeo.com/289481001> Lest 26.01.2023.

Bieringa, Olive (3.–4. oktober 2020). Presentasjon på Body-Mind Centering-konferanse. Vimeo: <https://vimeo.com/466924163> Lest 26.01.2023.

E-post fra Bieringa 11. februar 2020.

E-post fra Bieringa 25. mars 2020.

Notat fra foredrag av Kéline Gotman 4. januar 2019 på Norsk Teknisk Museum.

Case Ågesta kjernekraftverk

Anders Lindeberg-Lindvet og Magdalena Tafvelin Heldner

Kan Tingenens metode brukes til å dokumentere et komplekst teknisk anlegg? Tekniska museet i Stockholm gjennomfører i perioden 2019–2022 dokumentasjon i forbindelse med at Ågesta kjernekraftverk skal demonteres. Vi har bestemt oss for å bruke Tingenens metode i dette dokumentasjonsprosjektet. Det innebærer at vi vil ha en åpen og inkluderende prosess for å samle inn ny kunnskap med nye perspektiver – med utgangspunkt i kjernekraftverkets relasjoner. Tanken er at prosjektet skal være publikumsrettet, og at det skal være en åpen prosess som blir formidlet gjennom en



I perioden 2005–2008 gjorde Tekniska museet sammen med Stockholms läns museum og Länsstyrelsen i Stockholm en dokumentasjon av Ågesta kraftvarmeverk, Sveriges første kommersielle kjernekraftverk. Her vises bygningene som ligger over bakkenivå.

Foto: Nisse Cronstrand, Tekniska museet.

rekke produksjoner underveis. Samtidig skaper vi dokumentasjonsmaterieell som skal oppbevares for ettertiden i samlingene og danne grunnlag for fremtidig forskning og utstillingsvirksomhet.

Ågesta kjernekraftverk sør for Stockholm var i drift mellom 1964 og 1974. Det ble først og fremst regnet som et forsøksanlegg for atomenergi, men var samtidig det første anlegget i sitt slag i Sverige som ble drevet i kommersiell skala. Anlegget var også verdens første rendyrkede kjernekraftvarmeverk. Ågesta manifesterer den såkalte *svenske linjen*. Den var en strategi for å anvende naturlig (uanriket) svensk uran i reaktorer med tungtvann. Hensikten var å øke energiproduksjonen, slik at landets avhengighet av importert energi ble redusert. Tungtvannsreaktorene produserte også plutonium, som det ville være mulig å bruke i utviklingen av en svensk atombombe.¹

Energien fra Ågesta ble stort sett levert i form av fjernvarme til den nærliggende stockholmsforstaden Farsta, men også i form av elektrisitet. Fra og med 1974 har verket hatt såkalt servicedrift. Det betyr at brensel og tungtvann transporteres bort, og at anlegget vedlikeholdes og kontrolleres i påvente av lavere radioaktive nivåer, slik at man kan iverksette nedmontering.²

I dokumentasjonens første fase har diskusjonene kretset rundt kjernekraftverkets relasjoner. Av hvem? For hvem? Vi vil også undersøke relasjoner utenfor den personkretsen som var direkte involvert i verkets tilblivelse og drift. Politikere, bergsprengere, ingeniører, kjernekraftforskere, aktivister, beboere i de nybygde millionprogramsområdene³ som skulle varmes opp med kjerneenergi. Listen kan gjøres lang.

Dette er ikke første gang Tekniska museet dokumenterer Ågesta-verket. Vi leter frem feltstudier og intervjuer fra 2005 og 2008, og orienterer oss i kildegrunnlaget. Noen av prosjektdeltakerne var med den gangen og har gode forkunnskaper. Flere av verkets tidligere ansatte som vi intervjuet i forrige runde, er nå borte. Med tingen i fokus leter vi etter ny informasjon i det eksisterende materialet. Kunnskapen som allerede er opparbeidet, gir oss et fundament, og vi ser nye muligheter til å utvide perspektivene. I dette kapittelet forsøker vi å innlemme leseren i vår arbeidsprosess med å dokumentere Ågesta-verket som en ting og derigjennom vise frem et potensial for nye formidlingsmuligheter.

1 Heldner 2008, s. 152–153.

2 Olvstam 2008.

3 Mer om millionprogramsområdene her: https://no.wikipedia.org/wiki/Stockholms_historie#Drabantbyenes_fremvekst Lest 2023-02-20.

Kjernekraft – et ladet spørsmål

Når vi diskuterer kjernekraft i dette dokumentasjonsprosjektet, dukker det opp spørsmål vi sjelden hører ved dokumentasjon av storskalaindustri: Er kjernekraft kulturarv? For Tekniska museet er det viktig å dokumentere infrastrukturens roller i samfunnet, uansett hvilke følelser de vekker. Det farlige og det stygge spiller også en rolle i kulturhistorien. I Sverige er kraftproduksjonen dominert av kjernekraft i tillegg til vannkraft. Gjennom dokumentasjonen kan vi bedre forstå historien og hvordan et helt samfunns utvikling bygger på en tidsånd, hvordan en epoke starter.

Kjernekraft er et ladet spørsmål. Ulykker med radioaktive utslipp rundt om i verden har gjort at stadig flere land har vedtatt å avvikle kjernekraft. Men det finnes også mange andre ladede spørsmål i vår tid. Migrasjon, klima og likestilling er eksempler på globale konfliktspørsmål som må diskuteres slik at vi i fellesskap kan finne løsninger på dem. Det samme gjelder kjernekraft. Det skjer noe når man begynner å snakke om dette. Folk er enten for eller imot, det er veien mot fremtiden eller mot dommedag. Få energikilder har så følelsesmessige fortegn som kjernekraft. Den kan fremstille energi uten utslipp av karbondioksid, men kan også gi oss våpen eller forårsake ulykker som rammer mange mennesker. Museets tilnærming er: «Vi tar ikke stilling.» Men vi har allerede slått fast at museet tok stilling *for* kjernekraften som innovasjon, da den var ny og risikomomentene var mindre kjente.⁴ Hvilken rolle inntar vi som museum når vi medvirker i folkeopplysning om teknologiens innflytelse på samfunn og individer? Ved gjennomsiktighet og åpenhet kan vi opprettholde troverdighet i møte med omgivelsene.

Kjernekraften ble til i en teknologioptimistisk kontekst i etterkrigstiden. Vi får problemer med å håndtere den uskyldsrene optimismen om vi ikke innrømmer at den fantes. Selv om kjernekraften lenge har levert like mye energi som vannkraften, har ingen fysiske etterlevninger av den fått status som minnesmerker eller vært omfattet av kulturmiljøvern.

Tekniska museet ble etablert ut fra tanken om å opplyse allmennheten om tekniske landvinninger både i historien og i samtiden. Helt siden det ble kjent hvordan kjernespalting foregår, i og med Lise Meitners oppdagelse i 1939,⁵ har museet hatt utstillinger og fortalt om teknologien i et samfunnsperspektiv. Den gangen så vi det

4 Tafvelin Heldner 2008, s. 48–63.

5 Den østerrikske kjernefysikeren Lise Meitner (1878–1968) lanserte hypotesen om at kjernespalting oppstår idet uran utsettes for nøytronstråling. Meitner, som var av jødisk opphav, var da på flukt i Sverige og tolket via brev forsøksresultater som forskningskollega Otto Hahn (1879–1986) trengte hjelp med. Hahn fikk i 1944 nobelprisen i kjemi for denne oppdagelsen.



Atomariet ved Tekniska museet ble innviet i 1953. Det var skapt av sivilingeniør Torsten Wilner, som ved hjelp av tekniske hjelpemidler visualiserte materiens egenskaper. I en artikkel i museets årbok *Daedalus* i 1960 forteller Wilner om samtiden: «En slik atomspalting, gjennomført i teknisk skala, er den grunnleggende prosessen i atomreaktorene eller atommilene som nå bygges for forskning og for utvinning av atomenergi.»⁷ Foto: Tekniska museet.

som en fremtidsrettet teknologi med lysende muligheter, og det perspektivet holdt stand i flere tiår. Museet åpnet også et vitensenter i 1953 kalt «Atomarium», året før den første reaktoren ble satt i drift i Sverige. I et drøyt tiår ble denne nye teknologien vist frem med en aktualitet som samtidshistorie, samtidig som den svenske linjen var i endring.⁶ Det kan være krevende å fortelle om både nåtid og fortid i ett og samme åndedrag.

6 Tafvelin Heldner 2008, s. 48–63.

7 Wilner 1960, s. 55–106.

Vi setter oss inn i en svunnen tid

For å tolke informasjonen vi finner i arkiver og via intervjuer, må vi sette oss inn i diskusjonen på 1950- og 1960-tallet. De som tok beslutninger om og utviklet kjernekraften, var ikke intetanende, men agerte ut fra tilgjengelig kunnskap. Vi ønsker å se Ågesta-verkets tilblivelse med «deres» øyne for å forstå.

Den svenske linjen hadde gått ut på å utnytte svensk uran som ikke var anriket, i reaktorer med tungtvann. Dette skulle gi Sverige en nasjonal energiproduksjon som gjorde landet mindre avhengig av importert energi, og samtidig produksjon av plutonium for å fremstille en atombombe. I og med at Sverige hadde skrevet under på ikke-spredningsavtalen i 1968, fikk man en annen innstilling til plutoniumproduksjon og forlot den svenske linjen. Dermed startet byggingen av en ny generasjon kjernekraftverk med lettvannsreaktorer, som var en importert teknologi. Utviklingen av svenske atomvåpen opphørte offisielt. Dette må ses i lys av at Sverige var en stor produsent og eksportør av militært materiell, også med utvikling av kampfly, og som på begynnelsen av 1950-tallet hadde et av verdens største flyvåpen. Alliansefrihet og uavhengighet dannet grunnlaget for mange viktige politiske beslutninger om fremtiden. Det endret seg etter hvert, og etter kjernekraftdebatten og folkeavstemningen i 1980 ble kjernekraftspørsmålet forbundet med skyld og skam. Informasjon som har kommet frem i ettertid, som de tidlige planene om en svensk atombombe, har forsterket disse følelsene.

Det ligger mange konfliktspørsmål under overflaten, og vi må lette på lokket for å se hvorfor utviklingen ble som den ble. Dette er spørsmål som vi også kan stille oss i prosjekter rundt gruveindustri eller vannkraft – og innvirkningen de har på miljø og mennesker. All industri og infrastruktur i stor skala har utfordringer ved seg som det kan være fristende å se bort fra når allmennytten er stor. Kjernekraften har bidratt sterkt til velstandsøkningen i Sverige. I og med sammenkoblingen av Europas strømnnett til et felles marked har energi blitt et tidvis lønnsomt eksportprodukt. Diskusjoner om kjernekraftens være eller ikke være i fremtiden splitter ennå Sveriges riksdag. Vi kan hente frem ulike bilder – tydeliggjøre forskjellige syn på et fenomen til ulike tider, i dette tilfellet tingen kjernekraftverk. Det kan øke forståelsen for datidens holdninger og interesser eller menneskene som levde da, når vi gir slipp på mytene og lytter til mellomfrekvensene.

Å se kjernekraftverket som en ting

Vi har altså valgt å se på kjernekraftverket i Ågesta som en ting. Det er en stor og sammensatt ting, som i sin tid representerte den aller siste teknologien. Verket, et komplekst teknisk system, ble bygd opp i en fjellhall og skulle forsyne forskere med



Modell i skala 1:50 av eksperimentreaktoren R1. Modellen ble utarbeidet av AB Atomenergi for å vise omfanget av den underjordiske virksomheten. Modellen viser et tverrsnitt av anlegget med sine maskiner. Foto: Peter Häll, Tekniska museet.

data og et samfunn med varme og elektrisitet. Dette var i tråd med den svenske linjen – modellen for fremtidens energiforsyning med små kjernekraftverk inntil bydeler og mindre byer. Men fremtiden skulle komme til å anta helt andre former. Kjernekraften, som har en tidshorisont som utfordrer vår fatteevne, skapte mange sterkt følelsesladde forbindelser til mennesker og miljø. Det finnes parallelle fortellinger som skiller seg fra de oppleste og vedtatte, og som opptrer side om side med de store fortellingene.

For å finne noen av de mange fasettene i tingen lot vi oss inspirere av undersøkelsene i forkant av utstillingen *Grossraum* ved Norsk Teknisk Museum i Oslo.⁸ Vi så at også *Grossraum* handlet om en infrastruktur som ble opprettet for et bestemt formål, men som senere mistet sin funksjon og i dag bare eksisterer som et sted. Etterlevningene av det tyske forsvarssystemet Atlanterhavsvollen i Norge, så vel som kjernekraftverket i Ågesta, er store ting som har vært gjenstand for diskusjoner om bevaring. Relasjonene til tingene er mange, og de har variert over tid ut fra samfunnets verdier.

Kjernekraftverket utgjør også et felt som har generert mengder med skriftlige kilder. Vi kartlegger disse underveis i prosjektet i et kildestudium. Alt fra statlige utredninger og teknisk forskning til kjernekraftdebatt i media og samarbeid i internasjonale atomenergiorganisasjoner har generert materiale. Blant annet har vi søkt litteratur og arkiver i Riksarkivet og Kungliga Tekniska Högskolan som er bygd opp før og under Ågesta-verkets tid. Tilgjengeligheten varierer, enten ved at materialet ikke er organisert og lett søkbart, eller ved at det er omfattet av bruksbegrensninger i form av taushetsplikt. Vi har også undersøkt hva som er tatt vare på i museets egne arkiver og samlinger og hos kraftprodusenter og leverandører.

Hvordan kan vi da bruke Tingenes metode? Hvordan ser vi på begrepet *relasjoner* når det gjelder et kjernekraftverk? Er det bare en relasjon til en ting, eller handler det mer om relasjoner mellom mennesker? Er følelsene og innstillingen til kjernekraft et spørsmål om politiske holdninger? Spørsmålene hopper seg opp, og vi må komme tettere på menneskene og verket for å nøste opp i dette. Vi kommer tilbake til spørsmålene.

Et drama i fire akter

Når vi nå vil dokumentere Ågesta, er det lett å gå løs på dramaet i fire akter: den tidlige epoken med den svenske linjen, den moderne kjernekraften som utmanøvrerte et pioneranlegg som Ågesta, den nyvakte motstanden som litt etter litt førte til en folkeavstemning, samt utviklingen som har vært planlagt siden 1970-tallet. Men hva rommer disse aktene?

Å nøste opp alle relasjoner i veven av tråder som utgjør verkets historie, er selvsagt ikke mulig innenfor vårt prosjekt – det er ingen ende på relasjoner og stemmer. I stedet vil vi prøve å finne aktører fra forskjellige deler av samfunnet som kan gi oss nye stemmer om Ågesta, stemmer som også kan åpne for en fremtidig diskusjon. Denne gangen har vi ikke noen tydelig avgrensning, til forskjell fra tidligere

8 Treimo og Andersen 2018.

prosjekter, der vi rettet oss mot teknikere, eksperter og forskere. Vi håper dermed å se hvordan de mange nye fortellingene viser hvordan tingen har endret seg som følge av de relasjonene som skaper den.

Vi setter oss inn i prosjektet og diskuterer hvordan vi skal finne disse aktørene ut fra tidligere dokumentasjon og nettverk innen kraftproduksjon og teknologihistorie. I museets venneforening finner vi den første gruppen. Det er en brokete miks av mennesker, alt fra personer med yrkeserfaring fra atomkraftens tidlige fase til andre som har interessert seg for spørsmålet som samfunnsborgere. Under et besøk i Ågesta får gruppen en enestående mulighet til å se anlegget før det skal demonteres. Denne gruppen inngår også i et tradisjonelt nettverk av personer som kan hjelpe oss med å finne flere informanter. Digital teknologi gir flere muligheter for å nå ut til mange, også dem vi ikke vet om. Når vi stiller spørsmål åpent i sosiale medier, kan svaret komme fra uventet hold.



Besøk i Ågesta i oktober 2020 med en referansegruppe fra Tekniska museets venner og museets prosjektleder. Foto: Privat.

Et første arbeidsseminar

I november 2020 hadde vi et første arbeidsseminar med eksterne deltakere. Scenen for seminaret var R1⁹, Sveriges første kjernereaktor fra 1954, beliggende i en fjellhall under Kungliga Tekniska Högskolan nær sentrum av Stockholm. Den er i dag et friklassifisert¹⁰ kjerneteknisk anlegg som brukes til kulturarrangementer og forskning i mediering.¹¹ All teknologi fra atomeksperimentene er fjernet, og fjellhallen har en helt egen atmosfære. En og annen relikvie er tilbakeført i form av museumsgjenstander fra Tekniska museet: et kontrollbord, hansker i gummi og bly, et atomvernforkle i plast. Det er som en underjordisk teknisk katedral.

Et titalls inviterte personer trosset koronarestriksjonene og våget seg til seminaret. De hadde hver på sitt vis en tilknytning til Ågesta: Ingeniøren som hadde vært med og bygd opp anlegget, professoren i teknologihistorie, hvis yrkesvalg var påvirket av tidlig kjernekraftmotstand, og journalisten som bor i Farsta. Fra Tekniska museet deltok ansatte ikke bare fra utstillings- og samlingsområdene, men også fra pedagogikk og kommunikasjon. Tema for dagen var å diskutere Ågestaverket som en ting. Vi fikk flere spennende fortellinger og stort engasjement.

Også dette seminaret samlet hovedsakelig informanter fra nettverk vi normalt leter i. Vi var allerede kjent med mye av det som ble diskutert. En selvkritisk refleksjon er at vi må spenne buen høyere. Vi må tenke utenfor boksen, være enda mer inviterende og inkluderende for å kunne undres, tenke noe nytt. Skal vi komme videre, forbi det kjente og vante, må vi utfordre oss selv som museumsansatte, og vi må utfordre de medvirkende aktørene. Vi må tenke mer på «turtaking», hvordan deltakerne i en samtale tar ordet etter tur. Museet har stor troverdighet, og vi er ikke bare observatører – vi kan drive demokratiske samtaler med rom for mange forskjellige meninger. Hvordan kan vi hevde at vi prøver å være inviterende og inkluderende, når det er vi som velger ut hvem som inviteres inn? I siste instans begrenses resultatet uansett av hvem vi til slutt når ut til, og som deltar i undersøkelsen vår.

9 R1 var en forskningsreaktor som ble etterfulgt av anlegget R2 i Studsvik med flere forskningsreaktorer. Ågesta fikk dermed betegnelsen R3. R4 var betegnelsen på et kjernekraftverk i Marviken som ble bygd, men aldri forsynt med kjernebrensel.

10 Materiale som brukes i et kjerneteknisk anlegg, må være garantert fritt for stråling for å friklassifiseres og dermed anses som ufarlig å håndtere samt bruke på linje med vanlig avfall.

11 Reaktorhallen R1 var i perioden 2009–2011 et sted for forskning på det som kaltes *Moderna kulturarvsprosesser och medierad tillgänglighet*. Dette handlet om hvordan museers formidling ved hjelp av teknologi kan bidra til nærvær fra avstand og slik sett utvide museumsrommet, for eksempel gjennom videokommunikasjon. Se Gullström 2012.



Den nå friklassifiserte reaktorhallen R1 fra 1954 ga tidstypisk atmosfære under seminaret i november 2020. Foto: Anna Gerdén, Tekniska museet.

Hva har vi så kommet frem til? Det finnes allerede mange flere fortellinger enn dem vi hadde fanget opp fra før. Vi har ikke inntatt samme perspektiv i tidligere dokumentasjoner; de vi har lyttet til, har vært ansatte og informasjonsarbeidere i bransjen. Nå vil vi også se lokalsamfunnet som en viktig part, både som brukere av verket og for å undersøke hvordan synet på bynære kjernekraftverk kan ha endret seg over tid. To organisasjoner vi kan finne nye informanter gjennom, er *Magelungens venner* og *Farsta hembygdsförening*.¹² Vi vet også at kjernekraft engasjerer.

Vi kan se at da kjernekraften var ny, hadde samfunnet allerede erfaring med vannkraft. Her er det en parallell: Det var sterke følelser knyttet til vannkraftens følger – å skape energi, men samtidig ødelegge landskap og samfunn. Hele byer ble

¹² *Magelungens venner* begynte som en uformell sammenslutning av foreninger i flere kommuner rundt innsjøen Magelungen. Foreningen ble etablert i 2004. *Farsta hembygdsförening* ble etablert i 1983 og arbeider blant annet for å øke kunnskapen om områdets historie.

på bare få år lagt under vann da kraftverksdammene stanset fossenes naturlige løp. Det oppsto en skepsis og mistro til å bygge ut vannkraft i hver eneste elv. Mange mennesker har like sterke følelser overfor kjernekraft og kjernekraftverk. De bruker kraften, men stoler ikke på måten den utvinnes på. Egentlig er det ganske få som vet noe om selve teknologien. I vår tid ser mange kjernekraftverket som den farlige storskalaindustrien som når som helst kan ødelegge et område og gi livsfarlig avfall over lang tid, mens vannkraft anses for å være bedre enn andre energikilder med hensyn til miljøpåvirkning. Hva slags relasjoner er det som har skapt disse følelsene?

En mulig oppfatning her kunne være at visse ting er omgitt av myter som lever videre og sementerer et bilde hos mange. *Handler dette om en kollektiv relasjon som skapes og forandres over tid?* Vi begynte å spørre oss om hvordan folket hadde blitt så polarisert, enten med tillit til teknologien eller det motsatte. Vi har antatt at tingen her ble skapt av en slags ideologisk fanatisme. Individet tar ikke stilling selvstendig og faktabasert, men i den konteksten som det er omgitt av, i oppveksten og i sosiale grupperinger. Vi ser hvordan meninger for og imot kjernekraft formes i politiske linjer og blokkpolitikk fra 1970-tallet og fremover. Den kraftige moderniseringen av industrisamfunnet med millionprogrammets «betongørkener» og rasering av bykjer-ner skapte motreaksjoner. Mot det nye. Mot miljøødeleggelser. Og mot kjernekraft?



Seminarer i reaktorhallen R1 ble dokumentert på flere måter, med transkriberinger og fotografier. Kunstneren Lovisa Henoch fanget også samtaler i skisser.

Foto: Anna Gerdén, Tekniska museet.

Etter hvert har det oppstått en type kollektive myter som har ført til disse kollektive relasjonene. Følges den kollektive relasjonen av livsstilsvalg? Det emosjonelle dannes i en sosial kontekst, noe som kan forklare hvorfor innstillingen til teknologi, miljø og klima forandrer seg fra generasjon til generasjon. Vi støpes alle i vår tids form, og vi er spesielt mottakelige for påvirkning i oppvekstårene. Likevel kan individer formes ulikt av de samme hendelsene. En ung professor i kjernefysikk vi intervjuer, utvikler ny kjernekraftteknologi. Han bestemte seg for yrkesvalget sitt da han var elleve år og ulykken på Three Mile Island inntraff. Han har som mål å skape en bedre og sikrere kjernekraftteknologi.

Atomkraftens inntog i samfunnet

Tidlig på 1940-tallet, under den andre verdenskrigens herjinger, oppnådde verdens første kjernereaktor det som kalles *kritisitet*, en selvgenererende kjedereaksjon av kjernespaltinger. Dette skjedde i Chicago i 1942. Den nye atomteknologien som også var drevet av et kappløp mellom supermaktene, var hete saker. USA, Sovjetunionen, Tyskland, Frankrike og Storbritannia sto i startgropen for å utnytte potensialet i denne nye energikilden. Det gjaldt ikke bare ren energi, men også masseødelegelsesvåpen.

Også Sverige heftet seg på som en tidlig aktør. Den pågående verdenskrigen gjorde det viktigere enn noen gang med en selvstendig og uavhengig energiforsyning. Sverige, nasjonen som sto utenfor krigen, og som hadde uran, industri og banebrytende forskning, hadde også gode forutsetninger og fikk en flygende start. Dette skjedde i en tid der landet helt siden 1870-tallet på alvor hadde blitt industrialisert, og industriell virksomhet var etablert i en rekke bransjer. Nå begynte en voksende skare av sivilingeniører å posisjonere seg i samfunnet. Svensk naturvitenskapelig forskning innen for eksempel fysikk var verdensledende. I 1939 var landet blant de første fem som hadde bygd en partikkelakselerator.¹³

I politikken formulerte man etter krigen den svenske linjen, som altså gikk ut på å bygge små, bynære reaktorer som skulle bruke svensk uran og norsk tungtvann. Linjen hadde bred oppslutning, ikke bare politisk, men også innenfor akademisk og næringsliv. Dette var bare noen få år etter at en hel verden med forferdelse hadde tatt inn over seg atomkraftens potensial, gjennom bombingene av Hiroshima og Nagasaki. Atombombene brakte enorm ødeleggelse og menneskelig lidelse. Atomkraftens tveeggede potensial, at den kunne brukes til både sivile og militære formål, ble motivet for å trosse farene. Dette var veien mot det moderne Sverige.

¹³ I 1938 ble det bygd en syklotron for akselerasjon av partikler og måling av reaksjoner ved Manne Siegbahn-instituttet i Frescati utenfor Stockholm, <https://digitaltmuseum.se/021026305343> Lest 20.02.2023.

Relasjoner å fange opp tiden med

Da Ågesta ble planlagt og bygd, var motstanden mot atomkraft nærmest ikke-eksisterende. Atomkraften skulle bli en nøkkelenergi i oppbyggingen av *folkhemmet* og velferdslandet Sverige. Allerede på 1950-tallet antok både politikere, forskere og næringsliv at den ville bli en vesentlig energikilde innen tjue år.

Noen viktige relasjoner å fange opp i tiden da kjernekraften ennå ikke var farlig, handler om den politiske situasjonen i Sverige, hvor det hadde vært en lang sosialdemokratisk, uavbrutt regjeringssperiode siden krigens avslutning. Dette var ett av flere prosjekter som skulle gi nasjonal selvtilit. Staten satset på utvikling og fremgang. Atomkraftkomiteen ble etablert i 1945. Tage Erlander ble statsminister i 1946, og i hans regjeringstid ble enda flere statlig drevne aktører for teknologiutvikling etablert, så som Matematikmaskinnämnden i 1948.¹⁴ Mange av de politiske beslutningene som ble tatt, hadde en langsiktig virkning på landets utvikling. Men hva visste politikerne om teknologien, og hvor mye visste eller fortalte ekspertene om farene?

Ågesta-verket ble nettopp det mange mente at Sverige trengte etter krigen. Det passet perfekt med en teknologi som kunne gi energi og jobb i hele landet. Atskillige miljøforkjempere så også at kjernekraftteknologien gjorde at elvene kunne vernes for vannkraftreguleringer. Den akselererende vannkraftutbyggingen siden begynnelsen av 1900-tallet hindret vannets frie løp og gjorde inngrep i natur og livsbetingelser langs elvene. Innføringen av kjernekraften er sterkt forbundet med ambisjonen om svensk uavhengighet. Avhengighet av oljeimport truet landets nøytralitet og selvstendighet. Diskusjonen om at oljen en dag tar slutt, var tidlig et argument for å søke alternativer. Én løsning var å finne energikilder innenfor landets grenser. Vannkraft alene ville ikke være nok i lengden. Derfor hadde kjernekraften tidlig to drivkrefter: Den ene var å forsyne industrilandet Sverige med energi for å bli mindre avhengig av import – en stor andel av jordens samlede uranforekomster ligger i svensk berggrunn. Den andre var å produsere plutonium for å kunne utvikle en svensk atombombe, slik at landet kunne opprettholde sin nøytralitet og alliansefrihet.

Prinsippet om å legge kjernekraftverk som også leverte fjernvarme, nær de voksende byene, var fra første stund en styrende tanke. Men en utbygging i stor skala viste seg å være for kostbar og risikabel etter hvert som man fikk mer kunnskap om den nye teknologien. De opprinnelige, storslagne planene om reaktorer med navn som «Adam» og «Eva» ble omsatt i R3-Adam i Ågesta og R4-Eva i Marviken.

14 Matematikmaskinnämnden var en statlig organisasjon grunnlagt i 1948 for å forestå en svensk appropriering av datateknologien som ble utviklet i USA under krigen. Matematikmaskinnämnden utviklet de to første svenske datamaskinene BARK (1950) og BESK (1953), som de også drev frem til nedleggelsen i 1963. Se videre i De Geer 1992, s. 21–30.

Regjeringens innstilling var altså at det nye etterkrigssamfunnet skulle skapes av ingeniører. Vi benytter sjansen til å fange tidsånden: Det var forskere, ingeniører og politikere som trakk opp linjene for fremtiden på den såkalte Rigoletto-konferansen¹⁵ i 1955. For å forstå hvordan man levde og tenkte den gangen, må vi sette oss inn i etterkrigstiden. Sverige var et land med forholdsvis gode forutsetninger siden andre verdenskrig ikke hadde rammet landets infrastruktur eller industri. Det rådet en sterk fremtids- og teknologioptimisme. De første informantene vi kommer i kontakt med, var unge den gangen, og vi forstår av intervjuene med dem at det var spennende å jobbe med en ny og løfterik teknologi, der industri og samfunn pumpet inn hva det skulle være av penger.

Men hvor uavhengig av omverdenen var den svenske reaktoren? Ågesta-verket var basert på moderering med tungtvann som ble importert fra Norge. Den svenske uranmalmen var lavverdig og dyr å utvinne for fremstilling av kjernebrensel. Uran til Ågesta ble derfor kjøpt fra annet hold. Det oppsto snart strid innad i ingeniørkretser om hvorvidt utviklingen skulle fortsette med tungt- eller lettvannsreaktorer. Avfallshåndteringen og de svært lange perspektivene den innebærer, ser ikke ut til å ha hatt noen plass i debatten. Det kjennes som om vi har kommet tettere på temaets konfliktspørsmål. Ett funn er en rapport fra Energimyndigheten, «Atomenergi – bomber och kärnkraft»,¹⁶ som tar opp og diskuterer politikken. Den svenske linjen forlattes etter hvert til fordel for lettvannsreaktoren, som plasseres lenger unna bybygghelsen og mates med importert uranbrensel.

Hvor fantes det andre stemmer i dette spørsmålet? Vi ser spor etter tidlig motstand mot kjernekraft i tiden da Ågesta ble etablert. Det var bekymring for at virksomheten skulle påvirke innsjøen Magelungen, som lå rett ved og var et populært badeområde, gjennom utslipp av forurenset vann ved driftsforstyrrelser. I juni 1959 ble *Intresseföreningen Magelungen* etablert for å drive en kampanje mot AB Atomenergi. En ledende talsperson for foreningen de første årene var Lennart Malmgren, varmekonsulent og sosialdemokratisk politiker fra tettstedet Trångsund ved Magelungen.

I en artikkel i tidsskriftet *Folket i Bild* samme år tegnes det opp et mørkt bilde av fremtidens kjernekraftsamfunn: «Døden som teknologien ga til dem som våget å tro på 'fremskrittet' som noe godt ...» Kjernekraftingeniørene, «atommennene», fremstilles nærmest som naive eller arrogante, og de snakket om forsiktighet og hvor

15 Konferansen, som ble gjennomført på kinoen Rigoletto i 1955, hadde egentlig tittelen «Tekniken och morgondagens samhälle», i likhet med rapporten som kom i 1956. Den samlet politikere, forskere og representanter for næringsliv og fagforbund. Temaet var å diskutere «vitenskapens rolle i byggingen av fremtidens samfunn». Områdene som ble prioritert, var atomenergi, automasjon, elektronikk og vekstforedling. Se videre: Socialdemokratiska Partiet og Landsorganisationen i Sverige 1956.

16 Statens energimyndighet 2010.

lave strålingsverdier de internasjonale reglene tillot. Interesseforeningens talspersoner ble beskrevet som skeptiske til forsikringene om hvor godt innbyggerne kunne vernes gjennom forsiktighet. Det ble risset opp et bilde av badende barn som ville bli rammet av blodkreft. Det var på den tiden da Rachel Carson i boken *Den tause våren* pekte på skadevirkningene av DDT i naturen.¹⁷ Oppmerksomheten rundt de uante effektene av etterkrigstidens fremgangsrrike ingeniørkunst skremte mange. Da det ble dannet internasjonale organer for å overvåke bruken og begrense utviklingen av atomvåpen, var flere av dem som hadde deltatt i atomkraftens tidlige utvikling i Sverige, med i teten.

Det generelle synet på atomkraft kom til å endre seg vesentlig i løpet av en tiårsperiode, frem til folkeavstemningen om kjernekraft i 1980. Fra å være en selvsagt satsing ble situasjonen en helt annen etter hvert som det dryppet inn nyheter om hendelser ved kjernekraftverk rundt om i verden. I kjølvannet av den kalde krigen kom nye innsikter om sikkerhet. Det ble inngått internasjonale avtaler for å kontrollere og begrense utviklingen av atomvåpen. Atomkraften hadde gått fra å være et fremtidsløfte til å bli en trussel om dommedag, fra utopi til dystopi, og det gjaldt også den kollektive relasjonen. De store kjernekraftanleggene som var planlagt på 1970-tallet, ble i kraft av infrastrukturprosjekters iboende treghet ferdigstilt. Men samtidig lød det stadig flere kritiske stemmer. Nå var det risikomomentene som ble løftet frem, heller enn teknologien som mulighet til en bedre fremtid.

Tingens oppløsning

Bruno Latour beskriver i sin artikkel «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern»¹⁸ hvordan romfergen Columbia oppløses idet den treffer jordens atmosfære i februar 2003: Romfergenes ferd til og fra jorden hadde blitt så vanlige at de knapt gjorde inntrykk i media lenger. Men denne gangen gjennomgikk Columbia en brå metamorfose, fra å være et hverdagslig objekt til å bli oppløst i vrakrester som regnet ned over jordens overflate. Dette fikk enorm oppmerksomhet. Nå var romfergene ikke lenger et anliggende bare for astronauter og NASAs ingeniører. Tusenvis av biter ble samlet sammen og lagt i en hangar for at man skulle kunne utrede ulykken. «Here, suddenly, in a stroke, an object had become a thing, a matter of fact was considered as a matter of great concern.»¹⁹ Om en ting er en forsamling («a gathering»), slik Heidegger sier, hvor

¹⁷ Carson 1962.

¹⁸ Latour 2004.

¹⁹ Latour 2004, s. 235.

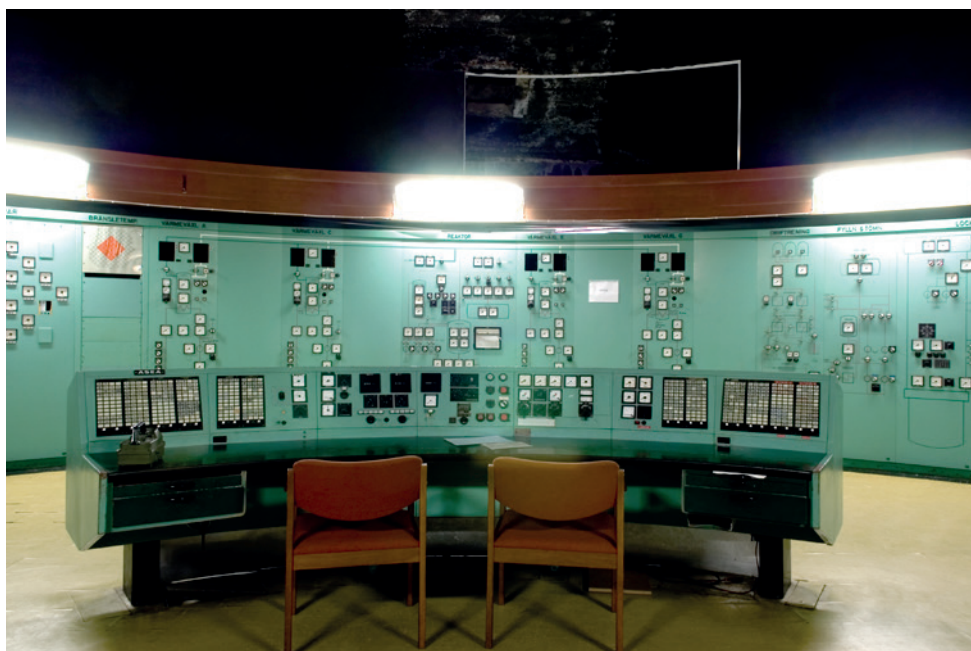


Reaktorhallen i Ågesta under dokumentasjonen i 2005. Alt skal demonteres, og det som fortsatt er radioaktivt, legges i sluttforvaring. Foto: Nisse Cronstrand, Tekniska museet.

slående er det ikke da å se hvordan den plutselig kan oppløses, fortsetter Latour.²⁰ Tanken kan overføres til atomkraften: Det som skjedde i Tsjernobyl, oppløste en kjernereaktor og et helt samfunn. Tilbake står bare skyggene av det livet som fylte hus og fornøylesparker, i et område som ikke vil kunne benyttes i svært lang tid fremover. Relasjonene til stedet, og livet som fylte dem med mening, opphørte i ett brått avbrudd.

Hvordan kan ny teknologi gjøres til et «matter of concern» før den blir et lukket «matter of fact» for oss? La oss ta eksempelet kunstig intelligens (AI). Det er en ny teknologi som er under utvikling, og som samfunnet møter med stor tillit. Stadig flere tekniske applikasjoner og hjelpemidler forsynes med AI, som dermed oppfattes som et etablert «matter of fact». De fleste av oss vet lite om denne teknologien og eventuelle følger av den. Vi kan betrakte relasjoner i dag som en parallell til atomkraftens innføring når vi ser på forskningen om AI. Den bygger en fremtidsstro om en teknologi som forventes å ha store konsekvenser på en rekke områder og

20 Latour 2004, s. 235.



Vil kontrollrommet med kontrollbordet og reaktorpanelet i Ågesta kunne bevares for ettertiden? Foto: Nisse Cronstrand, Tekniska museet.

forandre verden slik vi kjenner den. Det satses stort innen forskning og virksomheter for å etablere Sverige som en vesentlig internasjonal aktør. Milliard på milliard av forskningsmidler investeres av stat og næringsliv i AI, noe som fører til mange nye forskergrupper, enda flere doktoravhandlinger og økt industriell omsetning. Igjen drømmer man om Sverige som et fremtidsland. Nye relasjoner dannes – basert på en visjon. Siden landets AI-forskere ikke vil komme med en definisjon om hva AI egentlig er og innebærer, flommer media over av forklaringer og drømmer.

Diskusjonene om etikk og om hvor utviklingen kan lede oss, er derimot ganske begrensede. Den større samtalen handler om økonomi – og innovasjon! Som under atomkraftens utvikling på 1950- og 60-tallet skjer det også mye i et «her og nå». I en slik situasjon kan det oppleves kjedelig å tenke på konsekvenser og være negativ. Det gjør det kanskje lettere å se innovasjoner som en mulighet. På den andre siden trenger vi å belyse flere sider av teknologien på et tidlig stadium. Kan undersøkelsen av Ågesta-verket hjelpe oss med bedre å forstå de store teknologiske overgangene i samfunnet og åpne for flere stemmer om hvilken fremtid vi ønsker oss?

Hvordan påvirker Tingenets metode kunnskapsoppbyggingen i prosjektet?

Hva kan barn av ingeniørene som jobbet med å utvikle atomenergien i Sverige, fortelle oss? Hva kan de som bodde i Farsta, den nyoppførte forstaden ved Ågesta, dele med oss av erfaringer? Hva kan vi finne ut av dagboknotater fra politikere og bedriftsledere? Det oppstår mange nye spørsmål som driver oss videre. Vi må stadig overveie vår egen prosess.

På lokalt plan ser vi samtidig at verket ligger i et rikt naturmiljø og et populært rekreasjonsområde. Forholder fugletittere, ryttere, golfspillere og motorsykelklubber seg til kjernekraftverket? Er dette i så fall viktig for vår dokumentasjon?

Dokumentasjonen fanger opp kompliserte relasjoner der ikke bare individer, men også grupper av individer og ting – som et kjernekraftverk – påvirker utviklingen. Prosjektet har gjort at vi må søke kunnskap og prøve ut metoder som er nye for oss. Én mulighet er å bruke aktør-nettverk-teorien (Actor-Network Theory, ANT), en teoretisk og metodologisk tilnærming innen sosiologi der alt anses for å eksistere i stadig skiftende nettverk av relasjoner.²¹ En analyse av hvordan Ågesta-verket påvirker og påvirkes av innsjøen Magelungen på et tidlig tidspunkt i historien, kunne se slik ut:

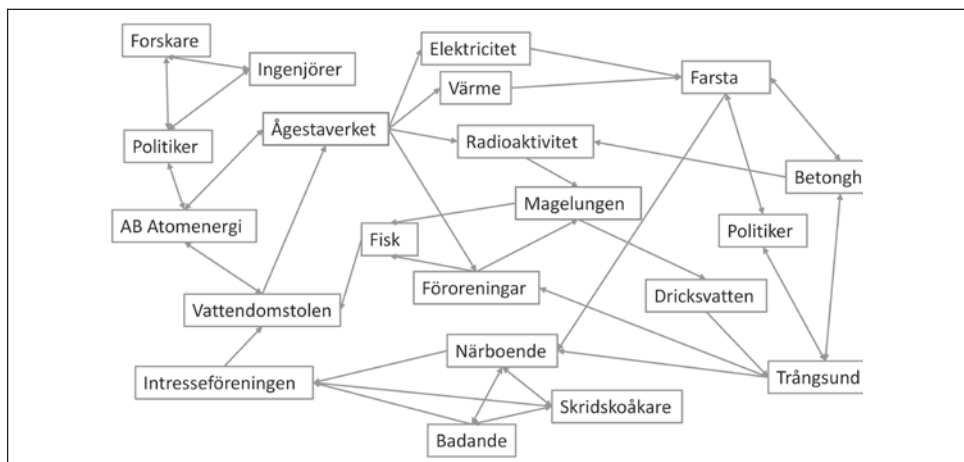


Diagram som speiler relasjoner rundt Ågesta-verket og innsjøen Magelungen.
Laget av forfatterne.

21 I ANT har både mennesket og materien agens, de påvirker et system. Det betyr ikke at materien har en rolle som aktivt handlende, men gjør at man kan kartlegge et komplekst nettverk av relasjoner der de ulike aktørene samspiller med hverandre. De aktørene som føres inn i kartleggingen av nettverket, har ingen innbyrdes vekt eller rangordning. Nettverket danner deretter et grunnlag for analyse av relasjonene. Se videre: Latour 2005, Sayes 2014.

Ut fra diagrammet kan vi kartlegge noen relasjoner rundt Ågesta-verket og innsjøen Magelungen. Tiden er cirka 1958–63. Verket initieres av diskusjoner mellom forskere, politikere og ingeniører. Resultatet er at AB Atomenergi får i oppdrag å bygge Ågesta-verket. Dette skal levere elektrisitet og varme til forstaden Farsta. Imidlertid er det en fare for at det vil utsette Magelungen for forurensning i form av radioaktivitet. Dette vil i sin tur påvirke livet i sjøen – fisk og bunnlevende organismer. Derfor må AB Atomenergi innhente tillatelse fra Vanndomstolen til å bruke vann fra Magelungen i sine prosesser. Beboere i Farsta som bader og går på skøyter på Magelungen, begynner å bli urolige, og det gjør de også i Trångsund, der innbyggerne i tillegg henter drikkevann fra innsjøen. Innsjøen er allerede forurenset på grunn av dårlig rensset avløpsvann. Den nye forurensningen oppfattes imidlertid som mer skremmende og noe som burde kunne unngås. Politikere og naboer danner en interesseforening. De innleder en kampanje mot planene om å slippe ut spillvann i Magelungen, og legger frem egne beregninger av innsjøens egenskaper for Vanndomstolen. Vanndomstolen ville utføre kontroller gjennom måling av radioaktivitet i fisk. Interesseforeningen bekymrer seg for at badende barn skal bli rammet av kreft, og at skøyteisen ikke vil tåle utslipp av varmt vann i innsjøen. Ingeniørene påpeker at beboere i murhus er utsatt for større stråling enn det utslippene fra Ågesta-verket vil innebære. De badende barna, fiskerne, politikerne og ingeniørene er alle aktører som påvirker eller påvirkes av innsjøen Magelungen. De påvirker også på forskjellig vis hverandre.

Hvordan går vi videre nå?

2020. Koronaåret hvor ingenting er som det pleier. Vi manes til ikke å samles flere enn åtte personer samtidig, ikke reise, og om vi gjør det, bruke munnbind og holde minst to meters avstand. Tekniska museet er i lange perioder stengt for besøkende. Mange ansatte jobber hjemmefra, møter skjer som regel i digital form. Forutsetningene er ikke de beste for å etablere nye nettverk, med informanter som i mange tilfeller tilhører risikogrupper for covid-19. Ved vårt første større seminar i reaktorkhallen R1 var det flere deltakere som trakk seg, nettopp fordi vi skulle samles i en litt større gruppe. Dokumentasjon på stedet i Ågesta måtte utsettes på grunn av et utbrudd av klyngesmitte der.

Digitale arbeidsmetoder har i stedet tvunget seg frem i en grad som for få år siden ville vært utenkelig. Nå kan de fleste medarbeidere i virksomheter som f.eks. Ericsson – med sine om lag 100000 ansatte – jobbe hjemmefra, og det gjør også vi museumsansatte. I et dokumentasjonsprosjekt om innovasjoner og covid-19 gjennomførte vi

i 2020–21 intervjuer via Teams eller Zoom, der de innspilte videointervjuene raskt ble gjort tilgjengelig på DigitaltMuseum. Disse mulighetene har vi også begynt å bruke i Ågesta-prosjektet. Verden er i rask endring, grensen mellom arbeid og privatsfære utfordres. Vi artikkelforfattere har skrevet denne teksten nesten uavhengig av tid og rom: på kontoret, i stua og på fergen til en øy i skjærgården, om hverandre og momentant.

Intervjuene i prosjektet er altså gjennomført i form av nettbaserte møter. Flere med førstehåndskunnskap om verkets tilblivelse er nå i 80-årsalderen. Hvordan fungerer det da? Mange av dagens eldre er vant til å bruke datamaskin og internett. Resultatet så langt har vært bra. Vi har gjennomført intervjuer over Skype og Teams og sanket fortellinger om verket ut fra bilder fra tidligere dokumentasjoner, som vi har kunnet dele digitalt. Vi får kontakt med en fjern horisont når museets etnolog Peter Du Rietz den 25. februar 2021 intervjuer Ingemar Aronsson (f. 1932) via Teams. Ingemar var 24 år da han var med og konstruerte Ågesta-reaktoren:

- Tanken på dette med at det skulle kunne brukes, plutonium til atombomber, den streift oss jo overhodet ikke. Det var liksom andre folk som tok seg av det. [...] Vi visste jo at det ble fremstilt plutonium.
- *Ble det snakket om hva plutoniumet skulle brukes til, eller hvordan det skulle håndteres?*
- Nei, aldri – vi hadde evig nok med å få bygd Ågesta ferdig.
- *Og farene med kjernekraft, var det noe som ble diskutert? Hva var worst case scenario?*
- Det var natur ... ja, det er jo klart, det er jo en himmelvid forskjell mellom det man snakker om i dag og den gangen, for det fantes jo ingen ulykker den gangen som vi kjente til.

Ingemars refleksjoner over sikkerheten ved datidens kjernekræftekologi, i lys av nyere tids utvikling, er en interessant brikke i puslespillet. Omgivelsene fikk på den tiden beskjed om at sikkerhet var viktig, og at forsiktighet ville minimere risikoen. Samtidig vet vi at Ågesta var en forskningsreaktor og et eksperiment. Mye hadde aldri vært gjort før. Verket innebar også trusler som uroet mange i nærområdet. Hadde de urolige mer rett i sine bange anelser enn ingeniørene i sin forsiktighet? En ulykke i Ågesta ville blitt en dyrekjøpt erfaring for samfunnet.

Mye av det som kan fornemmes i rommet, eksisterer ikke i et digitalt møte. Historiens sus, strukturen i materialet og alle fargenyanser går tapt i den digitale overføringen. Derfor etablerer vi, med utgangspunkt i de gjenstandene som er samlet inn fra Ågesta-verket, en samtalesalong ved museet. Et av museets rom vil settes av til salongen, som blir en hybrid mellom utstilling, programscene og et sted for



Ingemar Aronsson begynte å jobbe som konstruktør ved Ågesta-verket da han var 24 år.
Foto: Anna Gerdén, Tekniska museet.

ettertanke. Det skal være plass til mange deltakere som kan dele og ta del i historier om Ågesta og energispørsmål i samfunnet. Vi ser på dette som en arena hvor utstilte gjenstander, bilder og filmer skal bidra til å skape engasjement og samtaletemaer. Her vises blant annet filmen vi har produsert i prosjektet og bilder fra kraftverket, samt kontrollbordet som nå er en del av museets samling. I tillegg vil vi spille av lydopptak av romklangen, som kan bidra til en opplevelse av kraftverket som nå er borte. Vi kan også vise og undersøke gjenstander foran et mye større publikum enn rommet vårt tillater. Prosjektet vil også ende i ei bok. Blir det en tradisjonell presentasjon av et prosjekt, eller vil vi søke nye uttrykk? Resultatet påvirkes naturlig nok av arbeidsmetodene vi har valgt, og verket skildres dermed gjennom flere og nye stemmer. Diskusjonen er så vidt i gang.

En kjernekrifthistorisk podkast?

Vi ønsker å korte inn ledetidene mellom intervjuer og tilgjengeliggjøring. Én måte å gjøre det på er å jobbe med intervjuer som kort tid etterpå presenteres i en podkast-serie, der publikum også får anledning til å samspille. Dette gjør at intervjuene også kan bli påvirket av publikums spørsmål og reaksjoner. Denne *publikumsstemmen* kan også dokumenteres og bli en del av materialet som tas vare på, og som transkriberes og lagres for ettertiden i våre samlinger. Et spørsmål her kan være: Hvis spørsmålene ikke formes av museet, men av publikum – vil vi i så fall vurdere resultatet annerledes? Styrer publikums deltakende spørsmål samtalen i en annen retning enn det etnologiske blikket? I en mer dialogisk prosess havner spørsmålet umiddelbart i søkelyset.

En slik produksjon innebærer at museet arbeider over grensene også internt. Her kreves det både historisk kunnskap om temaet og teknisk kunnskap om produksjonen. Dessuten må man ha et konsept og en produsent som holder sammen innholdet. Diskusjonen internt på museum kom snart til å handle mer om målgrupper og teknikk enn om innhold. Spørsmål som kan løses, men også spørsmål om veivalg: Skal museets innsatser maksimeres for alle, eller kan de også rettes mot smalere interesser? Mange ganger kan historiene som museer løfter frem, være interessante i årevis. På den andre siden er spredningen begrenset og arbeidsinnsatsen stor i forhold til det publikummet man når ut til. Det finnes ingen åpenbare løsninger på disse motsetningene; de krever overveielser og prioriteringer.

I tillegg til en egen podkast har vi dialog med publikum i ulike digitale sammenhenger. Onsdag før påske 2021 deltok vi i Stadsarkivets satsing på digitale foredrag, og det var liten tvil om at interessen for kjernekrifthistorie var stor: Intet mindre enn 154 personer deltok, noe som var publikumsrekord. Publikum stilte også spørsmål og tok kontakt per e-post i etterkant, noe som kan gi nye relasjoner og viktige innspill til prosjektet. Muligheten til å delta via Facebook eller liknende gjør det enkelt og senker barrierene, og chattefunksjonen gjør at flere tør å være med i den offentlige samtalen.

Dokumentarfilm med mange stemmer

En annen vei å gå for å få et bilde av Ågesta-verket er å fange fortellinger i en dokumentarfilm som vises offentlig. Produksjonen er planlagt gjennomført med profesjonelle filmfotografer basert på intervjuer med ulike aktører om deres syn på Ågesta. Vi innledet samarbeidet med å fortelle om verkets historie og forklare vår ambisjon med Tingenes metode, og deretter tok vi opp spørsmål som disse: Hva var det de bygde der inne i fjellet? Hva er anleggets iboende mening? Filmfotografene velger ut informanter i dialog med museet og tolker intervjuene, som gir både kunnskap



David og Hi-Jin Hodge filmer informanten Jan Wallenius i kontrollrommet til reaktoren R1 i mai 2021. Museets fotograf Anna Gerdén dokumenterer.
Foto: Magdalena Tafvelin Heldner, Tekniska museet.

og emosjonelle kvaliteter som i sin tur kan føre til nye samtaler og nye relasjoner til Ågesta-verket. Intervjuene vil også bli lagt inn i Tekniska museets arkiv.

Filmfotografene David og Hi-Jin Hodge med foretaket New Story Space beskriver hensikten med filmen:

Hver ny teknologi rommer et løfte: en drøm om fremskritt, komfort og selvfor-
syning. Først senere blir denne teknologien et speil: en speiling av våre ambisjo-
ner, bekymringer og samfunnsutvikling. Hvilke drømmer hadde de, aktørene som
bygde, driftet og utviklet Ågesta kjernekraftverk? Hva sier disse drømmene om
et lite, teknisk avansert land som forsøker å navigere i det globale energimarkedet
og ta steget inn i kjernekraftalderen? Og hvordan bidrar denne historien til vår
forståelse av kjernekraftens politiske, sosiale og økonomiske rolle i dagens raskt
omskiftelige energisystem? Gjennom dybdeintervjuer og poetiske fortellinger



Vi intervjuer Louise Cederwall, datter av Gustav Cederwall, som var formann i Delegationen för atomenergifrågor i perioden 1956–1961. Foto: Anna Gerdén, Tekniska museet.

utforsker denne filmen noen av de eksistensielle spørsmålene rundt kjernekraften. Filmen søker å belyse innovasjonsånden og selvstendigheten i en unik tid i historien og utnytter denne historien til å belyse dagens samfunn.²²

Å gjenskape miljøet som opplevelse

Før avviklingsarbeidet begynte å synes på det fysiske stedet, ble det gjennomført panoramafotografering i alle rommene vi hadde fått tilgang til. Disse fotografiene skal gi bakgrunn for en oppslukende, immersiv opplevelse av hva kjernekraftverket var. Vi skaper en digital modell av Ågesta-verket for å kunne gå inn i dette util-

²² Filmproduksjon under utarbeidelse.

gjengelige og snart avviklede miljøet. Vil den digitale rekonstruksjonen også kunne brukes som grunnlag for dataspill? Muligheten er selvfølgelig til stede for å kunne simulere drift og også sabotasje.

Samtidig som den digitale opplevelsen åpner for å oppleve verket på en måte som aldri har vært mulig for allmennheten før, oppstår en ny utfordring. Så lenge verket fortsatt finnes og er under nedmontering, vil vi av sikkerhetsgrunner ikke kunne vise frem den digitale opplevelsen. Det betyr at vi kanskje må vente til 2025 med å bruke den produksjonen vi lager i dag. Teknologi har begrenset levetid, datamaskiner må byttes ut etter noen år, og programvare er i stadig utvikling. Kan den immersive opplevelsen være en del av en dokumentasjon for langsiktig lagring hvis den har begrenset teknisk levetid? På den andre siden setter vi vår lit til den immersive teknologien med 360-gradersfilm og 3D-bilder som den eneste måten å «besøke» verket og forstå romligheten på, når alt som gjenstår i Ågesta, er et hulrom i fjellet.

Å skildre tingens oppløsning

Ved atomkraftverket arbeides det nå med å demontere samt forberede rivingen. Anlegget er vanskelig tilgjengelig for alle som ikke inngår i styrken på 30–40 entreprenører som er spesialister på strålevern eller atomteknikk. Vi håper fortsatt å kunne fange opp stemmene og erfaringene deres, i tillegg til stemmen til oppdragsgiveren Vattenfall.

Vi støter på uventede problemer i feltarbeidet. Vårt lenge planlagte arbeid med å dokumentere verket på stedet med fotografer, filmfotografer og intervjuere må utsettes. En av årsakene er at verket ikke er tilgjengelig for så mange besøkende samtidig. Dessuten oppstår det et klyngeutbrudd av covid-19 blant de ansatte ved verket, som gjør at alle planlagte besøk må innstilles på kort varsel.

Atomkraften er virkelig en høyrelevant kulturarv. Vårt håp var at kontrollrommet, som lå utenfor den radioaktive sonen, kunne bevares som et minne og et vitnesbyrd. Plutselig en dag fikk vi vite at rommet var under riving. Vi oppdaget at det er en motsetning mellom kulturminneloven og de lovene som regulerer etableringen av kjernekraftverk. Når et verk stenger og skal demonteres, må alt fjernes. Farlig avfall skal sorteres og bringes til sluttdeponi. Vi klarer likevel å redde noen kontrollbord og et par paneler som i fremtiden kan minne oss om hvordan miljøet var.

Hva er så våre erfaringer med bruken av Tingenens metode? Metoden har gitt oss både muligheter og utfordringer. Den skaper situasjoner der vi hele tiden må overveie strategien vår på nytt og søke nye veier. Vi legger om prosesser etter skiftende

forutsetninger. Det hjelper oss med ambisjonen om å korte ned avstanden mellom dokumentasjon, produksjon og tilgjengeliggjøring.

Å se verket som en ting samt lete etter relasjonene i det og rundt det fikk noen konsekvenser. Vi lette etter aktører i videre kretser for å se verket i et større perspektiv. Vi så verket i lys av sin tid, men også i lys av hvordan selve spørsmålet om bruk av kjernekraft har endret seg. Demontering av eldre reaktorer pågår i flere land, og prosjektet vårt har fått internasjonal oppmerksomhet. Ved umiddelbart å publisere kildemateriale som innspilte intervjuer og holde publikumsforedrag om arbeidet vårt, har vi vært mer åpne og inkluderende enn det som er vanlig i denne typen prosjekter. Interessen for det tidligere så hemmelige anlegget er stor, har vi fått erfare.

Vår rolle som museum er ikke å være den passive observatøren. Vi er i høy grad en aktiv del av både avviklingsprosessen og diskusjonen om kjernekraftens fremtid. Sveriges riksdag har åpnet for en fornyet bruk av atomkraft. Folkeavstemningen som ble holdt i 1980, føles veldig fjern. Det store teknologiske skiftet i dag – bort fra fossil energi – endrer spillereglene. Neste steg blir å bruke materialet og gjenstandene vi har samlet inn, i en «energialong» som gjør museet til arena for diskusjoner om energi. Det kan gi oss mer kunnskap og enda flere relasjoner til bildet av verket.

Kunnskapen samlet sett – representert ved alle aktører i avviklingen – viser at et kjernekraftverk ikke bare består av betong og stål, men også av kunnskaper og handlinger blant alle de involverte. Kjernekraftverket var ikke bare et teknisk anlegg i fjellet – det var en ting.

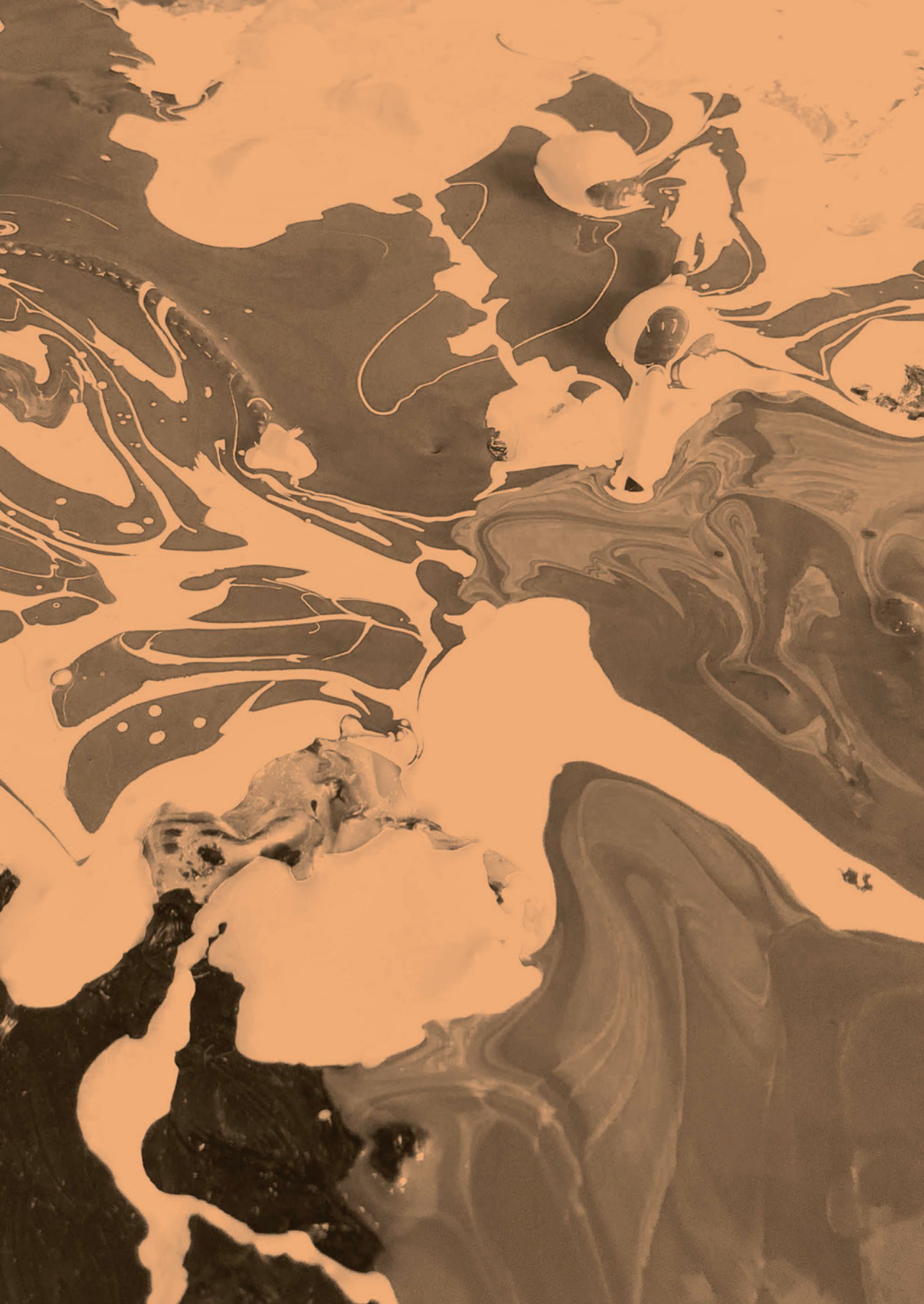
Litteratur

- Carson, Rachel (1962). *Silent spring*. Boston: Mifflin.
- De Geer, Hans (1992). *På väg till datasamhället: Datatekniken i politiken 1946–1963*. Stockholm: Tekniska högskolan.
- Gullström, C., Handberg, L., Hauptman, K. og Svanberg, F. (2012). *Det medierade museet. Moderna kulturarvsprocesser och medierad tillgänglighet*. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology. Hentet 23. februar 2023 fra <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-79828>
- Latour, Bruno (2004). «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern». *Critical inquiry* 30 (2): 225–248.
- (2005). *Reassembling the social an introduction to actor-network-theory*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Olvstam, Marie Louise (2008). *Ansökan enligt miljöbalken om tillstånd till fortsatt servicedrift samt nedmontering och rivning av Ågestaverket*. Vattenfall AB. <https://group.vattenfall.com/se/siteassets/sverige/var-verksamhet/agesta/ansokan-agesta.pdf>
- Sayes, Edwin (2014). «Actor-Network Theory and methodology: Just what does it mean to say that nonhumans have agency?» *Social Studies of Science*, 44(1):134–149. Hentet 9. juli 2021 fra <http://www.jstor.org/stable/43284223>
- Socialdemokratiska Partiet og Landsorganisationen i Sverige (1956). *Tekniken och morgondagens samhälle*. Stockholm: Tidens förlag.
- Statens energimyndighet (2010). *Atomenergi – bomber och kärnkraft: drivkrafter och kontroverser under 65 år: en del av Energimyndighetens omvärldsanalys*. Eskilstuna: Statens energimyndighet.
- Tafvelin Heldner, Magdalena (2008). «Strumpstickor och pingpongbollar: med Tekniska museet i atomåldern». *Dædalus* (76): 48–63.
- Tafvelin Heldner, Magdalena (2008). «Säkerhet i tjugonde seklet: exemplet Ågesta kraftvärmeverk». *Dædalus* (76): 148–173.
- Tafvelin Heldner, Magdalena, Lundgren, Per og Dahlström Rittsél, Eva (2008). *Ågesta – kärnkraft som kulturarv: dokumentationsrapport*. Stockholm: Tekniska museet.
- Treimo, Henrik og Andersen, Ketil Gjølme (2018). «Refleksjoner over *Store ting*». I Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (Red.), *Tingenes metode: Museene som tingsteder* (s. 121–131). Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Wilner, Torsten (1960). «Atomarium: dit atomvetenskapen hunnit». *Dædalus*, s. 55–106.





Involvering



Samskaping og medvirkning i museer

Om flerstemthet, kontroll og kunnskaping

Marianne Løken og Torhild Skåtun

Medvirkning, inkludering og samspill er begreper som går igjen i strategidokumenter og øvrige styringsdokumenter som museene skal forholde seg til. I Meld. St. 23 kan vi lese følgende:

Relevant formidlingsarbeid vil framover ikkje minst vera tufta på samspel og aktiv dialog med brukarane om kva dei meiner er relevante tematikkar og relevante formidlingsformer¹

«Kjært barn har mange navn», heter det, og mange synonymar til samspill og *medvirkning* er i bruk, f.eks. deltaking, involvering, medskaping, samskaping og samkunnskaping. En fellesnevner er at de beskriver former for samarbeid mellom museer og aktører utenfor museene. Når museene inviterer publikum og/eller eksterne aktører inn i planleggingen av en utstilling, en aktivitet eller et program, tar de idealet om medvirkning og inkludering inn til kjernen av institusjonens virksomhet. Dette utfordrer museets kontroll og makt i tilknytning til samlingenes integritet og museets autoritet. Vi ser det interessant og nødvendig å diskutere noen grunnleggende perspektiver knyttet til begrepenes innhold og bruk.

Hva vil det si at museene skal være inkluderende og invitere til samskaping og medvirkning? Hvem skal museene inkludere, hvordan og hvorfor? I dette essayet vil vi ta for oss ulike tilnærminger til medvirkning i lys av utvalgte teoretiske perspektiver på feltet, og med særskilt blikk på det å skape trygge og ivaretagende rom for deltaking.

¹ Meld. St. 23, s. 57.

Museumsforsker Helen Graham² påpeker at museene ikke er representative for den befolkningen de er satt til å tjene, men at dette kan være et godt argument for samskapende praksiser. I stedet for å betrakte dette som en mangel kan vi utforske ulikhetene mellom museenes og brukernes perspektiver gjennom jevnbyrdig og likeverdig samarbeid, mener hun. Ulikheter kan slik skape rom for produktiv samproduksjon. Å rette oppmerksomheten mot gjensidig læring i samskapingsprosesser der utfallet fortrinnsvis er åpent, vil kunne styrke en flerstemthet i utvikling og resultat.³ Når vi i det følgende undersøker disse prosessene, vil et sentralt premiss være å forstå samskaping og medvirkning som dialogiske møter hvor museenes samlinger spiller en sentral rolle.⁴

I medvirkningsprosesser jobber vi etter et ideal om å utjevne makt, hvor vi ser alle som eksperter i eget liv, og hvor vi ønsker å gi våre samarbeidspartnere en tydelig(ere) stemme.⁵ Slike prosesser kjennetegnes av dialog og refleksivitet, der ny og gammel kunnskap artikuleres, oversettes og forhandles.⁶ Enhver form for samskaping består av en rekke aktiviteter og dialoger, hvor store og små beslutninger tas underveis.⁷ Slik som at veien mot en ferdig museumsutstilling vil være brolagt med mange små og store avgjørelser, tidsklemmer og ressursmangler. I denne typen arbeid er det viktig å sikre at medvirkningsprosessen oppleves og erfares som meningsfull for alle involverte parter, selv om den også kan oppleves som krevende og uforutsigbar.⁸ Kunnskap forstår vi både som resultat av en prosess og som en *gjøren*. Vi bruker begrepet *kunnskaping* om prosesser hvor kunnskap gjøres, for på den måten å understreke den aktive dimensjonen i hva kunnskap er.⁹ Denne bruken av kunnskapsbegrepet er gitt av formålet med forskningsprosjektet bak boken *Tingenes metode – Museenes kunnskapstopografi*. Prosjektets overordnede mål er å etablere forskningsbasert teori om ulike kunnskapsgenererende prosesser i museer gjennom å undersøke hva slags kunnskapsarbeid som utføres og produseres der, hvordan, og av hvem. I vårt essay undersøker vi ulike perspektiver på medvirkning i museenes kunnskapingprosesser. Vi vil med andre ord se nærmere på hvordan museet kan være et sted for inkluderende refleksjon, engasjement og ivaretagelse. Videre belyser vi tilrettelegging av gjensidig dialog og avklaring av

2 Graham 2016.

3 Smith og Iversen 2014.

4 Skåtun 2020.

5 Stuedahl og Skåtun 2018, Jørgensen 2020.

6 Stuedahl mfl. 2020.

7 Bratteteig og Wagner 2016.

8 Modest 2013, Morse, Macpherson og Robinson 2013, Tzibazi 2013.

9 Maurstad og Hauan 2012.

forventninger – for å gi rom for tilhørighet, eierskap og ivaretagelse. Disse prosessene er ofte uforutsigbare – med nødvendige justeringer underveis.

Et tverrsektorielt tilbakeblikk

Ulike tradisjoner og praksiser har banet vei for det som i dag kan forstås som et samskapende skifte i museumsverdenen. *Dialog* blir ofte brukt som en læringsmetode i museer, og er en form for symmetrisk, empatisk og åpen kommunikasjon.¹⁰ *Samskapende praksiser* er en form for dialog som utfordrer maktforskjeller mellom involverte aktører, gjennom å sette brukerens behov, verdier samt kulturelle og samfunnsmessige forutsetninger i spill. *Deltakende design*¹¹ har blitt brukt innen design av brukergrensesnitt for digitale applikasjoner. Begrepet kan spores tilbake til den skandinaviske demokratiseringen av arbeidsplassen på 1970-tallet. Målet var å gi arbeidstakere muligheten til å påvirke egen arbeidsplass ved å automatisere gjentakende og ensformige oppgaver, og samtidig gi dem muligheter til å utvikle sine ferdigheter ved datamaskinens inntog. Internasjonalt henger denne bevegelsen sammen med den amerikanske borgerrettighetsbevegelsen, der flere krevde retten til å være med å bestemme over faktorer som angår eget liv. I museumssammenheng innebar dette skiftet at forholdet mellom samfunn og museum ble preget av mer dialog, større likeverd og flere felles interesser, med sluttbrukeren til stede tidlig i prosessen.¹²

I samme tidsperiode lanserte Sherry Arnstein teorien om «the ladder of citizen participation», illustrert ved en *stige* som beskriver samfunnsdeltakelse. Nederste trinn består kun av symbolhandlinger, og museer blir ofte beskyldt for å befinne seg på dette «trinnet».¹³ På øverste trinn finner vi full demokratisk deltakelse og reell påvirkningskraft. Modellen har blitt kritisert for å betrakte deltakelse som noe lineært som ikke fanger opp de mer uforutsigbare og kaotiske aspektene ved medvirkende praksiser.¹⁴ Likevel kan en slik nivåinndeling fungere som et verktøy for å bevisstgjøre museene på hva slags samskaping og medvirkning det legges til rette for i praksis. Anvendt med de begrensninger teoretiske modeller har, kan den være god å ha når egen praksis skal vurderes.

Skole- og utdanningssektoren har mange parallelle interesser med museene som en dannelses- og læringsarena. Også her har man lenge vært opptatt av deltakelse,

10 Dysthe 2021, Galani et al. 2020.

11 Participatory Design, aktiv involvering av sluttbruker.

12 Knudsen 2016, Taxén 2004.

13 Arnstein 1969, Lynch 2017.

14 Sitzia og Elffers 2016.

medvirkning og inkludering. Inkludering har i løpet av de siste tiårene utviklet seg til å bli et av utdanningssektorens mest prioriterte områder og står fortsatt sentralt i de nye læreplanene – kjent som Fagfornyelsen. Det har også sterk tilknytning til den norske fellesskolen. Begrepet kom først inn i utdanningspolitikken ved at Norge, sammen med 91 regjeringer og 25 internasjonale organisasjoner, undertegnet Salamanca-erklæringen i 1994. Erklæringen understreker at inkluderende opplæring utfordrer ekskludering og segregering, og er basert på en internasjonal enighet om at alle barn har rett til en kvalitativ god opplæring i sitt lokalmiljø. Begrepet inkludering kom med dette for alvor inn i nytt læreplanverk av 1997 (L97). I Norge har ambisjonen om inkludering blitt nedfelt i nasjonal plan for oppfølging av Dakar-erklæringen, med et mål om å gi «... alle barn og unge opplæring av høy kvalitet uavhengig av kjønn, bosted, funksjonsevne, etnisk bakgrunn og foreldreøkonomi».¹⁵ Dette er ambisjoner som har mye til felles med museenes samfunnsoppdrag og samfunnsrolle(r), med hensyn til hva et museum skal være,¹⁶ og for hvem, slik det blant annet framgår av Meld. St. 23 (2020–2021):

Musea og utdanningssektoren har hatt felles mål om å byggja kunnskap, auka opplysning og danning gjennom historia. Slik har dei vore institusjonar i eit større kollektivt kunnskapsmaskineri og vore knytte til kvarandre på ulike måtar, forankra i ein felles identitet som kunnskapsstader og dannelsesinstitusjonar... [...]...Born og unge har vorte ei viktig målgruppe for alle museum, og formidlinga sin plass i museumsdrifta har vakse, i takt med endringar både i musea si sjølvforståing, i samfunnet og i politikken.¹⁷

Utviklingen og forståelsen av begreper som samskaping, medvirkning og inkludering er med andre ord i konstant bevegelse, enten det handler om danning eller utdanning.

Ambisjoner om flerstemthet og samarbeid

I museumssammenheng kan vi argumentere for betydningen av medvirkning ut fra flere perspektiver. Det kan for eksempel settes inn i et *kost–nytte–perspektiv*. Vi kan involvere publikum og eksterne aktører i utviklingen av et nytt formidlingskonsept, fordi vi ønsker å tiltrekke oss flest mulig museumsbrukere med

15 Utdanning for alle – Nasjonal plan for oppfølging av Dakar-erklæringen (2003), s. 3.

16 <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/> Lest 06.01.2023.

17 Meld. St. 23 (2020–2021), s. 15.

tanke på økt økonomisk inntjening. En annen mulighet er forstå medvirkning ut fra et *demokratiperspektiv* – om menneskers rett til å kunne bestemme og påvirke aktiviteter som angår dem selv. Ved å involvere ulike brukere og ulike stemmer i utviklingsarbeidet åpner vi for et mer inkluderende museum. *Relevansperspektivet* er et tredje perspektiv, som griper inn i de to overnevnte, men som særlig handler om museenes ambisjon om at formidlingen skal oppleves som relevant og interessant for publikum.

Fra slutten av 1980-tallet og utover har museenes objektivitet, rasjonalitet og autoritet blitt utfordret, samtidig som forskning på forholdet mellom mennesker, tekst, objekter og teknologier i museumsrommene vokser fram. Oppfordringene og ambisjonene om å legge vekt på gjensidig nytte mellom museum og samfunn, samt å fokusere på samfunnsrelevante problemstillinger, har vært mange.¹⁸ Denne vendingen har endret forståelsen av hva et museum er, og de besøkende blir nå i større grad sett på som aktivt meningssøkende individer og grupper. Utfordringene knyttet til «objektivitet» versus «involvering» er likevel ikke løst. Museene bør kontinuerlig stille spørsmål ved sine autoritative stemmer og undersøke hvordan man kan invitere ulike grupper inn bak kulissene, for å generere ny kunnskap og eksperimentere med kollektiv og demokratiserende meningsskaping.¹⁹ Når samskapende prosesser forstås som kapasitetsbyggende for de som deltar i prosessen, det være seg en museumsansatt, en kunstner, en elev eller en politisk aktivist, vil det alltid være ny kunnskap og innsikt å hente – og et felles handlingsrom for gjensidig læring og delt eierskap. Maktperspektiver er imidlertid ikke alltid lett å få øye på, da de ofte er dypt forankret i institusjonens strukturer og uartikulerte praksiser. Derfor er det viktig med åpenhet om deltakernes roller, gjensidige forventninger og formål, slik at deltakerne vet hva de begir seg ut på.

Vi har selv erfaringer med samskaping av kunnskap fra forskningsprosjektet Vitenskap, Identitet og tilhørighet,²⁰ ved Norsk Teknisk Museum. En gruppe på elleve unge mennesker fra Grorud ungdomsråd skapte den digitale lydinstallasjon *Lyden av FOLK* i samarbeid med en konservator, en tekniker og en pedagog, samt en ekstern museumsforsker. I en serie på åtte verksteder sto samtaler og felles handlinger sentralt. Parallelt arbeidet vi med utstillingsutviklingen og en aktivitet som utvidet og kommenterte på utstillingen *FOLK – fra rasetyper til DNA-sekvenser*

18 Hooper-Greenhill 1999, Morse 2020, O'Neill og Hooper 2019.

19 Alberti 2017, Stuedahl mfl. 2021.

20 Forskningsprosjektet Vitenskap, identitet og tilhørighet (2016–2022), publiserte artikler og podkast utdyper og forklarer: <https://www.tekniskmuseum.no/science-identity-and-belonging> Lest 06.01.2023.

(2016–19).²¹ Disse verkstedene var en øvelse i å være trygg uten å ha absolutt kontroll over verken prosess eller utfall. Prosjektet belyste metoder for samskaping og hvordan langvarig samarbeid kan styrke forståelse og handlingskompetanse for alle involverte. Museets fagfolk fikk innsikt i hvordan ungdom forholder seg til utstillingens tema, hva som engasjerte og skapte nysgjerrighet – og hva som bidro til kunnskap og læring gjennom samskaping. Som en av deltakerne sa: «... folk hadde jo også uenigheter om hvor ord skulle, da. Samme ord kunne bli satt opp på forskjellige steder. En individuell oppgave, men samtidig en stor oppgave for oss alle, der vi fikk fortelle vår individuelle mening og hvordan vi kom til alt i helhet liksom.»²² Assosiasjonsøvelsen Amir beskriver viser hvordan begreper og innsikter kan forstås ulikt og dermed støtte dialogen rundt kunnskaper vi bringer med oss inn i museumsrommet. Erfaringene fra FOLK og andre empiriske eksempler i denne boken viser at samskaping og medvirkning er noe mange museer aktivt benytter seg av i forbindelse med utvikling av nye utstillinger og formidlingsopplegg, selv om tilnærmingen varierer.

Et sted for engasjement, refleksjon – og ivaretagelse

Museolog og samfunnsgeograf Nuala Morse framhever i sin bok *The Museum as Space of Social Care*²³ at det å ta vare på og å bli tatt vare på er et grunnleggende trekk ved menneskelige relasjoner. I museer kan dette perspektivet knyttes til ivaretagelse av gjenstander, samlinger, ansatte, besøkende og aktører i samskapingsprosesser. Å koble ivaretagelse til samskaping og medvirkning gir mening ved at dette kan bidra til å anerkjenne betydningen av et trygt miljø, og av at alle skal behandles som likeverdige deltakere.²⁴

For å bygge trygge rom for samhandling må museet erkjenne og adressere eksisterende maktforhold.²⁵ I analysen av en serie offentlige arrangementer i forbindelse med utvikling av utstillingen *FOLK – fra rasetyper til DNA-sekvenser* demonstrerer professor og mediedesigner Dagny Stuedahl og medforfattere betydningen av dialogen som verktøy for at kunnskap blir uttalt, oversatt og forhandlet.²⁶ Det å bringe inn

21 *FOLK – fra rasetyper til DNA-sekvenser (FOLK)* åpnet i mars 2018 og ble avsluttet i desember 2019. Utstillingen utforsker hvordan tidligere tiders rasevitenskap har innvirkning på hvordan vi i dag forstår menneskelige biologiske forskjeller. Den ser nøye på samspillet mellom vitenskap, samfunn og kultur.

22 Amir (ikke hans egentlige navn) deltok på alle elleve verkstedene i prosjektet Vitenskap, identitet og tilhørighet.

23 Morse 2020.

24 Golding og Modest 2013, Morse 2020, Olsen mfl. 2020.

25 Achiam 2019, Brown 2011.

26 Stuedahl mfl. 2021.

perspektiver på ivaretagelse og gjensidighet i utstillingsutvikling utfordrer museene til å gå ut over sitt tradisjonelle tankesett når det gjelder kontroll og utvalg. Stuedahl mfl. viser hvordan de offentlige arrangementene i *FOLK* aktiverte relasjoner med et tenkt publikum, noe som ga mulighet for dialog omkring temaer som museet ellers kanskje ville ha nølt med å utforske. I tillegg understreker forfatterne nødvendigheten av å ha en ivaretakende holdning i dialogene som utspiller seg mellom museet og deltakerne seg imellom, slik vi også argumenterer for i dette essayet.

Tingenes betydning for å forstå menneskelige og ikke-menneskelige relasjoner har fått ny aktualitet gjennom prosjektet Tingenes metode. Det er likevel ikke noe nytt å plassere *tingen* i sentrum for dialog og kunnskap, hvis en forstår menneskers håndtering av gjenstander og fortellinger som selve essensen i museumsarbeid. Også her inntreffer betydningen av ivaretagelse; ivaretagelse av de mange forbindelsene mellom objekter, miljøer, mennesker og dyr som eksisterer i denne verden.²⁷ Samtidig snakker museer ofte med autoritative stemmer – i den forstand at de vektlegger ønsket om å overføre kunnskap framfor å legge til rette for engasjement i samspill.²⁸ Samskaping, eller samkunnskaping med *tingen* som omdreiningspunkt, kan gi rom for samtaler omkring komplekse spørsmål som ikke nødvendigvis har ett riktig svar.

Museer kan forstås som sosiale institusjoner, steder for erindring – og som møteplasser hvor det tilrettelegges for undring, nysgjerrighet og læring.²⁹ Samtidig må vi ta i betraktning at det er mange forskjellige måter å forstå museenes rolle i samfunnet på, også innenfor samme institusjon – og at dette kan føre til komplekse forhandlinger mellom ansatte, avdelinger og det bredere museumslandskapet.³⁰ Museene kan også velge å være aktivistiske eller kontroversielle ved å sette søkelys på komplekse samfunnsaktuelle temaer.³¹ Opp gjennom historien har de hatt en målsetting om å bidra til å utdanne og danne en befolkning,³² tilsvarende offentlige biblioteker, skoleverk og universitet – arenaer der individet også interagerer med samfunnet. Museer har derfor et stort potensial til å være en arena hvor medborgerskap forhandles, og hvor demokrati utøves gjennom refleksjon og diskusjon.³³ De kan til og med være et sted der forståelse og kunnskap er tett forbundet med

27 Olsen mfl. 2020.

28 Hein 2002, Hooper-Greenhill 2000.

29 Weil 2002.

30 O'Neill 2006, Sandell 2016.

31 Graham 2016, Lefkaditou og Kyllingstad 2018-19 <https://folk.tekniskmuseum.no/start>. Lest 04.04.2023, Sandell 2016.

32 Barrett 2012.

33 Brekke 2018, Lundgaard og Jensen 2015.

identitet – med hvem vi er, hvordan vi oppfatter oss selv i lys av omgivelsene, og hvordan vi formes gjennom dialog og samhandling.³⁴ Uansett hvordan museene bruker sitt handlings- og mulighetsrom, bør de være steder hvor publikum føler seg ivaretatt – både som deltakere i samskapingsprosesser og som besøkende.

Museene har en unik mulighet til å utfordre kunnskapsparadigmer, gjennom å tilstrebe et åpent blikk for ulike innganger og forståelser.³⁵ Involvering, engasjement og samarbeid kan bidra til å bygge opp under tilhørighet og identitet for et bredere lag av samfunnet. Museene kan – med sine samlinger, sine utstillinger og sin forskning – være steder for samtaler og refleksjoner om å det å være menneske i dagens samfunn, enten det skjer i digitale eller fysiske rom.³⁶ Gjennom slike praksiser stimulerer og tilrettelegger de for grenseoverskridende møter, der deltakerne kan tilegne seg nye erfaringer gjennom samhandling.³⁷ I tilfeller der museene tar opp kontroversielle og sensitive temaer, hvor meninger og oppfatninger kan være motsetningsfylte, er det viktig at deltakelsen oppleves som trygg for den enkelte.³⁸

Jevnbyrdige dialoger og gjensidige forventninger

Det er liten tvil om at mange museer fungerer som arenaer som engasjerer publikum gjennom møter og dialog om sosiale og samfunnsaktuelle problemstillinger.³⁹ Helt siden de moderne museenes formative periode har de knyttet til seg tverrfaglige nettverk av frivillige og informanter, og benyttet seg av ekstern kompetanse i forbindelse med utvikling av nye utstillinger. Ofte har dette skjedd på museenes initiativ. Det er «vi» som har hatt behov for å utvide våre perspektiv ved hjelp av «de andre». Det er mer sjelden at eksterne aktører banker på døren til et museum for å initiere samarbeid, selv om også dette er i endring. Unntaket er venneforeninger, kunstnere og folk med en spesiell interesse for et gitt museumsfagfelt. Det er også velkjent at høyt utdannede voksne, med sine barn, er den gruppen som besøker museene oftest. De er opplært til hvordan man skal oppføre seg i et museumsrom, og er ofte ivrige etter å fylle rollen som den ideelle besøkende.⁴⁰ Mange, som vi, mener at museene i større grad bør rette oppmerksomheten mot de gruppene som *ikke* er en del av

34 Dawson mfl. 2020.

35 Dawson 2018.

36 Biesta 2020, Sandholdt og Achiam 2018, Smith og Iversen 2014.

37 Bunning mfl. 2015, Clifford 1997, Mygind et al. 2015.

38 Katrikh 2018.

39 Sontum 2018.

40 Feinstein og Meshoulam 2014.

kjernerpublikummet eller «menigheten».⁴¹ Og at det er behov for å utforske samarbeid som ikke bare har som sitt primære mål å hjelpe museet, men som fokuserer på samskapende prosesser for gjensidig læring og meningsfullt utbytte.

Både Meld. St. 23 og Norges første kulturmelding for barn og unge vektlegger betydningen av å nå ut til nye grupper, både som publikum og som deltakere i utviklingsprosesser, for å oppnå en mer rettferdig og mangfoldig museumspraksis. Læringsteoretiker Jennifer DeWitt mfl. argumenterer for å utvikle flere slike inkluderende arenaer som verdsetter og anerkjenner alle typer kunnskap.⁴² En måte å gjøre dette på kan være å invitere til samarbeid for å vekke nysgjerrighet og interesse hos dem som inviteres inn, og hos dem som inviterer. Ser vi dette i lys av perspektiver på ivaretagelse, som vi tidligere var inne på, kan medvirkningsprosesser være møtepunkter – eller tingsteder – der partene kan engasjere seg i samtaler om kompliserte emner, forutsatt at disse møtepunktene utvikles som trygge rom for å dele tanker og følelser.⁴³ Medvirkningsprosesser kan slik legge til rette for kunnskaping på tvers av disipliner, der fortellinger skapes og støtter opp under en jevnbyrdig dialog mellom de involverte partene. I dette samhandlingsrommet tilrettelegges det for at eksperter og ikke-eksperter designer sammen, gjennom dialogiske forhandlinger, for dermed å justere både forståelse og prosess underveis. Ved å være oppmerksomme på roller, relasjoner og maktforhold i deltakende prosesser vil vi åpne for å ivareta flere stemmer og perspektiver.

Endringsvilje og evne til omstilling

Ved å bruke nøkler som metafor tegner museumskurator og forfatter Nina Simon bilde av et museum, eller – i bredere forstand – en kulturinstitusjon. Hun mener museet tjener sitt samfunn ved å tilby den rette nøkkelen til kunnskaping, med dører som åpner for mangfoldige typer engasjement.⁴⁴ For å bli en dyktig tilrettelegger for samskapende prosesser kreves trening, gjentakelse og refleksjon over egen praksis. En slik tilnærming bygger opp under behovet for fleksibilitet, som igjen gir mulighet til å endre planer etter hvert som prosessen utvikler seg.⁴⁵

Et eksempel på dette er Irene Ellefsens beskrivelse av utstillingskonseptet *Bar 1567* i Østfoldmuseene.⁴⁶ Selv om *Bar 1567* er stramt regissert, er det samtidig fritt og fleksibelt. Forestillingene er ferdig programmert, men samtalen etterpå er åpen. Den

41 Graham 2016, Lynch 2011, Modest 2013.

42 DeWitt, Nomikou og Godec 2019.

43 Morse 2020, Skåtun 2022, Stuedahl mfl. 2020.

44 Simon 2016.

45 Ash 2019, Schön 1987.

46 *Bar 1567*, kap. 11 i denne boken, <https://ostfoldmuseene.no/fredrikstad/utstilling/bar-1567> Lest 06.01.2022.

foregår ikke bare mellom verten og publikum, men også mellom besøkende fra ulike steder. Iblant trekker folk paralleller til egen lokalhistorie eller familiehistorie, som de så deler med vertene og med hverandre. Disse samtaler gir *Bar 1567* en verdifull rolle som et involverende møtepunkt mellom mennesker som kanskje ellers ikke ville ha snakket med hverandre. *Bar 1567* blir et tingsted for kontinuerlig kunnskaping. Ellefsen reflekter over hvordan behovet for fleksibilitet og evnen til å endre planer underveis ble særlig aktualisert under koronapandemien. Kravene til rask omstilling og endring utgjorde en bratt læringskurve for mange museer i denne perioden. Kanskje vil disse erfaringene gjøre museene bedre rustet til å takle uventede og krevende situasjoner i framtiden?

En reflekterende praksis og kritisk tenkning kan stimulere dem som initierer og fasiliteter medvirkningsprosesser til å skape meningsfulle møter. Denne refleksiviteten kan være et godt verktøy for å håndtere et mer mangfoldig publikum, og for å kommunisere verdifull informasjon tilbake til museet.⁴⁷ Et eksempel på en slik refleksiv prosess kan kort illustreres med utviklingen av klimautstillingen *klima2+*⁴⁸ ved Teknisk museum. Dette var en utstilling som la opp til diskusjoner knyttet til dagens klimaendringer – med utgangspunkt i museets samlinger. Utover et ønske om å skape et rom for samhandling og dialoger rundt klimaendringer med publikum hadde de som lagde utstillingen, en ambisjon om å utfordre museet internt til å *handle* for å redusere sine klimaavtrykk i måten en utstilling utvikles og utformes på.

Tilhørighet og eierskap gjennom involvering

Eierskap kan knyttes til tilhørighet, og sosial inkludering er et fundament for å oppleve samhörighet. Å skape tilhørighet kan forstås som en del av museenes samfunnsrolle. Det å utvikle slik tilhørighet skaper ikke bare (lokal) kunnskap, men er også viktig i et folkehelseperspektiv. Museene kan bidra til å fremme befolkningens helse og trivsel, gjennom trygg deltakelse og involvering. I et slikt perspektiv er det viktig å lage rutiner for deltakelse på måter som endrer asymmetrien i relasjonen mellom deltakerne – til et mer likeverdig forhold mellom dem.⁴⁹ Asymmetriske relasjoner er kjennetegnet ved at den ene parten har mer makt og myndighet enn den andre. Ved å utfordre slike relasjoner gir museene fra seg makt. Kuratorens rolle

47 Huseby og Treimo 2018, Stuedahl mfl. 2020, Treimo 2019.

48 *Klima 2+*, kap. 3 i denne boken, <https://www.tekniskmuseum.no/klima2> Lest 16.01.2022

49 Bennett 2013, Kreps 2011, Schorch og McCarthy 2018.

i medvirkningsprosjekter kan derfor være komplisert.⁵⁰ Rollen i samskapende prosesser kan forstås som en kontinuerlig praksis med å åpne opp og stabilisere prosesser.⁵¹ Dette perspektivet er nødvendig for å støtte opp under museet som arena for dialogiske interaksjoner. De som involveres, forventer gjerne å være en del av reelle samskapingsprosesser, som igjen skal resultere i noe av det museet tilbyr besøkende i form av samskapte utstillinger eller tilsvarende. Det er derfor viktig å avklare forventninger underveis, og at museene er tydelige på dette når de overtar styringen fram mot ferdigstilling av en utstilling eller et program.⁵²

Noen avsluttende betraktninger

Som vi har vist i dette essayet, byr medvirkning på utfordringer når det gjelder kommunikasjon og strategi – det er ingen quick fix. Medvirkning – som en vellykket praksisnær strategi og metode for museumsutvikling – må forankres i hele organisasjonen, inkludert ledelsen. Vi har videre drøftet hvordan medvirkningsprosesser innebærer ulike grader av medbestemmelse og maktforhold. Og som du vil finne mange eksempler på i denne boken, er det et bredt spekter av måter å gjennomføre dette på. Uansett tilnærming vil vi understreke betydningen av å tilrettelegge for åpne, trygge og ivaretakende samskapingsprosesser, der den enkeltes mening blir anerkjent og verdsatt.⁵³ Vi har videre anvendt begrepet kunnskaping for å få fram mangfoldet i kunnskapsarbeid og for å nyansere ulike former for kunnskapsproduksjon gjennom samskapingsprosesser ved museene.

Avslutningsvis vil vi understreke at perspektiver og metoder for medvirkning trenger å bli utsatt for kritikk. Konstruktiv kritisk dialog er viktig for å kunne utvikle demokratiske, trygge og nyttige verktøy for museene og involverte aktører. Det må ligge til grunn en forpliktelse og en plan for hvordan eksterne samarbeidspartnere og deltakere skal ivaretas, med tydelige forventningsavklaringer underveis. Videre må det skapes en forståelse for at samskapende prosesser kan være uforutsigbare, med behov for fleksible rammer, slik at det er mulig å endre planer underveis i prosessen. Man kan ikke alltid forvente konkrete resultater i form av en planlagt utstilling, et program eller et formidlingsopplegg. Ofte er (lærings-)prosessen vel så viktig som (slutt-)resultatet, noe som er viktig å kommunisere tydelig og tidlig i prosessen.

50 Stuedahl mfl. 2020.

51 Graham 2016.

52 Brown 2011, Drotner et al. 2021.

53 Akama og Light 2020, Katrikh 2018.

Med bakgrunn i eksempler fra egne empiriske undersøkelser, relevante studier og annen forskningslitteratur har vi vist at medvirkning ikke kan reduseres til én type praksis eller til én bestemt definisjon. Vi argumenter for viktigheten av å anerkjenne medvirkningsprosesser som museets evne til å møte mangfoldet i samfunnet det er en del av – både faglig, sosialt og emosjonelt – samtidig som vi understreker betydningen av å være bevisst hvilken praksis vi handler innenfor. Ord som *å skape sammen*, *dele*, *gjensidig tillit*, *læring*, *identitet*, *mangfold* og *medbestemmelse* kan være gode redskap her. Som praksisnære museumsforskere er vi opptatt av at ordets innhold defineres av ordets bruk, mer enn *hva* vi kaller «barnet».⁵⁴

54 Inspirert av Ludwig Wittgensteins språkfilosofi om at ordets innhold er dets bruk. Se f.eks. Almås, K.O. (2000). *Ludwig Wittgenstein*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Litteratur

- Achiam, Marianne (2019). «Reflections on empowering youth in science museums». I *Science Museums in Transition*, 44–48. Routledge.
- Akama, Yoko og Light, Ann (2020). «Readiness for contingency: punctuation, poise, and co-design». *CoDesign* 16 (1). Taylor & Francis: 17–28.
- Alberti, Samuel J.M.M. (2017). «Why collect science?» *Journal of Conservation and Museum Studies* 15 (1).
- Arnstein, Sherry R. (1969). «A ladder of citizen participation». *Journal of the American Institute of planners* 35 (4):216–24.
- Ash, Doris (2019). «Reflective practise in action research, moving Beyond the ‘Standard model’». I *The Reflective Museum Practitioner: Expanding Practice in Science Museums*, 23–38. Taylor & Francis.
- Barrett, Jennifer (2012). *Museums and the public sphere*. John Wiley & Sons.
- Bennett, Tony (2013). «Thinking (with) museums: from exhibitionary complex to governmental assemblage». *The International Handbooks of Museum Studies*. Wiley Online Library, 3–20.
- Biesta, Gert (2020). «Risking ourselves in education: Qualification, socialization, and subjectification revisited». *Educational Theory* 70 (1). Wiley Online Library: 89–104.
- Bratteteig, Tone og Wagner, Ina (2016). «Unpacking the notion of participation in participatory design». *Computer Supported Cooperative Work (CSCW)* 25 (6). Springer: 425–75.
- Brekke, Ashild Andrea (2018). «Changing practices-a qualitative study of drivers for change in Norwegian museums and archives». School of Museum Studies.
- Brown, Pete (2011). «Us and Them: who benefits from experimental exhibition making?» *Museum Management and Curatorship* 26 (2): 129–48.
- Bunning, Katy, Kavanagh, Jen, McSweeney, Kayte og Sandell, Richard (2015). «Embedding plurality: exploring participatory». *Science Museum Group Journal* 3 (03).
- Clifford, James (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.
- Dawson, Emily (2018). «Reimagining Publics and (Non)Participation: Exploring Exclusion from Science Communication through the Experiences of Low-Income, Minority Ethnic Groups». *Public Understanding of Science*. <https://doi.org/10.1177/0963662517750072>.
- Dawson, Emily, Archer, Louise, Seakins, Amy, Godec, Spela, DeWitt, Jennifer, King, Heather, Mau, Ada og Nomikou, Effrosyni (2020). «Selfies at the science museum:

- Exploring girls' identity performances in a science learning space». *Gender and Education* 32 (5). Taylor & Francis: 664–81.
- DeWitt, Jennifer, Nomikou, Effrosyni og Godec, Spela (2019). «Recognising and valuing student engagement in science museums». *Museum Management and Curatorship* 34 (2): 183–200.
- Drotner, Kirsten, Haldrup, Michael og Achiam, Marianne (2021). «Implications and perspectives for experimental museology». I *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users*, 199–205. Taylor & Francis.
- Dysthe, Olga (2021). «Opportunities and challenges of dialogic pedagogy in art museum education». *Dialogic Pedagogy: An International Online Journal* 9: A1–36.
- Feinstein, Noah Weeth og Meshoulam, David (2014). «Science for what public? Addressing equity in American science museums and science centers». *Journal of Research in Science Teaching* 51 (3): 368–94.
- Galani, A., Mason, R., & Arrigoni, G. (2020). *European Heritage, Dialogue and Digital Practices*. Taylor & Francis.
- Golding, Viv og Modest, Wayne (2013). *Museums and communities: Curators, collections and collaboration*. A&C Black.
- Graham, H.C. (2016). «The 'co' in co-production: Museums, community participation and Science and Technology Studies». *Science Museum Group Journal* 5. Science Museum Group.
- Hein, George E. (2002). *Learning in the Museum*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1999). *The educational role of the museum*. Psychology Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2000) «Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning». *International journal of heritage studies* 6 (1). Taylor & Francis: 9–31.
- Huseby, H.B. og Treimo, H. (2018). *Tingenes metode – Museene som tingsteder*. Norsk Teknisk Museum. <https://www.tingenesmetode.no/index.php>
- Jørgensen, Guro (2020). «Visitor Dialogue and Participation as Knowledge Generating Practices in Exhibition Work: What Can Museum Experts Learn from It?» Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315627779-11>.
- Katrikh, Mark (2018). «Creating safe(r) spaces for visitors and staff in museum programs». *Journal of Museum Education* 43 (1). Taylor & Francis: 7–15.
- Knudsen, Line Vestergaard (2016). «Participation at work in the museum». *Museum Management and Curatorship* 31 (2): 193–211.
- Kreps, Christina (2011). *Fellowships in Museum Practice: Participatory Approaches to Museum Development*.

- Lundgaard, Ida Brændholt og Jensen, Jacob Thorek (2015). «Museums. Citizens and Sustainable Solutions». *Journal of Education in Museums* 28 (36): 28–35.
- Lynch, B. (2017). «Good for you, but I don't care!» Critical museum pedagogy in educational and curatorial practice. I C. Mörsch, A. Sachs og T. Sieber (red.), *Contemporary curating and museum education* (s. 255–68). ZHdK, Zürich: Zürich University of the Arts.
- Lynch, Bernadette (2011). *Whose Cake is it Anyway?: A Collaborative Investigation Into Engagement and Participation in 12 Museums and Galleries in the UK*. Paul Hamlyn Foundation.
- Maurstad, Anita og Hauan, Marit Anne (2012). *Museologi på norsk: universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika forlag. <https://www.nb.no/search?q=oaiid:»oai:nb.bibsys.no:991220656974702202»&mediatype=bøker>.
- Modest, Wayne (2013). «Co-curating with Teenagers at the Horniman Museum». *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration* A&C Black: 98–108.
- Morse, Nuala (2020). *The Museum as a Space of Social Care*. Routledge.
- Morse, Nuala, Macpherson, Morag og Robinson, Sophie (2013). «Developing dialogue in co-produced exhibitions: between rhetoric, intentions and realities». *Museum Management and Curatorship* 28 (1): 91–106.
- Mygind, Lærke, Hällman, Anne Kahr og Bentsen, Peter (2015). «Bridging gaps between intentions and realities: a review of participatory exhibition development in museums». *Museum Management and Curatorship* 30 (2): 117–37.
- Olsen, Bjørnar J., Burström, Mats, DeSilvey, Caitlin og Pétursdóttir, Þóra (2020). «After discourse: An introduction». I *After Discourse*, 1–17. Routledge.
- O'Neill, M. (2006). «Essentialism, Adaptation and Justice: Towards a New Epistemology of Museums». *Museum Management and Curatorship* 21 (2). Elsevier BV: 95–116. <https://doi.org/10.1016/j.musmancur.2006.03.007>.
- O'Neill, Mark og Hooper, Glenn (2019). *Connecting Museums*. Routledge.
- Sandell, Richard (2016). *Museums, Moralities and Human Rights*. Routledge.
- Sandholdt, Catharina Thiel og Achiam, Marianne (2018). «Engaging or transmitting? Health at the science centre». *Nordisk Museologi*, nr. 2–3: 136.
- Schorch, Philipp og McCarthy, Conal (2018). *Curatopia: Museums and the future of curatorship*. Manchester University Press.
- Schön, Donald A. (1987). *Educating the reflective practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Simon, Nina (2016). *The art of relevance*. Museum 2.0.
- Sitzia, Emilie og Elffers, Anna (2016). «Defining participation: Practices in the Dutch artworld». *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*. MuseumsEtc Ltd, 39–67.

- Skåtun, Torhild (2020). «Science, Identity and Belonging: Future Workshop: a structuring tool for co-designing with young people». *Young Critics, a guide for children and young people participation in museums*, 45–51.
- Skåtun, Torhild (2022). «Engaging through Co-design with young people at a Science museum - a qualitative study of process.» (Doktoravhandling) University of Leicester.
- Smith, Rachel Charlotte og Iversen, Ole Sejer (2014). «Participatory heritage innovation: designing dialogic sites of engagement». *Digital Creativity* 25 (3): 255–68.
- Sontum, Kaja Hannesdatter (2018). «The co-production of difference? Exploring urban youths' negotiations of identity in meeting with difficult heritage of human classification». *Museums & Social Issues* 13 (2): 43–57.
- St.meld. nr. 23 (2020–2021) *Musea i samfunnet — Tillit, ting og tid* (2021). regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/nr/dokumenter/meld.-st.-23-20202021/id2840027/>.
- Stuedahl, Dagny, Lefkaditou, Ageliki, Ellefsen, Gro Synnøve og Skåtun, Torhild (2021). «Design Anthropological Approaches in Collaborative Museum Curation». *Design Studies* 75 (juli): 101021. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2021.101021>.
- Stuedahl, Dagny og Skåtun, Torhild (2018). «Collaborative Design and museum Innovation. The 'To and From the Youth' project Including Youth as Experts.» I *Media Innovation and Design in Cultural Institution*. Nordicom. Goteborg: Nordic Information Centre for Media and Communication Research.
- Stuedahl, Dagny, Skåtun, Torhild, Lefkaditou, Ageliki og Messenbrink, Tobias (2020). «Participation and Dialogue: Curatorial Reflexivity in Participatory Processes». I Areti Galani, Rhiannon Mason, og Gabi Arrigoni (red.), *European Heritage, Dialogue and Digital Practices* (1. utg., s. 62–85). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429053511-5>.
- Taxén, Gustav (2004). «Introducing Participatory Design in Museums». I *Proceedings of the Eighth Conference on Participatory Design: Artful Integration: Interweaving Media, Materials and Practices - Volume 1*, 204–13. PDC 04. New York, NY, USA: ACM. <https://doi.org/10.1145/1011870.1011894>.
- Treimo, Henrik (2019). «Sketches for a methodology on exhibition research». *Exhibitions as research*. London: Routledge.
- Tzibazi, Vasiliki (2013). «Participatory Action Research with young people in museums». *Museum Management and Curatorship* 28 (2): 153–71.
- Weil, Stephen E. (2002). «Making museums matter». Washington, DC: Smithsonian Books.

Utstillinger

- Lefkaditou, Ageliki og Kyllingstad, Jon R. (2018–2019). «FOLK fra rasetyper til DNA-sekvenser» på Norsk Teknisk Museum.

Involvering og samskaping med innbyggere i utstillingsutvikling

Camilla Gjendem og Bjørg Holsvik

Introduksjon

Moss by- og industrimuseum (Mbi) startet våren 2018 opp arbeidet med den nye basisutstillingen, *De som var, vi som er. Historien om Moss fra 1720 til i dag*. Utstillingen skulle stå ferdig til byens 300-årsjubileum og kommunesammenslåingen mellom Moss og Rygge i 2020. I idéfasen etablerte vi en eksperimentell arbeidsmetode, i en «museumslab». Vi kalte den for «lab1», og hensikten var å involvere lokalbefolkningen i arbeidet med å utvikle utstillingen. Denne artikkelen vil handle om hva vi gjorde under lab1-prosjektet. Underveis i arbeidet lærte vi at brukerinvolvering gjennom dette prosjektet tilførte oss ny og annerledes kunnskap om gjenstandene som vi ønsker å stille ut. Mot slutten av dette kapittelet vil vi oppsummere våre erfaringer med lab1-arbeidet og hvordan vi **ønsket** å ta med oss disse i utstillingens produksjonsfase høsten 2021 og frem mot åpningen våren 2022.¹

Dynamisk basisutstilling

I prosjektmandatet for utstillingen er et av hovedmålene at den skal «stille relevante spørsmål, engasjere publikum og skape dialog».² Et viktig delmål for å oppnå det siste er at «befolkningen i ulike aldersgrupper fra ulike kulturelle og sosiale grupper skal oppleve å bli involvert i prosessen samt gi museet et godt grunnlag å arbeide ut fra». Involveringen skal ikke bare skje i forkant av utstillingen, men være en kontinuerlig prosess. Museet har et særlig ansvar i Moss, fordi byen har stor tilflytting og nye bymil-

1 Del 1 av den nye basisutstillingen åpnet 16. juni 2022. Artikkelen ble skrevet i 2020–21 og tar ikke for seg hvordan kunnskapen vi hentet ut fra lab-metodikken ble praktisk innlemmet i utstillingen,

2 Prosjektmandat. Ny basisutstilling 2021–2022 Moss by- og industrimuseum. Versjon 7. 06.10.2020.



Slik introduserte vi museets lab med egen logo og plakat. Foto: Østfoldmuseene – Moss by- og industrimuseum.

jør dannes. Vi skal bygge bro mellom de to tidligere kommunene, mellom «gamle» mossinger, ryggeboere og tilflyttere. Ambisjonen er at utstillingen skal bli dynamisk ved at det er mulig å bytte ut, supplere og endre på innhold hvis ny kunnskap tilsier dette. I det dynamiske ligger også at arealer i utstillingen skal være fleksible, slik at tematikken kan både utdypes og endres.

Ved å invitere til dialog i idéfasen ønsket museet at innbyggerne skulle oppleve «at det er deres historie som fortelles og at den angår dem».³ Vi ville derfor involvere og inkludere publikum i den nye storkommunen på et tidlig stadium i utstillingsprosessen, og slik åpne for innspill, innflytelse og ny kunnskap. Det gjorde vi ved å opprette museums-laben lab1. Det første vi gjorde, var å avsette et eget rom i museet til denne. Valget falt på Rensen, et rom på ca. 40 kvadratmeter med gode lysforhold, som ligger like ved museets inngang og resepsjon. Dette skulle være en tverrfaglig møteplass for

3 Prosjektmandatet var å lage en ny basisutstilling med det multimediale formidlingsopplegget, *Bybildet* i Østfoldmuseenes avdeling Moss by- og industrimuseum.

ansatte i museet, for lag og foreninger, skoleelever og enkeltpersoner i lokalmiljøet. Vår museums-lab ble organisert etter mønster fra Tingenes metode, en metode hvor tingene – museumsgjenstandene – har hovedrollen.⁴ Hovedkjernen i metoden er at den kan skape en ny forståelse av hvordan ting «tinger», og på den måten kan kobles til nye historier og relasjoner. Gjenstander så vel som temaer knyttet opp til dem er ikke statiske, men dynamiske og sågar utbyttbare. Fra forskningsprosjektet som denne artikkelen er en del av, hentet vi begrepene samskaping og kunnskaping (se kapittel 2 og 6 i denne boken). Disse tok vi med oss videre i utviklingen av basisutstillingen, *De som var, vi som er. Historier om Moss fra 1720 til i dag*.⁵ Begrepet kunnskaping blir brukt om alle typer kunnskapsarbeid vi bedriver i museet, både internt og eksternt. En gjenstand som allerede tilhører museets samling, kan bli tilført ny informasjon og kunnskap gjennom eksponering i labben. Samtidig kan etterspørring og innsamling av nye gjenstander og gjenstandsgrupper tilføre både oss museumsansatte og publikum ny innsikt og nye historier. Som det diskuteres flere steder i boken, kan den kunnskapen som er et resultat av en bred utforskning, være mer mangeartet i sin form og sitt innhold enn den kunnskapen som følger av en mer strengt definert vitenskapelig forskning. Derfor er det flere former for kunnskaping som finner sted når vi involverer publikum i utstillingsarbeid. I denne artikkelen er det lab1-eksperimentene vi gjorde i idéfasen, som er utgangspunktet for vår analyse. I tillegg til det fysiske laboratoriet i museets lokaler opprettet vi også en Facebook-gruppe for lab1,⁶ der vi la ut foto av gjenstander fra samlingen som vi ville ha flere opplysninger om. Erfaringene vi gjorde herfra, tok vi med oss videre, slik at involvering, medvirkning og kunnskaping ble et viktig verktøy i produksjonsfasen av utstillingen.

Erfaringer fra tidligere praksiser

Søkelyset på involvering, medvirkning og kunnskaping à la tingenes metode har vært praktisert ved Moss by- og industrimuseum fra det ble etablert i Møllebyen i 1997. Under etableringen var museet i dialog med flere lag og foreninger om hva de mente det var viktig å fortelle, og hva som var viktig å samle inn av gjenstander og historier i deres eget bymuseum. I museets statuetter er industrihistorie, bymiljø

4 Tingenes metode ble utviklet ved Kulturhistorisk museum, Oslo Museum og Norsk Teknisk Museum i perioden 2015–17.

5 Denne artikkelen (som resten av boken) springer ut av Museenes kunnskapstopografi. Dette er et forskningsprosjekt som ledes av Norsk Teknisk Museum, og hvor Østfoldmuseene er et av flere museer som deltar.

6 I denne linken er alle gjenstandene med publikums kommentarer publisert: <https://www.facebook.com/groups/567116280316846> Sist lest 27.10.2021.

og kulturlandskap valgte temaer med vekt på viktige tidsskifter i det 20. århundret. De første og største arbeidsplassene vi samarbeidet med, som hjalp oss med dokumentasjon og ble involvert i utstillingsarbeidet, var Mossemøllene, Moss Verft, Moss Glassverk og Helly Hansen. Moss Historielag, Morsa 1833 og Mossefossens Venner var og er fremdeles samarbeidende foreninger med museet. Vår egen *Værvengruppe*, som består av fem pensjonerte ansatte ved Moss Verft, arrangerer årlige *Værvengkvelder* i museets lokaler for tidligere ansatte ved verftet. Her samles de til foredrag om skipsindustrien og fortellinger om liv og levnet fra den gang Værven, Moss Verft, var i full drift.

Gjennom lab-utprøvingen har vi mer systematisk erfart hvordan begrepene involvering, medvirkning og kunnskaping hjelper oss. Vi har blitt i bedre stand til å dokumentere medvirkningsprosessene og derved til å skape et materiale for utforskning av våre egne praksiser i etterkant. Gjennom bruk av Tingenens metode og forskningsprosjektet Museenes kunnskapstopografi har vi derfor fått et nyttig begrepsapparat og analyseverktøy som vi kan gjøre bruk av i vårt videre arbeid innenfor kunnskapsproduksjon og -formidling.

Dynamikk gjennom grindverk

Å lage en ny basisutstilling som skal stå i kanskje ti år, er ressurs- og tidkrevende. Det stilles strenge krav til kildesøk og valg av tematikk. For at utstillingen skal være relevant og appellere til publikum, bør den også være basert på en dynamisk utforskning av gjenstander, tematikker og formidlingsmetoder. Denne dynamikken har vi ønsket å utvikle ved å involvere publikum, slik at de kan føle tilhørighet til basisutstillingen. Én måte å løse dette på er å utvikle utstillingen tematisk og faglig også etter at den er åpnet.

Vi jobber nå for å forene alle disse ambisjonene innenfor en mulig økonomisk ramme ved å organisere den nye basisutstillingen som et «grindverk». Dette er et fleksibelt og utskiftbart utstillingssystem som gir muligheter for senere fysiske og innholdsmessige endringer. I utstillingens del 1, som tar for seg historien fra 1720 til 1920, vil vi formidle utviklingen av Moss som kjøpstad, samspillet mellom by og omland og tidlig industrialisering. En gjennomgående tematikk er arbeid og Moss i verden – verden i Moss, som er to sentrale temaer i Østfoldmuseenes strategi. I grindverket skal det være enkelt å reformulere tekster og bytte ut gjenstander, slik at vi kan aktualisere den med nye historier og problemstillinger. Et aktuelt tema kan være vår tids dom over plast som et miljøskadelig materiale. Ser vi dette i lys av 1950-tallets hylling av plasten som et materiale for fremtiden, kan tematikken formidles og aktualiseres ut ifra en helt ny

dimensjon. Ved f.eks. å hente ut eller «highlighte» en regnfrakk fra Helly Hansen kan nye historier skapes. Den kontinuerlige kontakten med og involveringen av publikum for å gjøre basisutstillingen dynamisk vil bli ivaretatt gjennom fortsatt bruk og utvikling av lab1 som kommunikasjonsarena.

Kan bruk av lab1 bidra i utviklingen av ny basisutstilling ved MBI?

Vi kalte møteplassen vår lab1 for at navnet skulle gi assosiasjoner til et laboratorium. Ordet *labora* stammer fra latin og betyr å arbeide, og *laboratorium* betyr stedet der det arbeides. I dag benyttes ordet om et arbeidslokale der man driver med vitenskapelig forskning, eksperimentering og måling under kontrollerte forhold. I og med at lab1 skulle være et møtested, der vi skulle invitere til dialog og involvere innbyggerne i skapende, kreative prosesser og kunnskaping, mente vi at laboratorium var et dekkende og inviterende navn. Tallet 1 henspiller på kjemiens grunnstoff-formler, og ikke minst ordets bestemte form, *laben*. Lab1 skulle være en bestemt lab, som alle skulle ha et forhold til, og den var lokalisert i museet. Utstillingsgruppa var spesielt interessert i å få kunnskap om hva museet burde vise frem, hvilke historier som var viktige å fortelle, og hvordan befolkningen kunne bidra til at utstillingen formidlet ny kunnskap. For å signalisere utad at lab1 var et laboratorium for utforskende og skapende prosesser, var alle i utstillingsgruppa kledd i hvite laboratoriefrakker med lab1-logo på ryggen. De hvite frakkene ble også et samlende symbol internt som knyttet utstillingsgruppa sammen. I ettertid ser vi at de hvite frakkene kan ha signalisert autoritet og kontroll, noe som kan ha hindret dialogen fullt ut og redusert graden av medbestemmelse. I tråd med Museenes kunnskapstopografi og Tingenes metode skal jo museet være et *tingsted*⁷, en forsamling for ulike stemmer og synspunkter. Det var ikke en sterk autoritet vi ønsket å skape, for vi jobbet med det motsatte, nemlig med hvordan vi skulle gi slipp på deler av vår makt og autoritet.

Utprøving av samskappingsaktiviteter for voksne og barn i lab1

Lab1 ble fylt med forskjellige aktiviteter tilpasset ulike målgrupper, der spesielt begrepene involvering, medvirkning og kunnskaping⁸ var viktige for å nå målsettingene om at museet skulle være et tingsted, et sted der publikum og ansatte kunne

7 Huseby og Treimo 2018, prolog s. 5.

8 Huseby og Treimo legger vekt på at kunnskaping ikke er en gitt museal metode, men ulike praktiske kunnskapsprosesser som pågår ved flere museer som det forskes på. Huseby og Treimo 2018, s. 5.



Museets lab1 ble offisielt åpnet våren 2018. Arrangementet ble et fint møte mellom generasjoner.
Foto: Trine Gjøsund / Østfoldmuseene – Moss by- og industrimuseum.

møtes for å gi innspill til den nye basisutstillingen. Her følger en gjennomgang av de viktigste aktivitetene.

Barnas idéskulptur

For å involvere barn som besøkte museet, kledde vi en eksisterende søyle i utstillingsrommet med hønsenetting og utformet et «tre» med greiner. Barna ble oppfordret til å skrive ned sine ideer og ønsker om hva som skulle gjøre Mbi til et drømmemuseum, på papirstykker som de laget i museets papirfabrikk. Ideene hengte de deretter opp som blader på stammen med grener. Gradvis vokste Barnas idéskulptur frem som et frodig tre midt i lab1.

Laboriestafetten

Laboriestafetten ble utviklet for å nå lag og foreninger ved at én og én forening ble invitert inn i lab1 en torsdag ettermiddag i måneden over en periode. Her ble medlemmene utfordret til å myldre sammen med museets ansatte og ta stilling til temaer de mente var viktige at museet formidlet i en ny basisutstilling. Etter besøket

ga de stafettpinnen videre til neste lag/forening. Hensikten med Barnas idéskulptur og laboratoriestafetten var primært å invitere en stor del av innbyggerne inn i lab1, komme i dialog med dem og få flest mulig til å komme med innspill i idéprosessen. Forslagene og informasjonen som kom inn, ble dokumentert, diskutert og vurdert av museets ansatte. De vi valgte å ta med oss videre i utstillings- og idékonseptet, ble notert på vår egen tematavle i lab1 og loggført for videre bearbeiding.

Publikum stod fritt til å notere sine innspill til temaer på idétavla vår. Denne var fysisk lett tilgjengelig i lab1. Tavla var forbeholdt det voksne publikummet, i motsetning til *treet*, som var rettet mot skolebarn på 4. trinn. Både treet og tavla fungerte på et vis som museets tingsted; tingene ble både sak og objekt i dialogen mellom publikum og ansatte. Tavla ble jevnlig fotografert for at vi senere kunne velge hvilke ideer og innspill vi skulle ta med oss videre i arbeidet med basisutstillingen, og hvilke vi skulle forkaste. Innspillene på papirlappene fra barna er også tatt vare på, og legges til grunn for historieformidling og nye barneaktiviteter. I siste ledd er det likevel vi i prosjektgruppa som velger ut hva vi vil gå videre med.



Barnas idéskulptur tok mer og mer form etter hvert som ideene kom til.
Foto: Bjørg Holsvik / Østfoldmuseene – Moss by- og industrimuseum.



Etter idédugnaden ble stafettpinnen overlevert fra Mossefossens Venner til Moss Historielag.
Foto: Trine Gjørund / Østfoldmuseene – Moss by- og industrimuseum.

Gjenstandene i fokus

I den tredje aktiviteten var søkelyset på et utvalg gjenstander fra museets samling. I 2018 tenkte vi litt snevrere om Tingenes metode enn det vi gjør nå. Den gang var metoden tett knyttet til praksisen med å sette gjenstandene i sentrum. Når vi nå skriver denne artikkelen, er metoden utvidet, slik at alt vi har gjort innenfor lab1-eksperimenteringen, kan kalles Tingenes metode. Fra 2018 og utover ble den litt snevrere versjonen av Tingenes metode gjennomført ved at museet hver 14. dag valgte ut en gjenstand som ble stilt ut i lab1 og presentert på sidene til Facebook-gruppa, som på den tiden hadde rundt 150 medlemmer. Hver gjenstand ble presentert med foto og en kort tekst med en oppfordring til publikum om å komme med kommentarer og supplerende opplysninger. Mens målsettingen med Barnas idéskulptur og Laboratoriestafetten var å få innspill til idéutviklingsprosessen, var perspektivet i aktiviteten der vi fokuserte på gjenstandene, mer langsiktig. Her ønsket vi å komme i dialog med lokalbefolkningen for å få innspill som kunne berike museets samlinger og danne grunnlag for ny kunnskap som museet kunne utforske og formidle i utstillingen. Selv om engasjementet og graden av dialog og

Under arbeidet med idé- og utstillingskonseptet i den første fasen i 2018, erfarte vi at responsen og tilbakemeldingen fra publikum varierte etter hva slags gjenstander vi presenterte, og hvordan vi presenterte dem. Vi opplevde at de fysiske utstilte gjenstandene i lab1 nådde en bredere aldergruppe enn presentasjonene av de samme gjenstandene på SoMe. I tillegg ser vi at vi kanskje hadde klart å nå et yngre publikum på SoMe om vi i tillegg til Facebook også hadde tatt i bruk kanaler



Foto: Bjørg Holsvik / Østfoldmuseene – Moss by- og industrimuseum.

som Instagram og Snapchat. Responsen på Facebook var imidlertid svært god, og da spesielt fra godt voksne brukere. For å nå befolkningen i begge de to tidligere kommunene delte vi lab1-innleggene med andre lokale Facebook-grupper i Moss og Rygge. Vi erfarte også at vi måtte være aktive med å følge opp Facebook-brukerne for å få nye innspill. For å lykkes i dialogen var det en forutsetning at vi var raskt ute med å gi likes, be folk utdype informasjonen, og stille nye spørsmål. Masseproduserte gjenstander med tilknytning til Moss, som mange hadde konkrete minner eller et nostalgisk forhold til, fikk god respons i form av likes og kommentarer. Noen hadde selv en slik gjenstand, sett den i bruk i barndomshjemmet, eller hadde nær familie eller venner med spesiell tilknytning til gjenstanden eller til bedriften/arbeidsplassen den kom fra.

Kjær hjulvisp med mange navn

I forkant visste vi at hjulvispen var en gjenstand mange innfødte mossinger hadde et forhold til. *Mossevispen*, som den blir kalt på folkemunne, skiller seg ut fra andre manuelle hjulvisper ved at den kan monteres fast i bordet. Den ble produsert av Jeløy Stansefabrikk A/S, en bedrift vi kjente til, men hadde liten kunnskap om. Gjenstanden ble plassert i en monter i lab1 og presentert med foto og følgende tekst i Facebook-gruppa: «Hei, noen som kjenner noen som har tilknytning eller informasjon om Jeløy Stansefabrikk AS? Vi ved Moss by- og industrimuseum ønsker informasjon om denne bedriften og den berømte Mossevispen.» Deretter delte vi den med fire lokale Facebook-grupper: *Du vet du er fra Moss-Jeløy når ...* og tre lignende grupper fra Rygge. I Mossegruppa ble innlegget delt seks ganger og kommentert 53 ganger. Mange hadde selv en slik visp og minner om den. Vi fikk informasjon om hvor den var blitt brukt, hva den ble brukt til, samt hvordan den ble montert og fungerte. I tillegg viste det seg at den var i bruk av mange i dag, ikke i hjemmet, men på hytta. Vispens funksjon og status hadde med andre ord endret seg; den ble brukt andre steder og til andre formål i dag enn tidligere. Fra å være en hverdagsgjenstand til bruk på kjøkkenet ble den nå brukt i ferier og på fritiden. Vispens endrede bruksformål kan ha formet eierens subjektive forhold til den. Fra å representere hverdag og slit var den nå en gjenstand som fremkalte minner om gode feriedager.

Det var også mange innlegg fra dem som ønsket å hjelpe oss med å nøste i historien til vispen. Foto av historiske reklamer, annonser og arkivklipp ble lagt ut på siden. Én person kunne opplyse oss om at vispen ble markedsført under navnet *Tryllevispen*, og for eksport *The Magic Beater*. Mange tipset oss om personer som muligens kunne vite noe, mens andre ga konkrete tips om etterkommere av gründeren av Jeløy Stan-

Du vet du er fra Moss/Jeløya når.....

Offentlig gruppe · 10,8 k medlemmer

Om Diskusjon

Bli medlem



Bjørg Holsvik

26. september 2018 · 🌐

Hei, noen som kjenner noen som har tilknytning eller informasjon om Jeløy Stansefabrikk AS? Vi ved Moss by- og industrimuseum ønsker informasjon om denne bedriften og den berømte Mossevispen.



36

53 kommentarer 6 delinger

Om

Minner, bilder, steder, mennesker, historier .

Offentlig

Alle kan se hvem som er med i gruppen, og hva de publiserer

Synlig

Alle kan finne denne gruppen.

Moss, Norway

Gruppetype: Generell

Nye historier ble koblet til hjulvispen The Magic Beater etter en runde på Facebook. Utklipp.
Foto av hjulvisp: Trine Gjørund / Østfoldmuseene – Moss by- og industrimuseum.

sefabrikk A/S. Innlegget ga konkrete resultater, og bare noen dager senere ble det invitert til et møte i museet, rundt monteringen med Mossevispen. Vi erfarte at Facebook fungerte bedre som møtearena for Rygge-boere enn det oppmøte i den fysiske lab1 i museet gjorde. En forklaring på dette kan være at de har lengre geografisk avstand til museet, men også at vi som museum ikke er en godt nok innarbeidet arena for Rygges befolkning. Her har museet en viktig oppgave i årene fremover med å skape en lokal identitet og tilhørighet.

Publikum som medkuratorer

En sentral antakelse i Tingenes metode er at om museene – med utgangspunkt i sine gjenstander og samlinger – inviterer et bredt lag av befolkningen inn som medkuratorer. Da kan andre fortellinger, personer og perspektiver som ellers ikke ville blitt hørt, fremtre. På denne måten gir museet samtidig fra seg noe av definisjonsmakten angående hvilke historier som skal fortelles. Metoden kan skape dilemmaer knyttet til hvem som skal bestemme hvilke gjenstander som skal vises i basisutstillingen, hva historiene skal formidle, og hvordan dette skal skje.⁹ Vi slet med at det kunne være vanskelig å gi slipp på denne definisjonsmakten. Samtidig kom vi frem til en erkjennelse om at publikums involvering snarere ga oss nye muligheter enn problemer. Det vi lærte, for eksempel gjennom undersøkelsen av hjulvispen, var at brukerinvolveringen ble en ressurs i utviklingen av utstillingskonseptet.

Tingenes metode handler imidlertid også om at det av praktiske hensyn må foretas et utvalg,¹⁰ og den endelige beslutningen om hva, hvilke og hvordan bør i de fleste tilfeller tas av museet. Det være seg av prosjektleder og/eller samlingsansvarlig. Ifølge dynamikk-tankegangen så vi likevel nytten av å la publikum til en viss grad være «medkuratorer» for enkeltposisjoner i utstillingen.

Med dette i bakhodet ønsket vi å eksperimentere med ulike måter for involvering og samproduksjon gjennom gjenstander og de fortellingene gjenstandene avstedkommer. Nyttan av dette var ikke bare at det innebar en demokratisering av museet, men også at det var et middel for å oppnå ny kunnskap. Kunnskaping skjer i det utstillingsforberedende arbeidet, men kan også skje etter at utstillingen er åpnet.

Søkelyset på innsamling av ny kunnskap om samlingene er i tråd med målsettingene i Forskningsplan for Østfoldmuseene 2017–2027. I museets forskningsplan kan man lese at det er «(...) en forutsetning at forskningen skal ha klare forbindelser til, og revitalisere samlingene. Østfoldmuseene skal også gjennom sin forskning produsere ny og samfunnsrelevant kunnskap».

Forskningsplanen vektlegger at «(...) samlingsforvaltning skal ha formidling og forskning som mål, og at formidling og forskning skal baseres på samlingsforvaltning».

Koordinerte planer for innsamling, forskning og formidling av kultur- og naturhistorien kan være nyttige redskaper for å sikre brukerinvolvert utforskning, og blir det praktisert, kan det styrke museene som kunnskapsinstitusjoner. En forutsetning er at arbeidet blir drevet aktivt og systematisk i alle de tre F-ene som museene jobber med, forvaltning, forskning og formidling. En bred form for kunnskaping og utforskning vil alltid være en viktig del av vårt arbeid, selv om den bare noen ganger

9 Huseby og Treimo 2018, s. 10.

10 Huseby og Treimo 2018, s. 13.

vil lede til fagfellevurdert forskning. Det er en slik bred utforskning vi har søkt å etablere ved å gjøre publikum til medkuratorer.

Kunnskap kan utvikles gjennom dialog og deling av kunnskap. Begrepet kunnskaping omfatter både utforskning og forskning. Det er likevel viktig å understreke at kunnskapingen som skjer gjennom Tingenens metode, ikke nødvendigvis er forskning, men en utforskningsprosess som omfatter alle de ulike formene for kunnskapsproduksjon som foregår i museene. Begrepet kunnskaping, slik det er brukt i Tingenens metode, er et godt verktøy for å imøtekomme delmålene om revitalisering av samlingene og samfunnsrelevant kunnskap i forskningsplanen.

Utviklingen videre

Gjennom lab-aktivitetene og Facebook-sidene har vi fått verdifulle innspill fra publikum om hvilke tema og gjenstander fra samlingen de ønsker skal være med i den nye basisutstillingen. Vi fikk også tips om gjenstander vi ikke har i samlingen, som vi kan vurdere å innlemme senere. Det mest verdifulle var den nye kunnskapen vi fikk om utvalgte gjenstander i dialog med innbyggerne. I utprøvingen av Tingenens metode erfarte vi at de fysiske utstilte gjenstandene i lab1 nådde en bredere aldersgruppe enn innleggene på Facebook. Oppslutningen fra Rygge-boerne og andre som ikke vanligvis besøkte museet, var imidlertid dårlig. For disse opplevde vi at terskelen for å engasjere seg var lavere når de kunne gjøre det hjemmefra fremfor å ta turen til museet. På Facebook kunne de dele sine minner og sin kunnskap om gjenstanden uavhengig av den fysiske lab-en i museet, dele innlegget videre og tagge mulige informanter. Slik sett opplevde nok disse gruppene at de hadde større muligheter for å delta og involvere sine venner igjen på SoMe enn å ta turen til lab1 i museet.

Vi opplevde likevel at museet gjennom lab1-eksperimenteringen faktisk fungerte som et tingsted, en forsamling for ulike stemmer og synspunkter, og et sted for utforskning og kunnskaping. Selv om slike prosesser kan være tid- og ressurskrevende, vil museet i Moss fortsette å strebe mot å være et slikt sted, en arena for dialog og kunnskaping sammen med lokalbefolkningen.

Vi vil fortsette å bruke Tingenens metode i det videre utstillingsarbeidet. I utstillingens del 2, som skal stå ferdig i juni 2023, planlegger vi å bruke metoden i en del av utstillingen som omhandler *Hus og hjem 1900–2020*. Denne delen skal knyttes opp mot boligpolitiske føringer i perioden og blir visualisert gjennom utvalgte boligområder i Nye Moss. En del av denne fysiske og tematiske posisjonen skal vies kjøkkengjenstander og fortellinger om bruken av dem. Her vil involvering og samskaping med beboere aktivt tas i bruk. *Hva tingene forteller* vil være et viktig spørsmål

i prosessen. Slik sett vil også den immaterielle kulturen knyttet til tingen, objektet, være et sentralt element i samskapingen.

I arbeidet med den nye basisutstillingen i Moss by- og industrimuseum har vi gjort oss positive erfaringer med Tingenens metode. Dens vektlegging av engasjement og involvering av lokalbefolkningen, kombinert med våre egne museumsfaglige føringer, har resultert i et fruktbart samarbeid som vi vil utvikle videre i utstillingsarbeidets slutfase. Ved bruk av ulike typer publikumsmedvirkning – som lab-aktiviteter og SoMe-kanaler som Facebook og Instagram – håper vi å nå nye informanter og publikumsgrupper. På denne måten skal vi fortsette å legge til rette for en metodisk åpen og utforskende prosess som skal utvikle basisutstillingen videre også etter at den er åpnet.

Litteratur

- Berg, Charlotte Ahnlund (2020). *Tingens Metod følgeprosjekt*. Sluttrapport 2020-01-22.
- Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (red.) (2018). *Tingenens metode, Museene som tingsteder*. Norsk Teknisk Museum.
- Johansen, Anders, Losnedahl, Kari Gaarder, Ågotnes, Hans-Jakob (red.) (2002). *Tingenens Tale. Innspill til museologi*. Bergen Museums skrifter nr. 12.
- St.meld. nr. 23 (2020–2021) *Musea i samfunnet — Tillit, ting og tid* (2021). regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/nr/dokumenter/meld.-st.-23-20202021/id2840027/>.
- Prosjektmandat. Ny basisutstilling 2021–2022. Østfoldmuseene / Moss by- og industrimuseum. Versjon 06.10.2020.
- Forskningsplan for Østfoldmuseene 2017–2027. Vedtatt av Østfoldmuseenes styre 13.12.2016.
- Strategi 2017–2027, Østfoldmuseene 2017. Vedtatt av Østfoldmuseenes styre 13.12.2016.

Å utvide Tingenes metode

Digitale plattformer for publikumsdeltakelse

**Åsa Harvard Maare, Pille Pruulmann-Vengerfeldt,
Giuseppina Addo, Hassan Taher og Maria Engberg**

Museet spiller en viktig rolle i samfunnet. Det skal være kunnskapens vokter og ikke bare bidra til å bevare arven for kommende generasjoner, men også finne ut hvordan gjenstander fra fortiden kan være relevante i nåtiden. Når det gjelder hva som skiller museets digitale tilstedeværelse fra det fysiske museet som holder til i en gitt bygning, har man ofte trukket fram museumsgjenstanden som det sentrale. Den senere tiden har man imidlertid i større grad begynt å betrakte museet som et sosialt rom hvor det bygges relasjoner både med publikum og med offentligheten, selv om mange også har kritisert dette skiftet og mener det undervurderer museumsgjenstandens betydning. Tingenes metode er et forsøk på å motvirke en slik polarisering, hvor det enten er publikum eller gjenstanden som står i fokus, og søker å legge grunnlag for et varig og verdifullt samarbeid mellom publikum og museet.

Malmö universitet har hatt et langvarig samarbeid med Malmö Museer, særlig gjennom forskningsprogrammet *Data society*.¹ Samarbeidet omfatter både felles undervisning og forelesninger, presentasjoner, seminarer og workshoper. Et viktig fokusområde har vært publikumsdeltakelse. En annen felles interesse er innføring og bruk av digital teknologi i kulturinstitusjoner. Forfatterne av dette kapittelet er alle forskere ved Malmö universitet, og deltakere i *Data society*. I begynnelsen av 2020 fikk vi vite at Malmö Museer hadde planer om å anvende Tingenes metode i utformingen av utstillingen *Sjömansminnen*. Dette var svært relevant for vår egen forskning, og vi foreslo derfor at vi kunne delta på en felles workshop med staben ved Malmö Museers magasin. Målet var å få en bedre forståelse både av hvordan Malmö Museer forholdt seg til Tingenes metode, og av hvilke forskningsmuligheter som eventuelt kunne åpne seg. Vi tenkte at det lå til rette for å utforske nye former

¹ <https://mau.se/forskning/forskningsprogram/data-society/> Lest 27.01.23.

for deltakelse, ved hjelp av så vel virtuelle som fysiske workshoper, samt ved å bruke digitale redskaper for å utforske fysiske gjenstander i en museums kontekst.

Etter en innledende felles workshop hvor Tingenes metode ble presentert, ga samarbeidet vårt seg utslag i to aktiviteter tilknyttet *Sjömansminnen*: Den ene besto av fire digitale workshoper, og den andre omfattet aktiviteter i selve museet i løpet av to høstferiedager i 2020. Begge var for prototyper å regne, i den forstand at de var utformet som undersøkelser og eksperimenter både med workshop-formatet og brukeraktiviteter.

Forskerteamets metodologiske arbeid løp parallelt med museets prosess med å rulle ut utstillingen. I utgangspunktet hadde vi sett for oss et tett samarbeid mellom de to teamene, men koronanedstengningen og kravet om hjemmekontor umuliggjorde det. På forsommeren, da de digitale workshopene ble avholdt, var det heller ikke mye kommunikasjon de to teamene imellom, så vi jobbet parallelt og uten at arbeidet var synkronisert. Først over sommeren, da koronasituasjonen hadde bedret seg, kunne utstillingen åpne. Da møtte vi teamet fra Malmö Museer igjen og begynte å planlegge felles aktiviteter for høstferien, der vi skulle anvende Tingenes metode. Denne gangen jobbet museumspedagogene side om side med forskerteamet. Økende koronasmitte i Malmö-regionen førte imidlertid til at museet måtte stenge ned igjen 29. oktober 2020. I løpet av to dager rakk vi å gjennomføre verksteder, rett før den nye nedstengningen.

Sjömansminnen: utstillingen

Bakteppet for utstillingen *Sjömansminnen* er Malmös historie som havne- og industriby. Sjøfartsindustrien har gitt jobb til mange i byen – innen alt fra godstransport til verft, internasjonal reise og handel – og vært identitetsskapende både for dem som jobbet der, og for familiene deres. Sjøfartens betydning kommer også til uttrykk i samlingene til Malmö Museer, hvor kategorien «sjømannsminner» brukes både om suvenirer og håndverksobjekter fra reiser verden rundt, og om ting som speiler livet om bord og relasjonen til dem som ble værende igjen hjemme. I september 2020 åpnet utstillingen *Havets kvinnor och män* i Teknikens och sjöfartens hus, som er en del av Malmö Museer. Her kunne man se flaskeskip og sjømannsminner side om side med fotografier og lyd dokumentarer om mennesker som arbeider i sjøfartsindustrien, inkludert vitnesbyrd knyttet til #MeToo-bevegelsen. Utstillingen inneholdt også et turnerende utstillingsprosjekt, *Haenyeo – havets kvinnor*, med fotografier av kvinnelige fridykkere på den sørkoreanske øya Jeju, som sanker tang, muslinger og andre skalldyr, tatt av kunstneren Min Jeong Ko. Lyddokumentarene

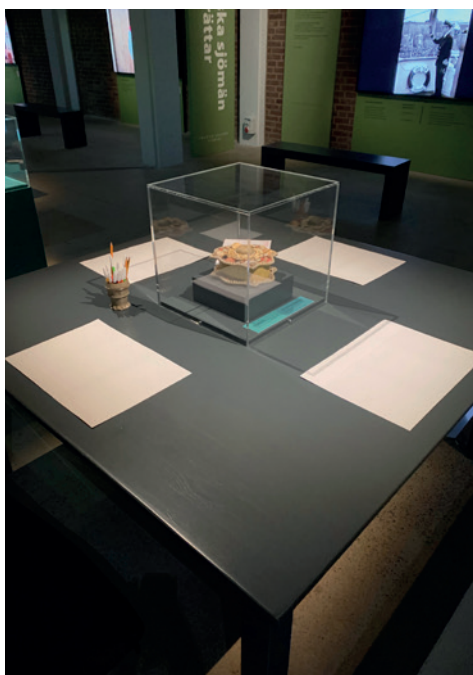


Museumsansatte gransker sjømannsminner hentet fram fra magasinet.
Foto: Hassan Taher.

inneholdt også beskrivelser av kvinners arbeidsforhold om bord samt historiske beretninger om sjøfart før i tiden.

Tingenes metode er til stede på ulike måter i *Havets kvinner och män*. Hele utstillingen innvarsler en ny og mer dynamisk utstillingspraksis, hvor midlertidige utstillinger kombineres med permanente samlinger, og hvor publikum inviteres til å være med på å bestemme hva som skal vises i neste runde. I utformingen av *Sjømansminnen* ble en del ideer fra Tingenes metode tatt i bruk. De utstilte objektene ble valgt ut i et møte mellom museets kuratorer og inviterte eksperter. Måten gjenstanden ble presentert på, gjenspeilte tanker fra Tingenes metode: Tingen ble plassert i en monter på et bord omgitt av sitteplasser. Der kunne besøkende sette seg ned, granske, diskutere og tegne objektene.

Samlingen med sjømannsminner i utstillingen består av 194 gjenstander, og spenner fra etnografiske artefakter, suvenirer og erindringsobjekter til håndverksgjenstander laget av folk mens de var til sjøs. En av kuratorene i Malmö, Helene Ceplitis, beskriver hvordan gjenstandene ble valgt ut:



To typer utstillingsmontere i *Sjömansminnen*: liggende montere med diverse objekter, og kubiske montere med et enkelt objekt på en roterende plattform plassert midt på et bord utstyrt med tegnesaker. Foto: Maria Engberg.

Til å begynne med konsentrerte vi oss om en samling gjenstander klassifisert som *Sjömansminnen* som inngår i sjøfartssamlingen, men etter hvert som utstillingen ble flyttet og fikk bedre plass, besluttet vi også å ta med objekter fra den etnografiske samlingen. For å holde oss innenfor temaet, valgte vi da gjenstander som var blitt brakt hit av folk som hadde jobbet til sjøs, kapteiner, skipsleger og lignende.²

Motivasjonen for å utvide gjenstandsutvalget var at den planlagte utstillingen ble flyttet til større lokaler. Mange av gjenstandene fra sjøfartssamlingen og den etnografiske samlingen var donasjoner fra boet til avdøde sjøfolk, og museets database har generelt mangelfull informasjon om dem. For eksempel framgår det ofte ingenting om gjenstandenes historie eller proveniens.

² E-post fra en av kuratorene ved Malmö Museer, Helene Ceplitis, 5. februar 2021.

Oppføring i Carlotta for et av sjømannsminnene: et flaskeskip (sml. figur 8 i dette kapittelet). Oppføringen gir informasjon om størrelse, materiale, opphavsland og den opprinnelige eierens identitet. Foto: Johanna Rylander / Malmö Museer.



Malmö Museer



MSM 1995.012

MSM 1995.012 :: flaskeskepp

DATAELEMENT	
Inventarienummer.Tidigare	MSM D.79.011
Inventarienummer	MSM 1995.012
Sakord	flaskeskepp
Klassifikation OCM	501 1
Materiale	glas; kork
Materialekategori	trå
Personnamn - Förvärvat från	Björklund, Richard (1897-1974)
Förekommer som	stillverkning, konstruktör, givare
Ort - Födelse	Malmö, Limhamn
Etternavn	Björklund
Förnamn	Karl, Richard
Land	Sverige
Ort	Simrishamn
Yrke	

Databasen Carlotta

En viktig ressurs i arbeidet med Tingenes metode var databasen Carlotta³. Den ble utviklet i regi av en sammenslutning av femten svenske museer, herunder Malmö Museer, for registrering av museumssamlinger. Carlotta eies av Statens museer för världskultur. Tidligere analoge kataloger er nå systematisert og digitalisert i denne databasen. I tillegg til informasjon om dimensjoner, materiale og geografisk opprinnelse, samt opplysninger om donatorer og proveniens, inneholder den også fotografier av museumsgjenstandene.

3 Carlotta, Malmö Museer (2020). Carlotta er den svenske databasen for museumssamlinger lik Primus i Norge, <http://carlotta.malmo.se/carlotta-mmus/web> Lest 08.05.21

Det er likevel mye informasjon som ikke er tilgjengelig i Carlotta. Kort sagt er informasjonen konsentrert om objektet i seg selv, og om selve anskaffelsen. Databasen inneholder ingen opplysninger om hvorfor et gitt objekt var så viktig for eieren at vedkommende tok det med seg hjem til Malmö, eller hvorfor man valgte å donere det til museet. Det er verdt å merke seg at mange av gjenstandene er innrammet eller plassert i glassmontere og utstyrt med merkelapper av eierne selv, noe som skaper en forbindelse til kuriositetskabinettet og museenes tidlige historie.

Under forberedelsene til de digitale workshopene brukte vi Carlotta aktivt, og blant annet ble fotografiene vi benyttet i den digitale gjenstandspresentasjonen, hentet derfra, i tillegg til en del faktiske opplysninger som ble formidlet til deltakerne. Den mangelfulle informasjonen om gjenstandene viste seg å bli en kilde til inspirasjon. I begge aktivitetene valgte vi å ikke sette søkelys på faktaopplysningene, men i stedet gi rom for kreativ innlevelse i gjenstandene – historiefortelling i de digitale workshopene og kreativ nytolkning gjennom tegning eller skulptur i aktivitetene som fant sted på museet.

De digitale workshopene

Teknisk oppsett for workshopene

Da vi planla og utformet de digitale workshopene, hadde vi som mål å bruke redskaper som var lett tilgjengelige, og som deltakerne kunne lære seg å bruke på kort tid. Redskapene måtte dessuten være billige og ha begrenset funksjonalitet, og altså være enkle å beherske. Vi valgte Zoom som plattform for videokonferansene, siden den allerede var i bruk ved Malmö universitet. Vi gikk ut fra at de fleste ungdommer og universitetsstudenter – målgruppene for de første verkstedene – var kjent med Zoom (eller lignende) da vi holdt de første verkstedene, slik at de kunne bruke denne plattformen.

Til selve workshopen trengte vi en nettbasert applikasjon som kunne gjenskape en tustavle i en eller annen form, og gjøre det mulig å gi en presentasjon av gjenstandene som diskusjonen skulle dreie seg om. Google Jamboard, en web- og mobilapp som fungerer som tustavle og dessuten er inkludert i Google Office-pakken, gjorde jobben. Den er enkel og brukervennlig, det er mulig å skrive felles notater, legge inn bilder og zoome inn på dem, og i tillegg legge til post-it-lapper. Når workshopene var avsluttet, var det dessuten mulig å eksportere resultatene til PDF-/JPG-filer.

Vi laget en Jamboard-presentasjon, og valgte ut tolv gjenstander fra samlingen av sjømannsminner fra museets magasin. Vi valgte gjenstander som vi mente var

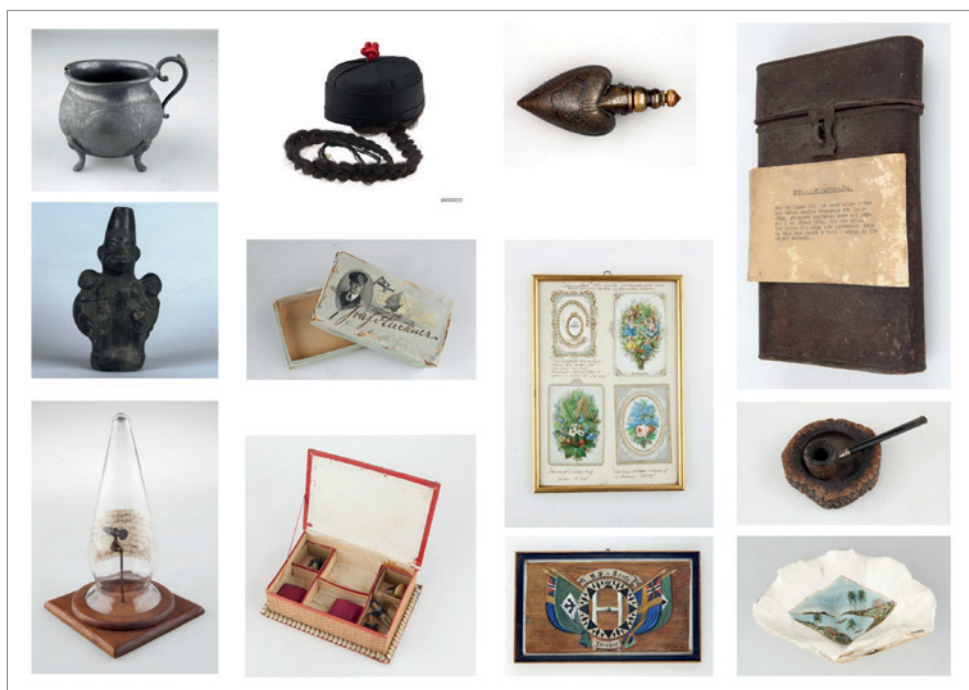
Workshop	Acronym	Participants	Age
WS1 - Teenagers	TW	2 boys, 2 girls	14-15
WS 2 - Graphic Design Students	GDW	2 men, 1 woman	20-30
WS 3 - Media Technology Students	MTW	3 women	20-30
WS 4 - Young Adults	YAW	2 men, 1 transwoman	20-30

Oversikt over deltakerne i de fire workshopene.

tankevekkende og assosiasjonsframkallende, og som samlet representerte hele bredden i samlingen (se figur 5). Deltakerne, som var studenter og venner, i tillegg til egne og universitetskollegers tenåringsbarn, ble valgt ut fra bekvemmelighet og hvor fortrolige de var med redskaper som Zoom og Jamboard. Vi arrangerte fire digitale workshoper og hadde følgende deltakergrupper: tenåringer (TW), studenter i grafisk design (GDW), media og teknologi-studenter (MTW) og unge voksne mellom 20 og 30 år (YAW). Hvert verksted ble tilrettelagt av en av forskerne, som også fungerte som gruppeleder. De andre deltakere i forskergruppen var med som observatører. Det ble gjort opptak i Zoom. Analysen inneholder utvalgte deler av samtalen i transkribert form. Tilbakemeldingen fra de museumsansatte skjedde via en oppsummering som vi presenterte for dem i etterkant, og det tjente som grunnlag for aktivitetene i museet i høstferien.

Strukturen på workshopene

De fire workshopene hadde mer eller mindre samme struktur, og brukte det samme Jamboard-oppsettet. En av oss forskere deltok som gruppeleder, mens én eller to av de andre observerte uten å delta i diskusjonene. Det startet med en kort introduksjon fra gruppelederen med en generell diskusjon av museenes rolle, etterfulgt av en presentasjon av samlingene ved Malmö Museer. Deretter startet en kreativ del, der deltakerne fikk reflektere over tolv utvalgte objekter. Først ble det vist en oversikt over alle gjenstandene (figur 4), tolv «tavlebilder», etter det en slide for hver av gjenstandene, samt et siste «tavlebilde» for diskusjonen om hvordan denne samlingen kunne presenteres på en utstilling. Vi brukte høyoppløselige bilder fra Carlotta-databasen. Workshopene varte i halvannen til to timer.



Skjermdump fra Jamboard-tavlen som viser de tolv gjenstandene som ble valgt ut til workshopene. Foto: Carlotta-katalogen, Malmö Museer.

Alle workshopene startet med en innledende samtale om hva museene er til for. Her fikk deltakerne også anledning til å komme med egne synspunkter. Derfra presenterte vi målet vårt, som var at vi skulle diskutere oss gjennom tolv utvalgte gjenstander. I gjennomgangen stilte vi åpne spørsmål som hvilke tanker deltakerne gjorde seg om de ulike gjenstandene, hva slags tanker og følelser de ga opphav til, samt hva disse gjenstandene kunne bety?

Kombinasjonen av Zoom-møtet og Jamboards digitale tusjtafler dannet rammen om deltakernes diskusjoner. Deltakerne kunne snakke både med hverandre og med gruppelederen, og kunne legge til kommentarer og tegninger på tavlen (de kunne også tegne på fotografiene), søke etter ytterligere informasjon og legge til virtuelle post-it-lapper som senere kunne flyttes rundt på.

Siden vi prioriterte enkel bruk, endte vi opp med en del begrensninger. De digitale verktøyene vi brukte, var ikke spesiallaget for formålet vårt, og ga oss bare et begrenset utvalg muligheter. Imidlertid bidro de til at museumsgjenstandene ble værende i deltakerens fokus. Vi benyttet fotografiske representasjoner av

objektene som deltakerne selv kunne forstørre, flytte rundt og tegne på. Derimot hadde vi ikke ressurser til å presentere 3D-bilder av gjenstandene. Diskusjonene tok svært forskjellige retninger i de ulike workshopene, noe som kunne være et uttrykk for deltakernes divergerende interesser, gruppelederens stil og forholdet mellom deltakere og gruppeleder. Workshopene var interessante, og deltakerne likte dem. Vi gjorde små justeringer i formatet fra gang til gang, helt i tråd med prosjektets ånd.

Utfallet av workshopene

Tenåringene

De fire deltakerne i tenåringsworkshopen var 13–14 år gamle. Ikke alle kjente hverandre fra før, og de hadde også visse språkutfordringer, siden tre av dem hadde svensk som andrespråk. De henvendte seg gjerne til gruppelederen med spørsmål og forslag, men kommuniserte i liten grad med hverandre. En av deltakerne tegnet på Jamboard-tavlen for å framheve noen detaljer ved gjenstandene. I noen av tegningene kopierte de mønsteret de så på en gjenstand, for å få en bedre forståelse av det. Tegningen og kommentarene som fulgte, ble en del av kunnskapsgenereringen i workshopen og ble muliggjort av at vi brukte Jamboard. Akkurat det ville ha vært vanskelig å få til – eller dokumentere – i en annen setting eller med en annen plattform. Når det manglet informasjon om en gjenstand, kom deltakerne med forslag til diverse eksperter som kunne hentes inn for å få fakta på bordet. Kommunikasjonen gikk langsommere på tenåringsworkshopen enn på de andre. Dette kunne skyldes at deltakerne ikke kjente hverandre, eller at de kanskje hadde mindre erfaring med å drive idémyldring.

Workshopene for studenter i grafisk design (GDW) og media og teknologi (MTW) I begge disse workshopene kjente deltakerne hverandre fra studiene, og kunne dessuten bygge på felles interesser. Gruppelederen for studentene i grafisk design var en av deltakernes forelesere, mens gruppelederen for media og teknologi var en medstudent. Som framtidige designere hadde grafisk design-deltakerne mange meninger om utstillingsdesign, det var tross alt det de studerte. Tilsvarende var media og teknologideltakerne særlig opptatt av hvordan digital teknologi var brukt i utstillingsutformingen. I grafisk design-gruppen kom gruppelederen med informasjon fra Carlotta etter hvert som gjenstandene ble presentert, men lot være å styre diskusjonen, noe som førte til at gruppen måtte hoppe over noen av objektene på grunn av tidspress.

I gruppene media og teknologi og unge voksne, derimot, sørget gruppelederen for å si nummeret på hvert objektene etter hvert som de ble presentert, slik at deltakerne hadde mulighet til å følge med på framdriften.

De unge voksne (YAW)

I workshopen for unge voksne kjente to av deltakerne hverandre godt, mens den tredje var et nytt bekjentskap. Vedkommende hadde imidlertid problemer med mikrofonen og konsentrerte seg derfor i stedet om å bidra med post-it-lapper. De unge voksne møtte gjenstandene med en undersøkende holdning, og lekte detektiver. Gruppelederen bidro til dette ved å la være å komme med informasjon fra Carlotta innledningsvis, og lot i stedet deltakerne forsøke å finne ut av ting på egen hånd (figur 6). Diskusjonen antok en form som minnet om en quiz eller spørrelek, og ga deltakerne mulighet til å vise fram sine kunnskaper på mange ulike områder.

ANTON: Det kunne være noe fra Det østindiske kompani, som de (.) anførselstegn (.) importerte.

ANTON: Jeg mener stjal.

GRUPPELEDER: ((ler))

BASHIR: Det kunne jo faktisk (.) også være laget av (.) et eller annet slags lær. Jeg mener, det ser ut som om det er sydd rundt her ((peker på bildet))

GRUPPELEDER: De var noe også jeg så da jeg var der. Dette er faktisk et av objektene jeg selv plukket ut.

ANTON: Tja ... Har du mer informasjon om det?

GRUPPELEDER: Ja, (.) ehem

BASHIR: Lærarbeidet er ...

GRUPPELEDER: Er dere klare for en overraskelse?

ANTON: Ja!

GRUPPELEDER: ((ler)) Det var en flaske (.) jo (.) det er helt sant

BASHIR ((uhørlig))

GRUPPELEDER: Ikke en flaske til parfyme, og ikke til krydder (.) men til (.) krutt

ANTON: Å ja!

BASHIR: Å ja!

ANTON: Jo, det gir mening, det er derfor det er en trakt (.) opp her

GRUPPELEDER: Og den er laget av tre og bein

To av deltakerne i gruppen av unge voksne, her gitt de fiktive navnene ANTON og BASHIR, utforsker en kruttflaske mens de får tips fra gruppelederen.

Lærdommen fra workshopene

Forholdet deltakerne imellom (og deltakernes forhold til gruppelederen) påvirket hvordan workshopene utspilte seg. Deltakerne hadde en tendens til å søke mot det som var av felles interesse. I grafisk design- og media og teknologi-gruppene var dette gjerne knyttet til det faget deltakerne studerte. Samtidig fikk de også øynene opp for nye områder. Et eksempel på dette så vi i grafisk design-gruppen, som først konsentrerte seg profesjonelt om utstillingsdesign, men som også stadig kom tilbake til hvordan det var å være turist og ta ting med seg hjem fra andre steder.

Et felt som vi i forskergruppen har vært opptatt av i alle workshopene, var hvordan man kunne fange interessen til ungdommer som ellers sjelden går på museum. Tenåringsgruppen hadde ideen om å gi gjenstandene fantasieggende omgivelser (som innsiden av et skip, for eksempel), mens de grafiske designerne diskuterte spillrelaterte løsninger, og ville «pakke inn» gjenstandene i flere lag med visuelle og auditive virkemidler. Et annet forslag var å spille mer på populærkulturelle assosiasjoner. Både tegneserien *Tintin* og *Pirates of the Caribbean*-filmenes formspråk var referanser som ble trukket fram av deltakerne. En mer systematisk bruk av Tingenets metode for å trekke på kulturelle referanser kunne hjelpe museet med å bygge sterkere relasjoner til en publikumsgruppe som ellers er vanskelig å nå ut til.

De av deltakere som ikke kjente hverandre så godt, var mer tilbakeholdne og nølte med å snakke og interagere på Zoom. I to av workshopene løste deltakerne dette ved primært å kommunisere ved hjelp av tegning og post-it-lapper.

Gruppelederens stil

Vi byttet på å ta rollen som gruppeleder, og i den rollen hadde vi ulike strategier for å få deltakerne til å bidra i diskusjonene. Forskjellene mellom vår utførelse av gruppelederrollen ga underlag til evaluering, og førte til forbedring av teknikken vår fra gang til gang.

Gruppelederne for tenåringer, media og teknologi og unge voksne ventet til deltakerne hadde diskutert et objekt i noen minutter før de kom med informasjon om materialer, størrelse, proveniens eller alder, eller svarte på spørsmål. Som allerede nevnt gjorde dette at samtalen fikk et quiz- eller detektivlignende preg, særlig i unge voksne-gruppen.

Gruppelederen for studentene i grafisk design presenterte derimot Carlotta-informasjonen for hver gjenstand samtidig med at den ble vist. Siden Carlotta også inneholder informasjon om hvem som har donert objektet, tok samtalen ofte utgangspunkt i dette, og dreide seg deretter gjerne om deltakernes egne reiseopplevelser, og om det å samle på ting man plukker opp på reise. Dette var temaer som i liten grad ble berørt i de andre workshopene.

De varierende gruppeledererfaringene viser at workshoper med Tingenes metode kan få deltakerne til å trekke på et rikt mangfold av kunnskapskilder, det være seg populærkultur, personlige erfaringer, utdanning, generell kunnskap – eller ren nysgjerrighet. Ved å utnytte gruppedynamikken er det mulig for gruppelederen å styre diskusjonen for å få fram visse aspekter. De dataene som ble samlet inn ved bruk av Tingenes metode, kan være svært mangeartede, også om deltakerne ikke er fagpersoner. Dette skulle tilsi at museet kan tjene på å eksperimentere med ulike former for gruppeledelse for å forme resultatet, og eventuelt vurdere å bruke eksterne gruppeledere. Det er viktig at gruppelederen har erfaring med å håndtere gruppedynamikk, har evne til å styre samtaler som kommer på avveie, sørger for at alle kommer til orde, og fanger opp og bygger videre på relevante og interessante tråder som kommer opp i diskusjonen.

Familieorienterte aktiviteter i museet

Den andre intervensjonen teamet ved Malmö universitet var involvert i, var en aktivitet i museet i høstferien. Her ble publikum bedt om å lage kartotekkort til gjenstandene i utstillingen *Sjömansminnen*, gjerne ved å legge til historier eller tegninger.

Plakat som annonserer åpen workshop på *Sjömansminnen*. Design Malmö Museer.



I høstferien er det høysesong for familiebesøk ved Malmö Museer, og vi hadde derfor muligheten til å utforske Tingenes metode med et familiepublikum. Sammen med kurator Samuel Thelin valgte vi et tema som gikk ut på at noen av gjenstandene trengte nye fortellinger. Håpet vårt var at mange av de besøkende i andre sammenhenger ville ha truffet på objekter av tilsvarende type som i utstillingen, og kunne komme med fortellinger basert på disse møtene. Vi laget et narrativ som gikk ut på vi ikke lenger hadde noen informasjon om hvor gjenstandene i Malmö Museers samling *Sjömansminnen* kom fra, hvilken familie de hadde vært i, eller hvilke personer eller reiser de hadde forbindelse til, og at vi derfor oppfordret publikum til å komme med de fortellingene som manglet. Her jobbet forskningsteamet ved Malmö universitet, som hadde tilrettelagt de digitale workshopene, sammen med staben ved Malmö Museer. Vi inviterte de besøkende til å delta; vi delte ut fargeblyanter, blanke kartotekkort og modelleire, og oppfordret dem til å begynne med å se gjennom utstillingene etter ting de likte, ting som «talte» til dem.

For å danne en ramme rundt aktivitetene utformet vi to typer kartotekkort til bruk for publikum: grønne kort for å «donere» nye ting til samlingen (fotografier, tegninger og fortellinger), og blå kort for å bidra med historier eller tegninger til gjenstander som allerede befant seg i samlingen. I tillegg kunne de besøkende også bidra med tredimensjonale ting som de laget av leiren. I utformingen av kortene var vi inspirert

Registerkort - för nya berättelser till utställningen

Ibland behöver ting nya berättelser. Hjälp museet att hitta berättelser som betyder något för dig. Berättelser är som familjemedlemmar som omger de föremål som vi håller av. Ibland tappar gamla föremål sina berättelser, om deras ägare dör eller glömmer dem. Ibland tappar föremål sina berättelser när de hamnar på museum. Men vi kan hitta på nya berättelser - och leta rätt på de gamla berättelserna som kommit bort. På så sätt kan vi ge föremål en ny historia.

Med det här registerkortet kan du lägga till bilder eller berättelser till något av de föremål som är utställt här. Skriv vilket föremål det gäller, och varför du tycker det är intressant. Kanske har det en koppling till något du upplevt, till en person du känner, eller kanske har du något liknande hemma. I rutan till höger kan du rita, klistra in ett foto, eller skriva en berättelse. Man får gärna hjälpas åt!

Vi tackar på förhand för alla nya sjömansminnen!

Registerkort - för nya sjömansminnen

Har du något sjömansminne hemma som påminner om föremålen i utställningen?

Med det här registerkortet kan du lägga till nya sjömansminnen till utställningen. Berätta vad det är, och gärna vem som har ägt det tidigare. Varifrån kommer sjömansminnet - skriv vad du vet, eller gissa!

Till vänster kan du beskriva ditt föremål. I rutan till höger kan du rita hur det ser ut, eller skriva en berättelse om det. Du kan också maila in ett foto av ditt föremål, eller ladda ner ett registerkort och fylla i det hemma.

Skickas till sjomansminnen@malmö.se

Vi tackar på förhand för alla nya sjömansminnen!



Sjömansminnen

7. Väska

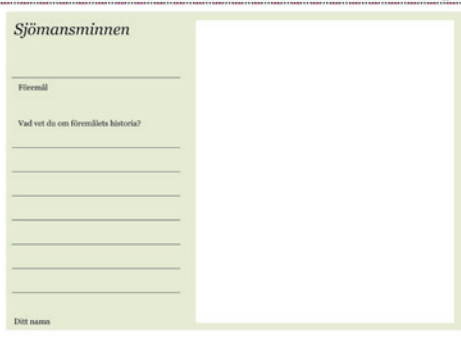
Föremål

Varför tycker du att detta föremål är intressant?

En fiskekasse som min farfar brukade ha när han var fiskare. Den var gjord av trä och hade en gul lock. Den var full av fisk och var alltid med honom när han var ute på havet.

LÖ 5 ÅR

Ditt namn



Sjömansminnen

Föremål

Vad vet du om föremålets historia?

Ditt namn

Blå og grønne kartotek kort. Design ved forfatterne og Malmö Museer i samarbeid.
Foto nederst til venstre: Matilda Thulin / Malmö Museer.

av gammeldagse kartotek kort. De grønne kortene (fotografier og beskrivelser) kunne også sendes på e-post til utstillingen, og et innlegg i nyhetsfeeden på museets nettside oppfordret publikum til å donere sine egne sjømannsminner til museet. Det var det imidlertid ingen som gjorde.⁴ I løpet av de to dagene aktivitetene pågikk, mottok vi rundt femti blå kartotek kort, tjue modelleirefigurer og flere tegninger. Gruppelederne delte ut rundt ti grønne kort til besøkende, men ingen av disse ble returnert, verken på papir eller e-post.

Det ble også satt opp en fotoautomat i utstillingssalen. Her kunne kort og modelleirefigurer fotograferes. Bildene ble vist på en TV-skjerm ved siden av et bord med blanke kartotek kort, noe som var ment å synliggjøre prosjektet og inspirere flere til å delta. Hvis de ville ha kortene sine fotografert, måtte deltakerne først godta museets

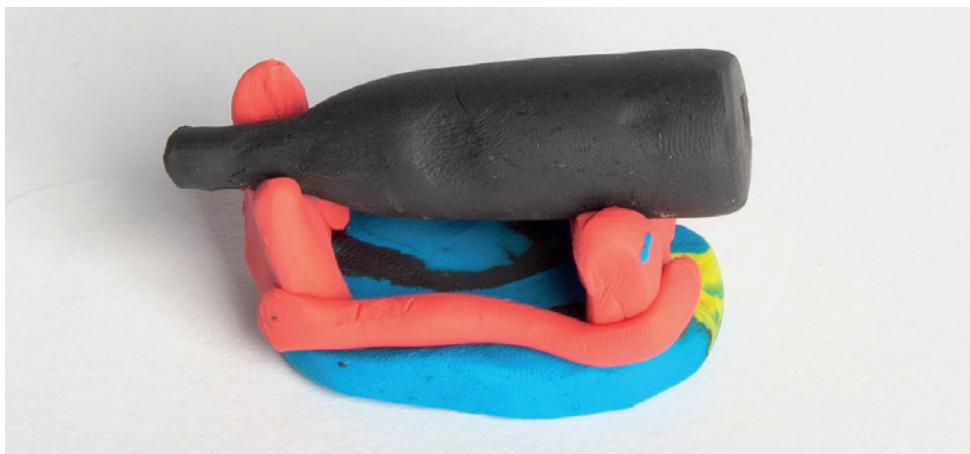
4 Malmö Museer (2021). «Vi efterlyser fler sjömansminnen». *Havets kvinnor och män*. <https://malmö.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Museer/Utställningar/Aktuella-utställningar/Utställningar-om-sjöfart-och-hav/Havets-kvinnor-och-man/Vi-efterlyser-fler-sjomansminnen.html> Lest 16.08.21.

GDPR-regler. De kunne vurdere å ta kartotekkortet sitt med seg hjem, legge det igjen på museet, eller få det fotografert og så ta det med hjem.

Utfallet av aktiviteten i museet

Mange av familiene som var i museet i løpet av høstferiedagene, valgte å delta i aktivitetene. De tegnet, skrev på kartotekkortene eller laget ting i modelleire. Vi var aktivt til stede og oppmuntret dem, pratet med dem og delte ut kartotekkort. Det kreves betydelig engasjement fra både de museumsansattes og prosjektteamets side om en skal lykkes med en Tingenes metode-workshop. Det hendte vi ble møtt med skepsis av enkelte besøkende, særlig når vi ikke hadde navneskilt eller andre markører som gjorde det tydelig at vi tilhørte museet. Andre satte pris på den direkte henvendelsen og de enkle instruksene, og ga uttrykk for at de følte seg verdsatt og ble engasjert.

Muligheten til å få kartotekkortet sitt vist på skjermen var viktig. Mange av deltakerne tok seg tid til å stå i kø foran fotoautomaten for å få tatt bilde av bidraget sitt, og sto deretter og ventet til det kom på skjermen. Dette tok sin tid, for i den prototypeversjon vi brukte, måtte bildene lastes opp manuelt fra digitalkameraet. Vi kunne også konstatere at museet har høy status hos publikum, ikke minst ble det blant familiene som donerte modelleirefigurer, spøkt med at de «nå var kommet på museum».



Modelleirebidrag: flaskeskip bygget av en besøkende ved museet (se også figur 3).

Foto: Matilda Thulin / Malmö Museer.

Siden film- og videoprojeksjon var en del av utstillingen, var det halvmørkt i utstillingslokalene, og et digert filmlerret dominerte rommet. Utstillingsmontere og andre objekter ble opplyst av spotter, og vi oppdaget at kontrasten mellom de opplyste gjenstandene og de mørke bordflatene gjorde det vanskelig å tegne der. Vi ble bevisst på hvor viktig det er med tydelige oppslag som beskriver formålet med aktiviteten, om en skal få folk til å delta i en Tingenes metode-workshop, og de ansatte må være aktivt og hjelpsomt til stede. Det hjelper også om publikum får mulighet til å se andres bidrag.

Hva vi lærte fra de to forsøksaktivitetene

I denne avsluttende delen vil vi forsøke å oppsummere hvilken lærdom vi sitter igjen med fra våre digitale forsøk på å lage prototyper av Tingenes metode-aktiviteter både før og under en utstilling.

Tap av materialitet

Et viktig spørsmål når man skal anvende Tingenes metode på en digital plattform, er hva som skjer med tingenes «tinghet» når tingene bare er til stede som fotografiske representasjoner. Hva skjer da med alt som ligger av bruksmuligheter og mulige handlinger i tingene selv, med deres evne til å skape forbindelser, til å tale til deltakerne osv.? Noe av dette vil uvegerlig gå tapt når Tingenes metode beveger seg fra det fysiske til det digitale planet. Selv om museumspublikum sjelden får anledning til å berøre gjenstandene og kjenne på vekten av dem eller stoffligheten deres, er det likevel noe helt annet å se tredimensjonale gjenstander enn flate bilder. Opplevelsen av materialitet går tapt. Som fornemmelsen hva de er laget av, for eksempel, eller hvordan dekorasjonen er utført. I utstillingen var flere gjenstander plassert sammen i glassmontere, men da de ble formidlet som enkeltstående bilder i workshopene, mistet de denne nærheten til de andre gjenstandene. Videre skapte belysningen, med sterke spotter over montrene i et ellers mørkt rom, en dramatisk effekt – i sterk kontrast til den nøytrale, flate belysningen som preget fotografiene vi presenterte fra Carlotta-basen. Samtidig kan vi anta at Carlotta-fotografiene plassert på Jamboards hvite tustjavle-bakgrunn gjorde det enklere for deltakerne å konsentrere seg om ett objekt av gangen. Man kan altså si at noen muligheter for taktil interaksjon ble borte i de digitale workshopene, men at det samtidig oppsto nye muligheter.

Opplevelsen av gjenstandenes faktiske størrelse er noe som lett går tapt i digitale gjengivelser, særlig når gjenstandene er fotografert ute av sin sammenheng. I noen

tilfeller ga gruppelederen opplysninger om gjenstandens størrelse, slik den er oppgitt i Carlotta, i andre tilfeller gjettet deltakerne selv på størrelsen. I begge tilfeller var det vanskelig å få en følelse av objektenes reelle format. Som en oppfølger til workshopen ble to av tenåringene tatt med for å se utstillingen på museet, og de ble overrasket da de fikk se gjenstandene i virkeligheten. Gjenstandene var helt annerledes enn de hadde sett for seg.

På den andre siden gjorde de høyoppløselige fotografiene det mulig å zoome inn for å granske detaljer på en måte som ikke er mulig når man ser på en gjenstand i en monter. Vi observerte faktisk en familie som brukte fotografier og zoom da de diskuterte detaljer ved en gjenstand. Mens barnet tegnet, gikk faren bort til gjenstanden, tok et bilde med mobilen og viste det til barnet, som da kunne zoome inn på detaljer som en hjelp i tegningen. Med de mulighetene som finnes for å bearbeide og manipulere digitale bilder, åpnes det også for en ekstra opplevelse av taktilitet og nærvær, på en måte som ikke er mulig med faktiske museumsgjenstander. Dette er noe som kan komme til nytte i en framtidig digital workshop.

Ytterligere noen fordeler vi ser i bruken av digital anvendelse av Tingenes metode, er mulighetene for tilgjengelighet og deling i det digitale rom. Under koronapandemien ble det digitale rommet stedet hvor ting var tilgjengelige. Folk kunne delta på Tingenes metode-workshoper uansett hvor i verden de befant seg. En annen positiv effekt var at deltakerne fritt kunne diskutere med hverandre uten å være kuet av den innforståtte tausheten som generelt dominerer på visningssteder og tvinger de besøkende til å bevege seg sakte og snakke dempet.

Å lede Tingenes metode-workshoper som forskere og ikke museumsfaglige ansatte

De to teamene fra henholdsvis Malmö universitet og Malmö Museer arbeidet som nevnt parallelt, uten at det var så mye kontakt oss imellom. De museumsfaglig ansatte arbeidet med å sette sammen utstillingen, samtidig som forskergruppen eksperimenterte med den digitale Tingenes metode-workshopen. De to gruppene kom sammen når aktivitetene i høstferien skulle planlegges og gjennomføres. Denne delen ble planlagt på en grei måte og utført i et samarbeid mellom forskerne og de museumsfaglig ansatte.

I arbeidet med dette kapittelet har vi kjent på den ulempen det har vært å ikke ha oversikt over designprosessen til utstillingen som helhet. Vi hadde liten innsikt i hvordan utvalget av gjenstander ble gjort, eller hvordan Tingenes metode ble anvendt i planleggingen. Dette gjør det vanskelig å mene noe om hvorvidt Tingenes metode

egner seg for samarbeid og utstillingsutforming, eller diskutere hvilken virkning metoden har. Som forskere hadde vi ikke noe medansvar for å lage en interessant utstilling. Vi fokuserte på å eksperimentere med Tingenes metode og på å studere hvordan folk utenfor fagfeltet kan bidra til å generere kunnskap.

Avsluttende bemerkninger

I dette kapittelet har vi reflektert over erfaringene med å eksperimentere med Tingenes metode i to retninger. Den første går ut på å benytte digitale plattformer for å få til samarbeid med eksterne deltakere rundt en utstilling, den andre handler om å invitere publikum og lekfolk med i samtalen. Både de digitale workshopene og eksperimentet med kartotekkortene ga oss et annerledes blikk på museumsgjenstandene, og åpnet for kreative vitensformer som kan sluses inn i museet. Å leke detektiv eller kurator, eller kopiere en gjenstands mønster for å forstå det bedre, gir den besøkende en aktivt meningsskapende rolle, og framhever det enkelte objektet for vedkommende. På denne måten kan noen få museumsgjenstander stige fram fra resten av utstillingen og egge publikums fantasi og interesse.

For de besøkende er det viktig at rammene for deltakelse er tydelige, og vi fant ut at jo enklere rammer, dess bedre. Først og fremst må de besøkende få en klar idé om hvor lang tid det vil ta, og hvor mye innsats det krever å delta i en aktivitet. Det er også viktig for deltakerne å se hva slags oppmerksomhet bidraget får, og hvordan det tas imot, både av museet og av andre besøkende.

Museene arbeider allerede mye med digital teknologi, og det å drifte digitale samlinger inngår som en del av dagens museumsarbeid. I stadig større grad bruker de nettbaserte plattformer som Facebook og Instagram til å kommunisere med publikum. En digitalt basert Tingenes metode gir museene mulighet til å komme i kontakt med nye publikumsgrupper. Tingenes metode setter i gang samtaler, får dem til å handle om faktiske museumsgjenstander og bidrar med nye perspektiver til museet. Eksperimentene våre synliggjorde at folk ikke nødvendigvis trenger så mye kunnskap om en gjenstand for å kunne komme med interessante synspunkter på den.

Vi oppfordrer museene til å anvende Tingenes metode fordi den legger til rette for en samtale med publikum som går i dybden, og der museumsgjenstanden står i fokus. Slik sett har Tingenes metode et potensial til å bringe sammen motstridende museologiske synspunkter når det gjelder hvorvidt museene bør fokusere på ting eller folk.

Å bruke Tingenes metode for å få publikum engasjert – hvorfor er det viktig?

Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Maria Engberg, Åsa Harvard Maare, Giuseppina Addo og Hassan Taher

Museene strever for å finne ut hvordan de kan gjøre alle sider ved virksomheten åpen og inkluderende. De største utfordringene ved å inkludere publikum i utstillingsprosessen er knyttet til hvor inkluderende prosessen er, og hvor meningsfylte publikums bidrag vil vise seg å være. På den ene siden er museet en offentlig institusjon som har som samfunnsoppdrag å sosialisere medlemmer av samfunnet inn i demokratiutøvelse og dermed bidra til demokratibygging. Å inkludere ulike stemmer og forsøke å bli en møteplass for dialog har derfor stått høyt på museets dagsorden, gjerne som en del av det å drive publikumsutvikling. På den andre siden er museet også en institusjon som nyter stor tillit i offentligheten, og som taler med en sterk og myndig stemme. Det kan lett skapes et inntrykk av at museet undergraver den opparbeidede tilliten dersom det går for en mer dialogisk tilnærming. For hva gjør det med det etablerte bildet vårt av museet som kunnskapsinstitusjon hvis, så å si, hvem som helst bare kan komme til museet og tro de har noe å bidra med? Vi mener derfor at det er behov for å gjøre rommet for publikumsdeltakelse større og mer mangeartet for at ulike grupper skal kunne komme til orde og tas med i museumsarbeidet. Det må også være rom for stor spennvidde i graden av involvering fra så vel museets som publikums side.¹ I dette kapittelet ser vi på hvordan Tingenes metode kan være modell for en type publikumsdeltakelse, og vi anbefaler den metoden som kalles «scaffolding», som en måte å støtte opp under og anerkjenne lekfolks ekspertise på.

1 Simon 2010.

I tråd med tanken om at en utstilling ikke bare er en plattform hvor museet viser fram allerede etablerte ideer, men også et sted hvor kunnskap i ferd med å formes,² bygger vi på det grunnleggende premisset at Tingenes metode er en åpen og samarbeidspreget forskningsprosess som gir rom for at et mangfold av aktører kan ha en verdifull rolle å spille i museets utstillingsplanlegging og forskning. Når vi i de følgende refleksjonene ser på hvilken rolle publikum kan spille i Tingenes metode, har vi som mål å bidra til diskusjonen om denne metoden.

Vi ser at tidligere diskusjoner om Tingenes metode for en stor del har fokusert på hvordan det arbeides på tvers av museets fagavdelinger når man hyrer inn ekstern ekspertise. Hvilken rolle og plass publikum skal innta, har i mindre grad blitt tematisert. I det følgende kommer vi med noen forslag til hvordan publikum kan få en klar og meningsfylt plass i utstillingsarbeidet og i prosessen med å generere kunnskap.

Vi diskuterer det potensialet vi så i verkstedene som ble beskrevet i kapittel 8, nemlig lekne undersøkelser, både digitalt og i museet, av gjenstander fra utstillingen *Sjömansminnen* hentet fra Malmö Museers samlinger. Disse verkstedene var en del av en lengre samarbeidsprosess ved Malmö Museer, og er beskrevet i foregående kapittel. Her tar vi en mer analytisk tilnærming og evaluerer potensialet og metoden i videre forstand.

Tingenes metode

I boken *Tingenes Metode: Museene som tingsteder* (2018) presenterte Hege B. Huseby og Henrik Treimo resultatet av et samarbeidsprosjekt mellom tre norske museer. Prosjektet tok for seg spørsmålet om hvordan kombinere ønsket om åpenhet og inkludering med museenes kjerneoppgaver – forvaltning, forskning og formidling.³ Det de kommer fram til, er Tingenes metode, som kanskje ikke i så stor grad er en metode med konkrete retningslinjer og instruksjoner, men snarere en epistemologisk eller filosofisk bestrebelse. Huseby og Treimo poengterer at museene siden 1990-tallet er blitt utsatt for et stadig sterkere press om å bli mer inkluderende, og at dette har utfordret museets grunnleggende myndighet til å «velge hva som samles, hvilke historier som fortelles, og hvordan det formidles».⁴ Samtidig som museet har vært forventet å fortsette med kjerneoppgavene, har det også fått i oppgave å endre måten det opererer på, for å sørge for inkludering, mangfold og kulturell demokratisering. Spørsmålet er bare hvordan det skal gjøres. Museene er sentrale kulturinstitusjoner

2 Bjerregaard 2020.

3 Treimo, Introduksjon, i Huseby og Treimo 2018, s. 7.

4 Treimo 2018, s. 8.

hvor materialitet står i sentrum for arbeidet: De er voktere av vår materielle kulturarv, samtidig som de er fysiske steder som folk kan føle tilknytning til, og hvor de kan oppleve fysiske gjenstander.

Huseby, Treimo og samarbeidspartnerne deres utviklet en arbeidsprosess for forskning på museet og utstillinger, som innebar å samle på ideer og mennesker. Målsettingen var å gjøre noe med den spenningen som øyensynlig finnes mellom ønsket om å åpne opp mot publikum på den ene siden, og å fortsette den faglige kjerneaktiviteten på den andre. Tingenes metode skiller seg fra konvensjonell praksis med å teste ut utstillinger på publikum, og har som mål å fostre fram en mer aktiv og deltakende publikumsrolle. Med begrepet Tingenes metode spiller Huseby og Treimo på tingbegrepets dobbeltbetydning som både gjenstand og (for)samling, med henvisning til ting(sted)ene i norrøne samfunn som (for)samlinger av frie menn – hvor politiske beslutninger ble fattet, konflikter løst og hvor det ofte også ble utført religiøse riter.⁵ Teoretisk bygger Tingenes metode på arbeidet til Bruno Latour, og da særlig det han gjorde sammen med Peter Weibel i forbindelse med utstillingen *Making Things Public*. Her låner Latour en frase fra datateknologien og stiller spørsmålet «Hvordan ville et objektbasert demokrati se ut?», og plasserer tingen i sentrum for de mange relasjonene samfunnet består av.⁶

Det relasjonelle aspektet gjør at ting som (for)samling skiller seg fra tingene i seg selv, idet de framkaller følelser, brudd, overenskomster og uenigheter.⁷ På den måten er slike (for)samlinger per definisjon aldri komplette eller universelle, de avhenger av menneskene (eller tingene) som (for)samles. Slik vi ser det, gir denne åpenheten en fin anledning til å teste ut samarbeid med ulike typer (for)samlinger på museet. Vi er positive til tanken om åpne samarbeid, og mener at Tingenes metode gir rom for en forbedret publikumsdeltakelse hvor det er mulig å stille spørsmål, provosere og engasjere de besøkende – og til å sette søkelys på enkelte av deres følelser, brudd og (u)overensstemmelser. Latour mener at det å bevege seg bort fra en forståelse av tingene som faktum og heller se dem som saker, kan gjøre dem til knutepunkter. En ting eller en gjenstand er altså et punkt hvor ideer, mennesker, forhold og andre ting knyttes sammen.⁸ Å la besøkende og publikum benytte museumsgjenstandene som redskaper til å få fram ting som ligger dem på hjertet, kan også virke inkluderende.

5 Huseby og Treimo 2018.

6 Latour og Weibel 2005, s. 14. «Objektbasert» spiller på «objektorientert programmering». Museer er mer «gjenstandsbasert», men dette går litt tapt i oversettelsen til norsk.

7 Latour 2005.

8 Latour 2005.

Former for deltakelse

Hva innebærer deltakelse i en museumskontekst? I museumslitteraturen⁹ er deltakelse blitt diskutert fra ulike vinkler og kan, kort oppsummert, defineres på to forskjellige måter.¹⁰ På den ene siden har vi den sosiologiske forståelsen av deltakelse – som det å ta del i kulturaktiviteter, lese, gå på utstilling, synge i kor, eller være med på et museumsverksted i høstferien. Den politiske definisjonen av deltakelse krever derimot at maktbalansen rokkes ved – om enn aldri så lite – og at publikum får innta rollen som medskapere av kultur uten at det de lager, avfeies som hobbysysler. Medieviter og oversetter Taavi Tatsi, som forsker på formidling i museer, diskuterer hvilken innvirkning deltakelse har på museet. Han tar tidsdimensjonen med i betraktning, og observerer at makt kan utfordres enten på kort sikt (her og nå og bare det) eller i et lengre perspektiv, der publikumsbidragene inngår i samlingen på permanent basis som en del av en endring i museets praksis.¹¹ Nina Simon, tidligere museumsdirektør og forfatter av *The Participatory Museum*, skiller på sin side mellom fire former for museumsdeltakelse, ikke ut fra hvilken varighet de har, men ut fra graden av kontroll over aktiviteten som overføres til deltakerne, og hvor mye makt museet beholder. Disse fire formene er bidrag, samarbeid, medskapning og vertskap.¹²

Tingenes metode som metodologisk framgangsmåte, der gjenstandene blir det som initierer deltakelse, kan gjennomføres med samtlige fire former for deltakelse. Når maktbalansen ikke står i sentrum for diskusjonen, kan publikums rolle i Tingenes metode bli svært minimalistisk. Treimo hevder, ikke bare med henvisning til Tingenes metode, men også til publikumsdeltakelse i kunnskapsgenerering og forståelse mer generelt, at selv det å besøke en utstilling kan ses som en form for deltakelse: «De besøkende ble utfordret gjennom kroppslige, intellektuelle og emosjonelle erfaringer til å stille spørsmål ved visse forutinntatte ideer. De har med andre ord vært deltakende i å generere ny innsikt og forståelse.»¹³ I så måte er Treimos framgangsmåte i tråd med en sosiologisk definisjon av deltakelse. Om vi bruker en mer politisk eller politikk-drevet definisjon, åpner vi også for muligheten til å forskyve museets interne maktbalanse. Når et museum bestemmer seg for å henvende seg til publikum og be dem om å bidra til en utstilling, enten det nå er på planleggingsstadiet eller i et separat prosjekt som løper parallelt med utstillingen,

9 Simon 2010, Runnel og Pruulmann-Vengerfeldt 2014.

10 Lepik 2013.

11 Tatsi 2013.

12 Simon 2010.

13 Treimo 2020, s. 21.

kan dette betraktes som et forsøk på maktforskyvning. Skal museet leve opp til det løftet som ligger i en slik invitasjon, må det anerkjenne publikumsbidragene og gjøre dem tilgjengelig for andre besøkende eller museets fagpersoner. De eksemplene vi diskuterte i kapittel 8, viser for eksempel hvordan en flyktig opplevelse av å tegne mens man er på utstillingen, får en annen og mer varig effekt dersom tegningene innlemmes i museets samling. Hvis tegningene tas inn i den faste samlingen, skjer det en maktforskyvning, og deltakernes bidrag anerkjennes som en del av tingenes (for)samling. Maktforskyvningen skjer ikke bare når det legges flere gjenstander til samlingen. I Tingenes metode kan publikumsinvolvering også ta form av en grundig diskusjon av utvalgte gjenstander, og kan få betydelig innvirkning på museet og dets praksis. Å vie publikums stemme oppmerksomhet kan være del av en strukturell forandring i museets organisering og arbeidsform. Foretar en slike intervensjoner med jevne mellomrom, vil det bidra til at maktbalansen forskyves. Men for at Tingenes metode skal virkeliggjøre sitt potensial for deltakelse, må også den ekspertisen som finnes hos folk uten museumsfaglig bakgrunn, anerkjennes, og aktivitetene deres støttes.

Epistemologi og lekfolks ekspertise

Våre refleksjoner har sitt epistemologiske ståsted i Tingenes metode. Ideer som opprettholder slike åpne, dialogiske og reflekterende prosesser er en verdifull del av museumsarbeidet. Museet er en offentlig institusjon som har et ansvar for å lære fellesskapet opp i hvordan man kan diskutere og tenke gjennom viktige og sentrale spørsmål. Når det materielle objektet stilles i sentrum, kan tingen/tinget (både som gjenstand og møtested) brukes til å henvende seg til alle slags folk, og til å søke et mangfold av deltakelse og engasjement. Faren kan være at de demokratiske prosessene «kapres» av andre krefter for å stille spørsmål ved kunnskap og sannhet, slik vi ser skjer i dagens politiske landskap. Prosessen kan altså bli *for* åpen. Deltakende prosesser med Tingenes metode vil nok være lettere å gjennomføre – og kanskje tryggere for museet – dersom man i stedet velger å engasjere fagpersoner. Hvis man inviterer personer med etablert og anerkjent kunnskap, kan man trygt integrere deres bidrag til ting-(for)samlingene i utstillingen i full visshet om at de vil være i tråd med den hegemoniske forståelsen av sannhet og kunnskap. Ulempen med primært å engasjere folk som har en etablert ekspertise, er at vi mister noe av prosessens demokratiske potensial.

Viktige spørsmål dukker opp når man snakker om inkludering og maktdeling. Hvordan kan museet benytte ting til å oppfordre til en mer omfattende demokratisk

deltakelse uten å miste sin status som kunnskapsinstitusjon? Hvem har ekspertise til å delta i museumsrelatert kunnskapsbygging? Hva slags ekspertise trenger museet til sin kunnskapsbygging? Hvilken posisjon har lekfolk og besøkende i disse prosessene i museumsarbeidet, og hva er deres syn på de samme prosessene?

Begge kjernespørsmålene – hvem som er ekspertene, og hvem som har rett til å delta i kunnskapsproduksjonen –, er kompliserte. Som vi har sett, har museene tradisjonelt støttet seg på institusjonens egen kunnskap eller trukket veksler på eksisterende institusjonelle samarbeidsnettverk. Selv om disse kan framstå som vilkårlige, bygger de ofte på etablerte forbindelser. Det er først på et senere tidspunkt at publikum trekkes inn. Tingenes metode utfordrer imidlertid selve fundamentet, altså tanken om at kunnskapen bør være sentralisert. Men det gjør ikke spørsmålet om hvem sin ekspertise som bør favoriseres, mindre relevant. Vi kan se til lignende eksempler på demokratisering av kunnskap i strukturene til programvare med åpne kildekoder og i nettbaserte encyklopedier som Wikipedia. Fellesskapet rundt åpen kildekode-systemer nærer seg på intellektuelle bidrag fra brukere som for en stor del er anonyme. Det sentrale temaet er hvorvidt den kunnskapen som disse frivillige deltakerne kommer med, er gjort i god tro og holder faglig mål. Dette er tillitsbaserte systemer med røtter i en internettkultur kjent som «hacker-etikk» når det gjelder programvare med åpen kildekode, og «wikiquette» [wiki-etikette] når det gjelder Wikipedia.¹⁴ Men selv i slike systemer, hvor demokratiseringen av kunnskapsproduksjonen er på sitt mest ekstreme, ser vi at friheten ikke er uten klare yttergrenser. Det finnes fortsatt hierarkier, kriterier og regler som er laget for å håndtere det voksende fellesskapet av bidragsytere på internett. Tilsvarende kan vi se for oss at museene utarbeider sin egen «deltakeretikette» i framtiden, for å sikre at bidragene gjøres i god tro. Et så åpent museum vil riktignok måtte håndtere moralske dilemmaer knyttet til hvilke typer kunnskap som er sosialt akseptable, og hvilke som ikke er det. Dermed stilles museet overfor spørsmålet om hvilke parametere som bør anvendes når vi skal forstå kunnskap frambrakt gjennom deltagelse.

Å støtte opp om publikumsdeltakelse – scaffolding

Én måte å støtte opp om kunnskapsproduksjonen på, er å etablere strukturer som på en og samme tid kan støtte både deltakerne og museene. I 1976 introduserte psykologene Davis Wood, Jérôme Bruner og Gail Ross begrepet «scaffolding» som metafor for en situasjon der den voksne støtter og legger til rette for en oppgave som overgår

14 De Laet 2010.

hva barnet på dette tidspunktet er i stand til å utføre på egen hånd.¹⁵ Den voksne tar seg av de sidene ved en oppgave som er mindre relevante i læringssituasjonen. Scaffolding bygger videre på Lev Vygotskys forståelse av barnets utviklingspsykologi, og sier noe om hvordan eksperter kan gjøre sine ferdigheter tilgjengelig for nybegynnere gjennom å strukturere oppgaver, tre støtte til og redusere kompleksiteten i en oppgave, slik at nybegynneren blir i stand til å prestere mer. Dette kan gjøres gjennom interaksjon, men også gjennom å bidra med kunnskapsstrukturer som begrenser kompleksiteten i en oppgave og reduserer den til noen relativt enkle instruksjoner. Tidligere forskning har vist at publikumsdeltakelse fordrer støtte og scaffolding.¹⁶ Ved å begrense oppgavens kompleksitet og antall valgmuligheter og sørge for at terskelen for å delta ikke blir for høy, kan vi fremme kreativiteten og gjøre det lettere for deltakerne å investere tid og engasjement i oppgaven, for deretter å oppleve gleden over å ha fullført noe.

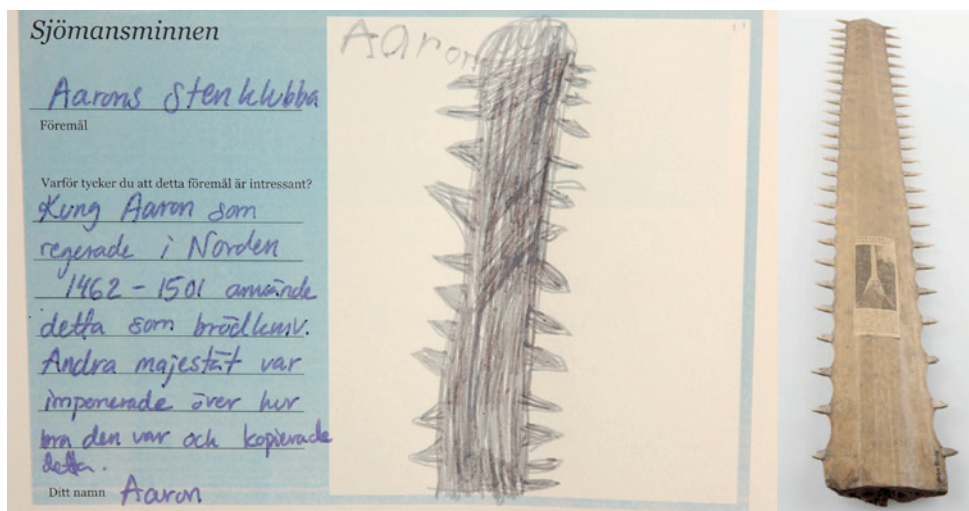
I de digitale verkstedene våre sto tingen i sentrum for samtale, i form av et fotografi av en av gjenstandene i museets samling med sjømannsminner. Tingen ble slik et felles utgangspunkt for samtalen, det som satte den i gang og som den støttet seg på. Framfor å diskutere abstrakte ideer om museet generelt, digitale samlinger og ulike presentasjonsformer snakket vi om konkrete ting (museumsgjenstander) og brukte tingene til å utløse og forme samtale. Et godt utgangspunkt kunne være at noen hadde forhåndskunnskap om den aktuelle tingen eller hadde gjort seg tanker om den. I tillegg til fotografiene brukte vi informasjonen i katalogen som en introduksjon og som en måte å vekke deltakernes nysgjerrighet på. Som læringsteoretiker Jeremy Roschelle er inne på, bygger kunnskap på erfaringer som stammer hverdagslivet på skole, fritidsarenaer og i hjemmet.¹⁷ Museet kan styrke læringsprosessen ved å aktivere den kunnskapen deltakerne allerede har, i tillegg til å gi deltakelsen ytre rammer for dermed å gjøre den mulig å håndtere.

I tillegg til å hente fram forhåndskunnskap brukte vi også begrensninger for å gjøre bidragene lettere samt gjøre det mulig å få en rask oversikt over hvor mye tid og innsats som måtte til. Vi fant ut at et kreativt rom med konkrete regler, og redskaper med relativt begrensede bruksmuligheter, gir deltakerne mulighet til å uttrykke seg uten å støte på for mange utfordringer eller være tvunget til å ta for mange valg. Ved å begrense deltakelsen både i omfang og i modalitet fikk deltakerne mulighet til å forutse hvor stor innsats som krevdes, og hvor mye tid de måtte avse for «å få jobben gjort». Å se andre besøkende holde på med aktiviteten var også en

15 Wood, Bruner og Ross 1976.

16 Simon 2010, Wolf og Wood 2012.

17 Roschelle 1995.



Eksempel på et kartotekkort fra en av deltakerne. Fotografi av objektet tegnet over (en sverdfisk med et pålimt avisutklipp). Foto: Matilda Thulin / Malmö Museer.

viktig informasjons- og motivasjonskilde. Det samme var utstillingen med bidrag fra tidligere deltakere. Vi fikk laget kartotekkort som deltakerne fylte ut, og som ble innlemmet i samlingen, inspirert av oppføringene i Carlotta-registeret¹⁸. Disse kortene var i størrelse A5 og hadde et felt hvor deltakerne kunne navngi gjenstanden, et felt hvor de skulle forklare hvorfor de hadde valgt akkurat denne gjenstanden, samt hva som gjorde at de likte den eller ønsket å bidra til den, og til sist et felt hvor de kunne skrive eller tegne fritt.

Vi laget kort i to varianter: Den første var ment for gjenstandene i utstillingen, og den andre skulle ta imot informasjon om lignende gjenstander som publikum eventuelt hadde hjemme. I begge tilfeller – både de digitale verkstedene og kartotek-kortene – fungerte det faktum at gjenstanden sto i sentrum og at handlingsrommet var begrenset, som konstruktiv scaffolding og støttet opp under deltakernes kreativitet og deres bidrag til museet. Siden de digitale verkstedene ikke var en del av museets arbeid, er det vanskeligere å diskutere hvilken effekt de hadde på museet, både på kort og på lang sikt. Medskapning er et begrep vi som forskere er godt kjent med, ikke minst tanken om medskapt kunnskap. Men effekten av denne typen kunnskap har ennå til gode å få en plass og en rolle på museet generelt sett. Aktiviteten med

¹⁸ En svensk versjon av digitalt museum, se <http://carl.kulturen.com/web> Lest 27.01.23.

kartotekkortene bidro til å innlemme en slik form for kunnskap i museumsinstitusjonen. I og med at kortene ble registrert i Carlotta sammen med gjenstandene de handlet om, kan de potensielt åpne for en dyptgripende revurdering av hvordan vi dokumenterer og lagrer deltakeraktiviteter ved museet.

Man kan argumentere for at museet ville ha foretrukket mer utførlige undersøkelser eller en mer nyansert diskusjon, men siden ingen av deltakerne våre var eksperter på det aktuelle feltet, foregikk samtalen i et hverdagslig språk. Spørsmålet om hva som kan ventes av publikum, og hvordan fagfolkene ved museet på en meningsfylt måte kan integrere deres bidrag til Tingenes metode, er noe som må utforskes videre i framtidige samarbeid. Når museet inngår i et partnerskap med eksterne aktører, er det alltid nødvendig å velge hvilke stemmer som skal inkluderes, hvor dyptgripende samarbeidet skal være, og hvor stort engasjement man kan forvente fra samarbeidspartnersnes side. Disse valgene bunner både i museets begrensede ressurser og i faglige preferanser. Et inngående samarbeid med en fagekspert på området gjør lite for museets demokratiske flerstemthet, men kan være lettere å håndtere og samtidig bidra med ny (og kanskje mer dyptpløyende) innsikt i samlingen og utstillingen. En mer begrenset diskusjon med et allment publikum vil øke flerstemtheten, men kan også vise seg å være faglig inadekvat. Den ene formen for engasjement er ikke nødvendigvis bedre enn den andre. De to formene for ekspertise er bare ulike måter å åpne opp museet på. At vi ga publikum, som har begrensede forhåndskunnskaper, nødvendig støtte til å delta i aktivitetene på en meningsfylt måte, viser at museene kan få verdifull innsikt også fra begrenset deltakelse.

Publikumsekspertisen som kom til syne i de digitale verkstedene

I forbindelse med verkstedene så vi at ulike deltakere og deltakergrupper hadde helt forskjellige kunnskaper om museet. I våre metodologiske eksperimenter måtte vi nøye oss med et bekvemmelighetsutvalg¹⁹, men vi så også for oss at hver av gruppene ville kunne bringe inn spesifikk kunnskap av en eller annen art, ut fra hva de var interessert i eller hvilket fag de studerte. De digitale verkstedene var ment som et pilotprosjekt – en utprøving av en hybrid metode for å knytte de digitale redskapene sammen med tingene. Delvis på grunn av at koronaepidemien påtvang oss fjernarbeid, ble forsøkene ikke primært brukt for å videreutvikle utstillingen.

¹⁹ Et bekvemmelighetsutvalg er et utvalg som er lett å få til, rent pragmatisk. <https://no.wikipedia.org/wiki/Bekvemmelighetsutvalg> Lest 26.04.2022.

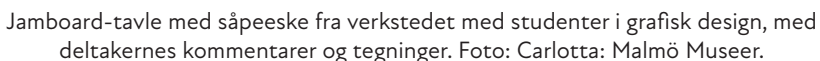
En av deltakergruppene besto av studenter i grafisk design fra Malmö universitet, hvor utstillingsdesign inngår i studiene. Ikke overraskende var denne gruppen særlig opptatt av hvordan museumsgjenstandene kunne presenteres og vises ved museet, og hvordan museet kunne dra fordel av å anvende digitale verktøy. Dette hadde mye til felles med et tidligere Tingenes metode-eksempel fra Oslo, der en gruppe scenografistudenter og deres veileder fokuserte på design, visualisering og romlige forhold.²⁰

Den andre studentgruppen vår kom fra medieteknologi og var mer opptatt av hvordan digital teknologi kan anvendes sammen med utstillingen, samt hvordan digitale, nettbaserte opplevelser kan underbygge den analoge opplevelsen. Forholdet mellom det som skjedde henholdsvis på nett og i museet var særlig viktig, på grunn av koronarestriksjonene som samfunnet måtte tilpasse seg for å håndtere. Museet var dermed i enda større grad enn før tvunget til å framheve sin digitale plattform og tilstedeværelse. Den digitale dimensjonen ble en alvorlig utfordring for museer som hadde minimal tilstedeværelse på nett, siden de nå ble nødt til å finne ut hvordan de skulle bruke denne teknologien, ettersom koronarestriksjonene medførte at museer i mange land måtte stenge. Medieteknologenes gruppe bidro med en god del innsikt i hvordan digital teknologi kan brukes til å inspirere museet og deltakerne til å holde kontakt med hverandre under en global pandemi. Selv om de ikke var eksperter, bidro medieteknologistudentene til å kaste lys over en unik side ved et samarbeid basert på Tingenes metode. Selv en gruppe som har kompetanse på et felt som tilsynelatende ikke har noe med museumsarbeid å gjøre, kan bidra med interessante refleksjoner om museumsarbeid og deltakelse når de ser på feltet med sitt eget faglige blikk. Verkstedene med studenter fra grafisk design og medieteknologi fikk oss til å se hvor verdifullt det er med grupper som har erfaring fra digital interaksjon, noe som forteller oss at museet burde vurdere å inkludere flere slike deltakere i arbeidet med Tingenes metode. Erfaringen vår viser at folk som driver med digital interaksjon, ser på museets samlinger, utstillinger og kommunikasjon ut fra sin faglige kompetanse. Å sette den digitale opplevelsen i forgrunnen på denne måten kan hjelpe oss med å innlemme digital teknologi også i en primært analog museumsopplevelse.

Gruppen med de unge voksne deltakerne på vårt fjerde verksted var ikke i samme utdanningsløp, og hadde dermed ikke den samme felles referansen. De forholdt seg til verkstedet mer som en kriminalteknisk etterforskning, de møtte gjenstandene med nysgjerrighet og trakk på et omfattende sett referanser innenfor mange ulike felt.

20 Treimo 2020.

I tenåringsgruppen (fire deltakere i alderen 14–15 år fra ulike skoler, to fra Danmark og to fra Sverige) var det gruppelederen som inntok en sentral rolle i interaksjonen. Det faktum at deltakerne ikke kjente hverandre fra før, kan ha vært av betydning, i tillegg til at det var visse språkutfordringer. I denne gruppen valgte en av deltakerne å kommunisere ved hjelp av tegning, og kopierte og forstørret opp



ørsmå detaljer i gjenstandene. Dette gjorde at han ble utnevnt til «tegneekspert» av de andre (i gruppen for unge voksne var det en av deltakerne som benyttet seg av skrevne post-it-lapper som kommunikasjonsmiddel). I diskusjonen om hvilke ressurser som var nødvendige for å lage en utstilling, kom tenåringene stadig tilbake til at man måtte hente inn eksperter som kunne stadfeste gjenstandenes proveniens, alder og funksjon. Der de unge voksne satte pris på den åpenheten som lå i ikke å vite, ville tenåringene ha seriøse ekspertervar.

Et slående eksempel på hvor ulikt gruppene kunne forholde seg til en og samme gjenstand, er en såpeeske med bildet av en tysk greve på (Figur 2). Esken utløste en rekke ulike refleksjoner, undersøkelser og diskusjoner. De to tyske deltakerne var i stand til å identifisere nøkkelementer i bildet, så som det prøyssiske flagget, og ved hjelp av informasjon de søkte opp i det tyske nasjonalbibliotekets database, fant de ut hvor fabrikken som produserte såpen, lå. Dette var interessant, særlig satt opp mot de andre gruppene som var mer nysgjerrige på hvem personen var, hvilket flagg det var, og hva som gjorde denne såpeesken så spesiell. Dette styrket vår antakelse om at deltakernes ulike bakgrunn og «ekspertise» ville gjøre at de også kom med forskjellige tolkninger av gjenstandene.

Generelt sett kan vi si at i samtlige grupper ble deltakerne oppfordret til å stille spørsmål av varierende dybde, men alltid med mange lag. Noen av samtalene dreide seg om egenskaper ved gjenstanden: funksjon, materialitet, kontekst og symbolsk betydning. Fraværet av forhåndskunnskap åpnet for diverse lekne fortolkninger som gled over i tverrkulturelle referanser og framkalte ulike assosiasjoner som vanligvis ville ha blitt avvist av museets fagfolk. Det dukket opp flere populærkulturelle henvisninger, alt fra en Tintin-hatt til et skrin som fikk en av deltakerne til å tenke på *Pirates of the Caribbean*-filmene, mens en annen mente å se bildet av Saurons øye (Tolkien) i mønsteret på en av gjenstandene.

Spørsmålet er hvor stor verdien av et slikt samarbeid er når det er løsrevet fra det historisk autentiske. I det flettverket av (for)samlinger som Tingenes metode gir opphav til, er ikke nødvendigvis alle av like stor dybde eller verdi. Men det at deltakerne mangler kunnskap om noen av gjenstandene, åpner også for nye, tverrkulturelle forbindelser der gjenstandene tas ut av sin historiske kontekst og plasseres i en ny (for)samling som har større relevans for publikum i dag. Museet kan dermed utstyre gjenstanden med lag på lag av forskjellige assosiasjoner – og heller enn å forvente at Tingenes metode skal føre oss nærmere den historiske gjenstandens «sannhet», kan de tilføre flere betydningslag som øker gjenstandens status i dag, som et møtepunkt for sosiokulturelle og historiske assosiasjoner.

Publikums bidrag under familieaktiviteter

To ettermiddager i høstferien arrangerte vi familieverksteder ved museet. Målet var å få de besøkende til å bidra til utstillingstemaet med egne fortellinger, tegninger og potensielt nye gjenstander. Vi brukte spesielt utformede kartotekkort. Når en av de besøkende hadde fylt ut et kort, ble det fotografert og deretter vist på en storskjerm. Publikum kunne også bidra med å lage leirfigurer. (Se kapittel 8, *Å utvide tingenes metode* for en mer utførlig beskrivelse.)

Tingenes metode åpner for helt andre publikumsopplevelser enn hva som er mulig på digitale plattformer. I eksperimentene våre med leiremodellering, skrijving og tegning på kartotekkort var publikums kollektive opplevelse mindre åpenbar. Oppsettet – og koronarestriksjonene – gjorde det vanskelig med samhandling deltakerne imellom, men både fotografiene av andres bidrag og leiremodellene kunne ses på store skjermer i museumsområdet. Samtidig stimulerte disse aktivitetene til aktiv deltakelse innad i familiegruppen. Både timingen og utformingen av opplegget var innrettet mot høstferien, og de fleste deltakerne var familier med barn i ulike aldre. Her ble foreldrene formidlingsagenter som støttet opp om barnas bidrag. De pratet og oppmuntret barna til å undersøke gjenstandene nærmere, og til å konsentrere seg om den gjenstanden de hadde valgt seg, og ikke la seg forvirre av alle de andre gjenstandene i rommet. Metoden var her innrettet mot deltakernes historiefortelling og fantasibygging. Ved å se på og reflektere over en gjenstand kunne deltakernes kreativitet reflekteres tilbake til museet.

Invitasjonen vår var i dette tilfellet en oppfordring til publikum om å hjelpe oss med å fylle ut de manglende fortellingene med egne fortellinger. Så istedenfor å leke detektiver og tenke på hvor objektene kom fra, kunne deltakerne ta seg kreativ frihet og bruke den lille plassen på liksom-kartotekkortene til å få fram nye og annerledes ideer. Det lekne ved oppgaven ble mottatt med begeistring fra publikum. De nye (for)samlingene av ting ble derfor mindre relatert til tingenes opprinnelse eller til forsøk på å «gjenopprette» gjenstandenes historie. Det handlet mer om å ta gjenstanden med seg videre inn i et kreativt rom hvor historisk kontekstualisering og proveniens ikke spilte noen rolle. Her brukte vi igjen kreative teknikker, ikke for å se etter autentisk eller historisk betydning, men snarere for å fokusere på å skape nye sosiokulturelle (for)samlinger.

Publikums ekspertise besto i å se og merke seg ting. I dette oppsettet hadde tingene en mulighet til å «kalle på» de besøkende, på tilsvarende vis som Treimo skriver om å kalle på eksperter. Tingen kaller ikke på faglig ekspertise, men den kaller ved å bli lagt merke til, ved å befinne seg i nærheten eller være synlig, ved å inspirere til leken kreativitet samt være provoserende eller forvirrende. I dette tilfellet kan tingene

kalle på hvem som helst om å komme med meningsfulle bidrag og få i gang kreative samtaler. Som Simon har påpekt, må publikumsdeltakelse være meningsfull for tre aktører: museet, deltakerne og det øvrige publikum.²¹ For museet må aktivitetene være meningsfulle. I motsatt fall risikerer vi at deltakelsen ikke blir annet enn en halvhjertet symbolsk handling og noe som forstyrrer «det egentlige museumsarbeidet». For deltakerne må aktiviteten være meningsfull for at de skal kunne rettferdiggjøre at de bruker tid og energi på den, og for å forsikre seg om at det de gjør, regnes som viktig. For det øvrige publikum må aktivitetene være meningsfulle om de skal kunne formidle museumsinstitusjonens demokratiske budskap. Slike krav er utfordrende – og må kommuniseres når man engasjerer seg i deltakeraktiviteter, selv når visjonen er at deltakernes bidrag skal være meningsfulle for «framtidens publikum». At deltakernes bidrag synliggjøres (i vårt tilfelle gjennom fotografier som ble vist på skjerm like etterpå, og deretter tatt inn i museums katalogen), lokker andre besøkende til å delta, og når de ser at bidragene verdsettes av museet, blir det enda et insentiv til å delta. Hvordan museet kan vise fram resultatet av slike samarbeid, er et komplekst spørsmål uten et enkelt svar. I vårt tilfelle fant vi en midlertidig løsning ved å vise det på skjermen i utstillingsområdet. At vi hyrte inn en profesjonell fotograf med profesjonelt utstyr og oppsett, gjorde det også tydelig for publikum at museet tok deltakelsen på alvor. Å involvere publikum i kreative diskusjoner om bidragene deres eller legge flere digitale lag til utstillingen, både på nett og i museet, kan vise at bidragene verdsettes. Dette kan i sin tur bidra til å opprettholde publikumsengasjementet. Alle produkter av deltakeraktivitet må ikke nødvendigvis vises, men jo større anerkjennelse deltakerne får, desto mer sannsynlig er det at de vil se museet som flerstemt og demokratisk, noe som igjen – om enn langsomt – vil endre oppfatningen av museets institusjonelle autoritet.

Avsluttende bemerkninger

Å tenke på Tingenes metode som en (for)samling, kan være en måte å åpne opp diskusjonen på. Det gir rom for leken innlevelse og lar publikum bearbeide gjenstandene på ulike måter. Et viktigere poeng er at det med Tingenes metode er mulig å knytte de aktuelle gjenstandene til et narrativ som gir mening for deltakerne. Hvis rommet brukes for å få til en dialog med publikum før utstillingen er laget, og denne så fortsetter i visningsrommet når utstillingen er oppe og står, kan det fremme dialog, inkludering og åpne for nye tolkninger. Dette kan bidra til en mer engasjerende

21 Simon 2010.

og demokratisk måte å nærme seg museumsarbeidet på. Samtidig er det opplagt at dersom publikumsinvolveringen skal få en mer overordnet betydning, må den synliggjøres. Vi konkluderte med at museet må endre holdning og se på utstillingen som noe som alltid er i prosess, eller i det minste vise større åpenhet overfor endring, tilpasning og gjentakelser. Dette fordrer igjen at man revurderer hvor fast den faste utstillingen egentlig trenger å være, og kaster et nytt blikk på hvordan budsjettmidlene fordeles, og på hva som er av verdi i museumsarbeidet.

I denne diskusjonen tar vi utgangspunkt i en oppfatning om at dialog og deltakelse kan anses å inngå i museets kjerneverdier, og at Tingenes metode kan være et nyttig redskap for å få publikum engasjert og samle dem om gjenstandene. Dette peker igjen mot diskusjonen om hvordan museet skal løse sine kjerneoppgaver – at de skal forvalte kulturarven, men samtidig la denne arven bli et sted for demokratisk (for)samling.

Deltakelse i museets aktiviteter, og dialogen mellom museets profesjonelle og besøkende, gir flere positive resultater. På den ene siden engasjeres besøkende, og samtalen med museet gir en anerkjennelse av deres kunnskaper og deres rettigheter til museet, og til de fortellingene som formidles. På den andre siden kan museene dra nytte av sitt publikum ved å la dem ta del i «pre-produksjons-tester» av en utstilling. Slik kan museer ta ideen om medskapning et skritt videre, sammenlignet med hva dagens publikumstester normalt gjør. Ideen står og faller med museets evne til å utvikle seg ved å teste ut det samme formatet igjen og igjen. Å få ytterligere innhold fra publikum kan faktisk bidra til å gi utstillingsprodusentene kunnskap om hva de besøkende er ute etter, og gjøre de utstillingene som allerede er der, mer engasjerende. Her kan museet få verdifull feedback som ikke bare kan være til hjelp i utformingen av utstillingen, men også bidra til å fylle noen av gjenstandene med innhold vi ellers ikke ville hatt tilgang til. Om museet velger å vise fram resultatet av slike tester, eller foretrekker å sende museets fagpersoner ut på jakt etter mer kunnskap og ekspertise, er – når det kommer til stykket – en avgjørelse som må tas i hvert enkelt tilfelle. Ved å være mer åpne om prosessen underveis kan museet sikre at utstillingen tar for seg alle spørsmål publikum sitter inne med. Dette forutsetter imidlertid at museet enten har fått spørsmålene tildelt på forhånd, eller at man ved hjelp av løfter om at de vil få svar i en oppdatert utgave av utstillingen, klarer å få publikum til å komme tilbake igjen.

Tingenes metode kan være en måte å inkludere publikum på, samt utfordre dem til å utforske utstillingen på nye måter – og dessuten til å anspore museet til å tilpasse utstillingene med utgangspunkt i publikums spørsmål. Metoden gjør det mulig å inkludere publikum i museumsarbeidet gjennom å sette søkelys på utvalgte gjenstan-

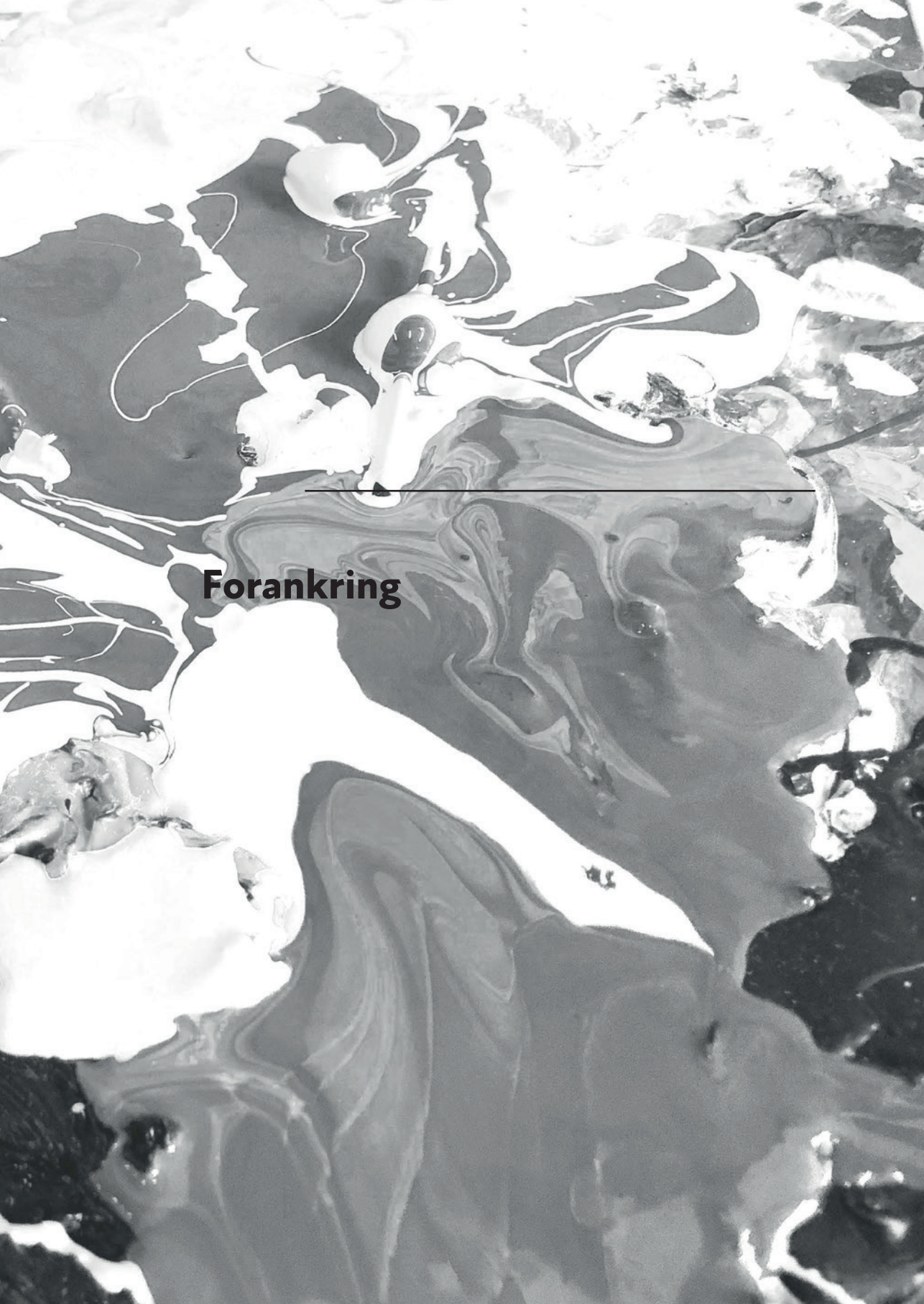
der i en samling eller en utstilling. Det er imidlertid avgjørende å sikre at det finnes en meningsfylt fortsettelse, og vilje til å integrere publikums feedback, slik at den ikke bare betraktes som en underholdende parentes i et ellers «seriøst» museumsarbeid. Hvordan man skal forstå og anvende de mange lagene med publikumsbidrag i utstillingsarbeidet, er en annen utfordring som museets fagfolk må takle i framtiden. Scaffolding av deltakelsen, ved å begrense den til å handle om færre saker, kan være et middel til å bygge tillit og gjøre publikum mer engasjert i utstillingen. Det kan også bidra til å få nye publikumsgrupper inn i museet.

La oss avslutte i en anekdotisk tone: Etter å ha deltatt på et verksted ved museet erklærte et barn, som tidligere hadde uttrykt sterk motvilje mot museumsbesøk, at «det ikke var så verst». Som en begynnelse er det slett ikke verst.

Litteratur

- Bjerregaard, Peter (red.) (2020). *Exhibitions as Research: Experimental Methods in Museums*. London: Routledge.
- De Laat, Paul B. (2010). «How can contributors to open-source communities be trusted? On the assumption, inference, and substitution of trust». *Journal of Ethics Information Technology* 12: 327–341.
- Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (red.) (2018). *Tingenes metode: Museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Latour, Bruno (2005). «From Realpolitik to Dingpolitik, or how to make things public». I Bruno Latour og Peter Weibel (red.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (s. 14–41). Cambridge, MA og Karlsruhe: MIT Press & ZKM Center for Art and Media.
- Latour, Bruno og Weibel, Peter (red.) (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lepik, Krista (2013). Governmentality and cultural participation in Estonian public knowledge institutions. Ph.d.-avhandling, Fakultet for samfunnsvitenskap og pedagogikk, Universitetet i Tartu (19).
- Roschelle, Jeremy (1995). «Learning in Interactive Environments: Prior Knowledge and New Experience». I J.H. Falk og L.D. Dierking (red.), *Public institutions for personal learning: Establishing a research agenda* (s. 37–51). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Runnel, Pille og Pruulmann-Vengerfeldt, Pille (red.) (2014). *Democratising the Museum: Reflections on Participatory Technologies*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Tatsi, Taavi (2013). Transformations of museum-embedded cultural expertise. Ph.d.-avhandling, Fakultet for samfunnsvitenskap og pedagogikk, Universitetet i Tartu.
- Treimo, Henrik (2020). «Sketches for a methodology on exhibition research». I Peter Bjerregaard (red.), *Exhibitions as research* (s. 19–39). London: Routledge.
- Wolf, Barbara og Wood, Elisabeth (2012). «Integrating Scaffolding Experiences for the Youngest Visitors in Museums». *Journal of Museum Education* 37(1): 29–37.
- Wood, David, Bruner, Jerome S. og Ross, Gail (1976). «The role of tutoring in problem solving». *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 17: 89–100.





Forankring



Å montere ned mentale montre

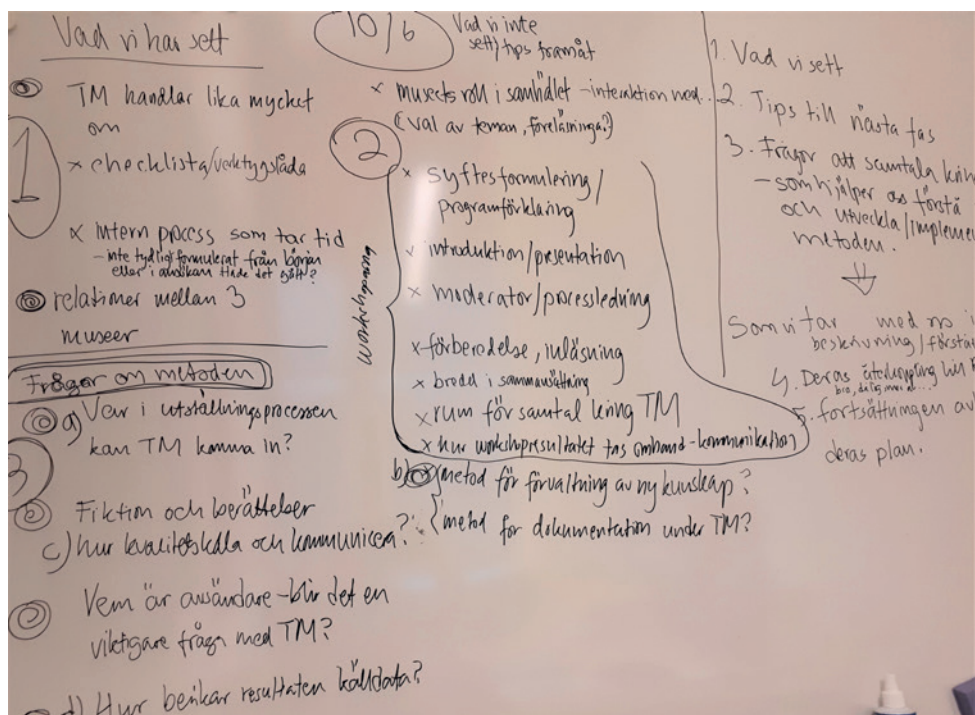
Charlotte Ahnlund Berg

Bakgrunn: et følgeprosjekt

Tre svenske museumsorganisasjoner – Malmö Museer, Göteborgs stadsmuseum og Tekniska museet – ble i 2018 enige om at de i tre år skulle dele erfaringer og lære av hverandre i en utforskning av Tingenes metode.¹ Den svenske riksantikvaren – Riksantikvarieämbetet² – fulgte dette arbeidet gjennom et eget prosjekt det første året. Tanken var å innhente mer kunnskap om Tingenes metode ved å høste av de tre museenes erfaringer og refleksjoner, og deretter eventuelt videreformidle informasjon om metoden. Det som interesserte meg og kolleger som jobber med museumsspørsmål ved Riksantikvarieämbetet, var kombinasjonen av åpenhet og inkludering tilknyttet museenes kjernevirksomheter; forskning, forvaltning og formidling. I Riksantikvarieämbetets oppdrag inngår oppgaven med å fremme utvikling og samarbeid på museumsfeltet. Kunne Tingenes metode være en støtte i en tid hvor museenes rolle som kunnskapsinstitusjoner er i endring og stilles spørsmål ved?

1 Malmö Museer, Göteborgs stadsmuseum og Tekniska museet satte i gang et prosjekt rundt Tingenes metode med økonomisk støtte fra Kulturrådet.

2 Riksantikvarieämbetet er Sveriges nasjonale kulturarvmyndighet. Ansvarer omfatter først og fremst spørsmål om kulturlandskap, kulturmiljøer, kulturgjenstander og museer. Riksantikvarieämbetet samordner og støtter arbeidet med digitalisering, digital lagring og digital formidling på kulturarvfeltet. Myndigheten har en sentral funksjon i å utvikle kulturarvsarbeidet, blant annet ved å fremme utvikling og samarbeid på museumsfeltet, for eksempel ved å samle inn og formidle kunnskap til og for museer. I oppdraget inngår også det å fremme kunnskapstilførsel og drive informasjons- og rådgivningsvirksomhet. Myndigheten distribuerer støtte til länsstyrelsene for videre fordeling til innsats for blant annet bygningsvern, fornminn, kulturresevat og arkeologisk arbeid. Videre distribuerer den støtte til ideelle organisasjoner og arbeidslivsmuseer.



Tavlenotater fra følgeprosjektet. Foto: Charlotte Ahnlund Berg.

Refleksjoner fra følgeprosjektet

En liten prosjektgruppe bestående av tre personer fra Riksantikvarieämbetet fulgte museenes arbeid med Tingenes metode gjennom deres interne seminarer, felles verksteder og styringsgruppemøter.³ Foruten artikkelforfatteren, som er utreder ved Avdeling for kulturarvsutvikling (den gangen Kulturvårdsavdelingen) og var prosjektleder, bidro to kolleger fra samme avdeling, utreder Gabriella Ericsson og utreder Helene Larsson Pousette. Helene oppsummerte refleksjonene i form av bloggtekster. Museene vi studerte, ga svært positive tilbakemeldinger på følgeprosjektet. Flere mente at spørsmålene våre underveis i arbeidet, i verkstedssamlinger og i tilbakemeldingssamtalene hadde bidratt til refleksjon om arbeidet med metoden. De

3 Det ble publisert ni blogginnlegg på Riksantikvarieämbetets K-blogg som også ble spredt i nyhetsbrevet *För museer*, i Facebook-gruppen *För museer* og på LinkedIn. Metoden var også tema for et seminar under Riksantikvarieämbetets konferanse *Samlingsforum*. En egen side om Tingenes metode ble utarbeidet på Riksantikvarieämbetets nettsted <https://www.raa.se/museer/publikt-arbete/tingens-metod/> Lest 04.05. 2021.

publiserte bloggtekstene om prosjektet oppmuntret museene og ga dem en anledning til å vise frem det de jobbet med, både innad og utad.

I den interne rapporten konstaterte vi at Tingenes metode i all hovedsak bygger på allerede utprøvede tanker og arbeidsmetoder,⁴ men at den på en interessant måte tar opp en rekke aktuelle spørsmål knyttet til samlingsforvaltning, representasjon og tolkning av gjenstander. Dessuten belyser den mangelen på overgripende samarbeid innad i museene og behovet for eksternt samarbeid. Tingenes metode beskriver utfordringer og rommer momenter som i sin tur krever at det brukes andre metoder. Kanskje er den mer å anse som en filosofi, et par briller eller en filosofisk tilnærming? Å ta i bruk Tingenes metode er en måte å utfordre museets selvilde på, skrev vi, og lurte på om metoden kunne brukes bevisst for å skape organisasjonsutvikling.

Praktiske erfaringer med Tingenes metode

Jeg har valgt å følge de tre museene og prosjektene deres videre, fordi jeg er nysgjerrig på hvordan metoden innarbeides i praksis og fungerer over tid. Hva skjedde da de tre museene praktiserte metoden? Var vi på rett spor da vi det første året – med utgangspunkt i felles refleksjoner – beskrev metodens kraft, effekter og utfordringer i den interne rapporten vår og i bloggene?

Våren 2021, det siste halvåret av det felles prosjektet til Göteborgs stadsmuseum, Malmö Museer og Tekniska museet, arrangerte de, med praktisk støtte fra Riksantikvarieämbetet, et digitalt seminar der de delte sine erfaringer fra arbeidet med hverandre, og fikk mulighet til å spre metoden til andre interesserte.⁵ Det ga meg anledning til å få innblikk i hva museene selv valgte å presentere som konkrete erfaringer fra utforskningen av Tingenes metode, hvilke aktiviteter de hadde gjennomført, og hva de trakk frem som resultat av disse tre årene. Før seminaret, da behovet for å oppsummere og reflektere ennå gjensto, ba jeg også om et intervju med noen personer fra hvert museum. Det ble fire intervjuer. Fra Malmö Museer intervjuet jeg Josefine Floberg, utstillingsleder, sammen med Anna Gullmark, samlingsleder. Fra Göteborgs Stadsmuseum pratet jeg med Marie Hellervik,

4 Huseby og Treimo 2018.

5 Yvonne Magnusson, museumsjuratør for dokumentasjon og samlinger, presenterte Malmö Museer sammen med utstillingsprodusentene Samuel Thelin og Helen Cepitis. Göteborgs stadsmuseum ble presentert av gjenstandskonservator Marie Hellervik, utstillingsprodusent Maja Björk Lindahl og leder for samlinger Charlotte Dohlvik. Tekniska museet ble presentert av Magdalena Tafvelin Heldner, konservator med fokus på dokumentasjon, og Anders Lindeberg-Lindvet, juratør for samlinger. Josefine Floberg, utstillingsdirektør ved Malmö Museer, Helena Joelsson Ekström, enhetsleder for utstillinger ved Göteborgs stadsmuseum og Christian Stadius, samlingsdirektør ved Tekniska museet, deltok i seminarets avsluttende diskusjon.

gjenstandskonservator, og Maja Björk Lindahl, utstillingsprodusent. Jeg intervjuet Magdalena Tafvelin Heldner, konservator ved Tekniska museet, Brita Isaksson-Bergholm, pedagog, Siri Olofgörs, pedagogisk utvikler, og Lotta Oudhuis, arkivar fra samme museum. Mine observasjoner underveis i prosjektet, presentasjoner og samtaler på seminardagen samt intervjuene danner grunnlag for redegjørelsen og resonnementene i denne artikkelen.

Kort om materialet

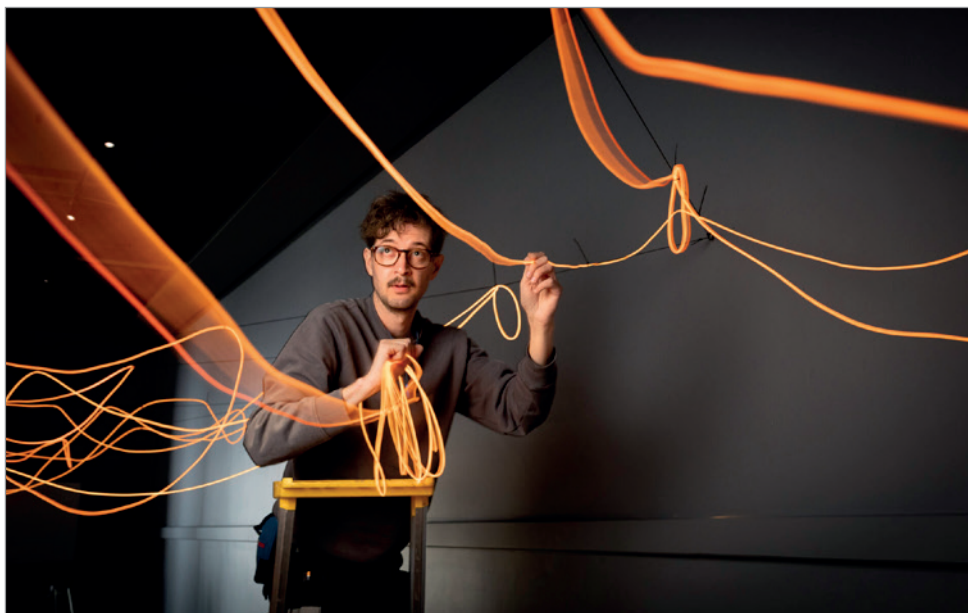
Personene som deltar, kommer fra organisasjoner med forskjellige typer samlinger og forskjellige typer oppdragsgivere, men de har også forskjellig utgangspunkt. Noen jobber med gjenstands- og dokumentsamlinger, andre med utstillinger, og atter andre med undervisning. De har ulike roller og mandater. Noen sitter i museets ledelse, mens andre har begrenset mulighet til å påvirke strategiske beslutninger, som for eksempel det å innføre en ny arbeidsmetode.

Det var litt overraskende, og svært hyggelig, at to hundre personer på forhånd hadde meldt seg på museenes åpne avslutningsseminar. Strømmingen ble fulgt fra svært mange steder over hele Sverige, fra Ystad til Luleå, og representanter fra Norsk Teknisk Museum var til stede, i tillegg til deltakere fra både Finland og Danmark. Seminaret ble dermed også et ledd i spredningen av metoden.

Programmet startet med en presentasjon av Tingenes metode, prosessen rundt og bakgrunnen for samarbeidsprosjektet. Deretter fulgte en halvtimes foredrag fra hvert museum. Malmö Museer beskrev hvordan Tingenes metode var blitt brukt i et pilotprosjekt rundt en utstilling om sjømannsminner, der gjenstandenes relasjoner ble kartlagt under workshops, og der blant annet forskere og museets ansatte deltok.⁶ Tekniska museet i Stockholm fortalte om hvordan det på forskjellig vis hadde utviklet sine arbeidsmetoder ved hjelp av Tingenes metode, og om «Case Ågesta», et prosjekt der metoden ble brukt i dokumentasjon av en nedlagt kjernekraftreaktor.⁷ Göteborgs stadsmuseum har på sin side brukt Tingenes metode i hele prosessen rundt en ny utstilling om Göteborg på 1900-tallet, fra forstudie via arbeidsverksted med forskjellige grupperinger til utvelgelse av gjenstander fra samlingene og anskaffelse av nye gjenstander.

6 Samarbeidet med Malmö universitet beskrives nærmere i en annen artikkel i denne boken, «Å bruke Tingenes metode for å få publikum engasjert – hvorfor er det viktig?» av Pille Pruulmann-Vengerfelt et al.

7 Tekniska museets arbeid beskrives nærmere i artikkelen «Case Ågesta kjernekraftverk» av Anders Lindeberg-Lindvet og Magdalena Tafvelin Heldner.



Pär Bengtsson, teknisk produsent ved Göteborgs stadsmuseum, installerer tråder i taket som skal vise relasjoner mellom tingene i utstillingen Grejen med Göteborg. Foto: Kristin Lidell.

Göteborg-utstillingens fortellerstruktur er basert på relasjoner mellom gjenstander, som også ble fysisk synliggjort i rommet, og det er skapt rom for innhenting av ny kunnskap gjennom ulike former for samspill med publikum. I inventeringen i forkant av en forestående magasinflytting bruker museet også Tingenens metode for kunnskaping rundt gjenstander som finnes i samlingene, men som mangler kontekst.

Seminaret ble avrundet med et panel der representanter for de tre museene svarte på spørsmål om hvordan metoden hadde påvirket museets arbeid, og om samarbeidsprosjektet.

En metode for utvikling

I de presentasjonene jeg har hørt, er det tydelig at deltakerne fra de tre museene ser Tingenens metode som et redskap for utvikling av museet på ulike plan. For å sortere tankene deres har jeg presentert dem nedenfor under seks tema. Det handler om forskjellige typer kunnskapsoppbygging, om et nygammelt søkelys på gjenstandene, om mer demokratisering av museet og samspill med samfunnet/publikum, og om

samlingsforvaltning, utstillingsprosessen og det jeg i mangel av et bedre begrep kaller indre utvikling.

Kunnskaping

Den svenske museumsloven, som dreier seg om museer som er underlagt det allmenne museumsvesenet, understreker blant annet det kunnskapsoppbyggende oppdraget.⁸ Flere av informantene snakker om betydningen av en aktiv, utforskende og åpen tilnærming i dette arbeidet, og at Tingenes metode da kan være nyttig.

Ved hjelp av metoden kan museer blant annet undersøke hvilke former for kunnskaping – det vil si innsamling, oppbygging og formidling av kunnskap – som finner sted i ulike prosesser, og tenke gjennom hvordan slik kunnskap vurderes. Det gjelder for eksempel utstillingsprosessen. Dette hadde blant annet utstillingsprodusenten⁹ Maja Björk Lindahl noen tanker om: «Vitenskapelig kunnskap er én ting, og det driver jo vi delvis med, men så har vi bygging av utstillinger, og å kommunisere, men det har jo mer med kreative uttrykk [å gjøre], som kan være vanskelig å få til å fungere sammen med det vitenskapelige.»¹⁰ Tingenes metode kan gi museet verktøy for aktiv utvikling av ny kunnskap og nye perspektiver knyttet til tingene i samarbeid med andre. Den typen kunnskap som museet samler inn om en ting, det vi kan kalle anekdotisk kunnskap, utløser både utfordringer og muligheter. For å si det med Maja Björk Lindahl:

Vi har jo på en måte alltid jobbet med det, men det er jo også litt sånn, hva gjør vi med [anekdotisk kunnskap], og hva betyr den, og hvordan skal vi ta vare på den? Og i utstillingen tenker vi jo så mye på opplevelsen for publikum, og som regel er det jo der man får de sterke opplevelsene, når man liksom havner i disse anekdotiske gjenkjenningshistoriene.¹¹

8 4 § Ett museum ska utifrån sitt ämnesområde bidra till samhället och dess utveckling genom att främja kunskap, kulturupplevelser och fri åsiktsbildning. 6 § Utställningar och annan publik verksamhet vid ett museum ska vara kunskapsbaserad och präglas av allsidighet och öppenhet. 8 § Ett museum ska bidra till forskning och annan kunskapsuppbyggnad, bland annat genom att ha hög kompetens inom sitt ämnesområde. Den svenske museumsloven: <http://rkrattsbaser.gov.se/sfst?bet=2017:563> Lest 05.04.2021.

9 På svenske museer er en utstillingsprodusent (*utställningsproducent*) en person og en yrkestittel, mens det i Norge som oftest er hele museet som er «utstillingsprodusenten». Titlene skifter, og jeg opplever at kunstmuseer foretrekker «kurator» men det har ikke vært gjort noen studier på dette. Se Museiarbetare - Information om lön, utbildning och arbetsmarknad - Saco, <https://www.saco.se/studieval/yrken-a-o/museum-och-ovrig-utstillningsverksamhet/> Lest 30.01.2023.

10 Fra intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik från Göteborgs stadsmuseum 01.02.2021.

11 Samme sted.

Gjennom å knytte til seg foreninger, organisasjoner eller enkeltpersoner som har spesielle kunnskaper eller særlig interesse av noe, kan man dels få ny kunnskap og dels få veiledning i hvordan man kan gå videre i ulike arbeidsprosesser. Josefine Floberg, utstillingsleder, forteller at «metoden har gjort at vi har truffet andre forskere som vi kanskje overhodet ikke hadde spontant tatt kontakt med»¹². Det handler også om å nærme seg andre på en ny måte: «Plutselig har vi lyktes med dette samarbeidet, og det er jo fordi vi har tviholdt på at nei, nå skal vi ikke snakke om spørsmålene vi har, men heller se på disse gjenstandene, og så skal de tenke gjennom: Hva vil de snakke om her, hvilke spørsmål er relevante for dem ut fra disse gjenstandene?» Noen beskriver hvordan samarbeid med andre enn dem man pleier å jobbe med, for eksempel forskere fra andre disipliner, utvider perspektivet, og at museets ansatte åpner seg for å lytte og ta imot nye fortellinger. Disse samtalene med andre – og med hverandre – kan noen ganger føre til helt nye problemstillinger. Siri Olofgörs, pedagogisk utvikler, reflekterte over at man i museer tradisjonelt har forsøkt å formidle sannheter «som de er», men hun mente at denne undervisningsformen ikke er den mest effektive og virkningsfulle hvis målet er at folk skal tilegne seg ny kunnskap. Tingenes metode kan være et aktuelt verktøy når museet skal bygge opp kunnskap, men også for å bedre tilrettelegge for læring og kunnskapsoppbygging blant de besøkende. Også der spiller samtaler om gjenstandene en viktig rolle.¹³

Å ta gjenstandene og relasjonene deres på alvor

Gjenstander som stilles ut på museer, brukes ofte for å illustrere en overordnet forutbestemt fortelling, og løftes ikke alltid frem i sin egen rett. Marie Hellervik, gjenstandskonserverator, uttaler følgende:¹⁴ «Vi har allerede på forhånd bestemt at det er denne fortellingen vi skal fortelle, og så skal vi ha gjenstander som passer inn.» Dette kan oppleves som om fortellingen bestemmer og låser gjenstanden i en snever ramme som ikke gir rom for andre tolkninger eller perspektiver. Dermed går museet glipp av mylderet av mulige beskrivelser, assosiasjoner og relasjoner som hver ting er forbundet med, og det innebærer indirekte at museet unnlater å stimulere til nye problemstillinger og ny kunnskap om gjenstandene. De jeg intervjuer, forteller at de ansatte ved hjelp av Tingenes metode i stedet har begynt å ta museumsgjenstandene på alvor, og at tingene gjennom denne tilnærmingen får tre frem i sin egen rett. Som

12 Fra intervju med Josefine Floberg og Anna Gullmark fra Malmö Museer 16.02.2021.

13 Intervju med Brita Isaksson Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis fra Tekniska museet, 11.02.2021.

14 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs Stadsmuseum, 10.02.2021.

konservator¹⁵ Magdalena Tafvelin Heldner uttrykte det: «Vi liksom hjelper gjenstanden med å bli sitt beste jeg, eller hvordan man nå kan si det, sitt mest interessante jeg.»¹⁶ Gjennom samtaler, ting, sammen med andre, der fortellinger om opplevelser og minner knyttes til gjenstandene, får de ny autentisitet i medarbeidernes øyne. De ser tingene i nytt lys og får også blikk for hvilken relevans disse tingene har for ulike mennesker. Det i sin tur kan hjelpe museet med å kategorisere hvilke gjenstander i en samling som det kan være nødvendig å velge ut, undersøke videre og trekke frem i en utstilling. Maja Björk Lindahl uttaler: «Om man ser i databasen vår, det er jo så teknisk, alt det som står om gjenstandene, og denne metoden gjør jo at vi får inn andre dimensjoner på en måte som er kjempeviktig, synes jeg.» Avdelingslederen Christian Stadius sier at Tingenes metode til sjuende og sist handler om å forstå hva en gjenstand er, at «*fortellingene* er gjenstanden, og gjenstanden er materiale».¹⁷

Demokrati og medbestemmelse

Når museer i dag gjør krav på å vie seg til en kulturarv som er felles for alle samfunnets borgere, er et inkluderende perspektiv en viktig komponent i arbeidet. Ambisjonene om å innlemme de besøkende og gi dem medbestemmelse gjør at museenes ansatte stadig opplever at de må utvide og bygge ut fortellingene sine, og tilhengere av Tingenes metode mener at den kan være et verktøy i denne prosessen. Når et museum innlemmer andre i åpne samtaler om gjenstander, innebærer det en invitasjon til medbestemmelse i prosesser der dette ikke har vært normen, om det nå gjelder utvelgelse av gjenstander til en utstilling eller kunnskaping rundt museets samlinger. Sagt med Josefine Flobergs ord,¹⁸ kan museet bruke metoden til å «demokratisere museet eller innbyggernes samlinger».¹⁹ Kanskje tok man også utgangspunkt i tingene før i tiden, men da var det museet som bestemte hvem sitt perspektiv som skulle dominere, og mange relevante fortellinger gikk dermed tapt.

Intervjuobjektene beskriver hvordan Tingenes metode kan brukes til å innlemme de besøkende og gi dem en opplevelse av medbestemmelse, samtidig som det beriker museumsarbeidet. Museet gir slipp på noe av sitt tolkningsprivilegium når den tidligere ofte anonyme og usynlige utvalgelsesprosessen rundt hvilke fortellinger

¹⁵ *Intendent* på svensk. «Konservator» brukes litt ulikt på norsk og svensk.

¹⁶ Intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021.

¹⁷ Fra seminar 11.03.2021. Innspilling Tingens metod - kunnskapssupplebyggnad og delaktighet - YouTube.

¹⁸ I Sverige er utstillingslederen (*utställningschefen*) en person som leder den avdelingen ved et museum som har ansvar for å produsere utstillinger. En utstillingsleder har budsjett- og personalansvar og sitter ofte i museets ledergruppe.

¹⁹ Intervju med Josefine Floberg og Anna Gullmark fra Malmö Museer 16.02.2021.

Jeg synes det er morsomt å tenke på at den som ser på en utstilling som har blitt til litt mer på denne måten, bidrar veldig mye selv der og da gjennom å gå på utstillingen og liksom påvirke opplevelsen av den. Slik at den beveger seg liksom på et helt annet plan, og det synes jeg er spennende.²¹

Hvis det fungerer, kan museet videreføre kunnskapsoppbyggingen rundt tingene som stilles ut, og dermed kan de besøkende til en viss grad bidra til innholdet og påvirke – og kanskje forandre – utformingen av utstillingen, slik at den beholder sin aktualitet.

Ny kunnskap påvirker anskaffelser og kanskje avhending

Tingene om tingene, samtaleformen, kan ofte avdekke mangler i samlingene. Resultatene av museets samtaler med ulike grupper personer har flere ganger ført til anskaffelse av nye gjenstander som er omfattet av flere lag med data og fortellinger. Marie Hellervik sa det slik: «Alle disse fortellingene som dukker opp, og perspektivene i dem, får jo meg til å tenke gjennom hvordan vi katalogiserer gjenstander, registrerer gjenstander, hvordan vi forholder oss til dem.»²² I ett tilfelle har disse refleksjonene munnet ut i et EU-finansiert forskningsprosjekt, der noe av hensikten er å undersøke hvordan Tingenes metode kan brukes nettopp i forbindelse med innsamling. Samtaler med mennesker om relasjonene de har til tingene, kan iblant lede til noe dypere og mer personlig. Marie Hellervik kom flere ganger tilbake til dette: «Det var uforglemmelig. Det er nesten sånn at jeg skammer meg litt over at jeg syntes det var så uforglemmelig for min egen del!»²³

Under avslutningsseminaret ble museene spurt om hvorvidt de hadde hatt nytte av Tingenes metode i forbindelse med avhendingsarbeid, eller *gallring* på svensk, det vil si når museet av ulike årsaker velger å ta en gjenstand permanent ut av samlingene. «Ikke bevisst», var samlingsleder Charlotta Dohlviks svar, «men man kunne gjerne hentet inn stemmer utenfra når man forbereder avhending».²⁴ Det kan være behov for støtte og kunnskapsoppbygging utenfra når man utarbeider et grunnlag for avhending, for å utvide perspektivene.

21 Intervju med Josefine Floberg og Anna Gullmark fra Malmö Museer 16.02.2021.

22 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum 10.02.2021.

23 Samme sted.

24 Fra seminar 11.03.2021. Innspilling Tingens metod - kunskapsoppbyggnad og delaktighet - YouTube

Utstillingsprosessen

Dagens museer har et mer mangfoldig publikum enn tidligere, og nesten alle driver sin virksomhet i helt andre omgivelser enn den gangen da de ble etablert, samtidig som deler av de ofte omfattende samlingene er mer eller mindre uten kontekst. Samlingene er kanskje i utgangspunktet uendret, men museene har behov for å fortelle nye fortellinger og ta utgangspunkt i de besøkendes problemstillinger for å nå ut til flest mulig og beholde sin relevans, og endringer kan komme lynraskt. «Vi lever jo i et samfunn der saker og ting mister sin aktualitet på to dager», som Josefine Floberg beskrev det. Å bruke Tingenes metode kan åpne for å realisere ideer og endre etablerte maler og mønstre for hvilke typer utstillinger et museum skaper, og hvordan en utstilling utformes. I en omskiftelig verden opplever flere av intervjuobjektene at det er umulig for museet å fortsette å fokusere på basisutstillinger, den typen utstillinger som ofte er ment å gi et overordnet, generelt bilde av historien, og som etter planen skal stå i lang tid. «Den historien trenger vi kanskje ikke å fortelle på museet lenger – den kan vi fortelle i andre sammenhenger», sa Josefine Floberg, som også mente at museer i basisutstillinger ofte ikke tar utgangspunkt i gjenstander. «Museet bør ha som mål å lage interessante utstillinger ut fra samlinger, innsamlede eller som vi allerede har», siden interessante fortellinger er museenes styrke.²⁵

En bærende idé i Tingenes metode er at ting har relasjoner, en tanke som er inspirert av sosiologen Bruno Latour.²⁶ Hver ting/museumsgjenstand er relatert til en rekke aktører som opp gjennom historien – eller i samtiden – har bidratt til å gi den mening. Om museet tar utgangspunkt i dette når det planlegger en utstilling, skjer det noe nytt, og man får mulighet til å løfte inn andre dimensjoner i utstillingsrommet. Ved hjelp av metoden kan museet kontekstualisere på andre måter enn det har pleid å gjøre. Utstillingsprodusenten Maja Björk Lindahl ga et eksempel: «Jeg synes også det er spennende å forsøke å legge vekk all tekst, at tekst liksom er den eneste sannheten på et museum, at det er så mye mer som kommuniserer.»²⁷ Det fysiske resultatet beskrives i intervjuene med ord som *vindlande* (slyngende), *rikt*, *organisk*, *et mylder*. Kanskje blir det til og med rotete i en utstilling å organisere ting etter hvilke relasjoner de har? Folk er ofte vant til å møte utstilte museumsgjenstander som sorteres og presenteres etter helt andre prinsipper, i tid eller rom eller materialer. Det nye kan oppleves skummelt i møte med publikums forventninger: «Folk blir kanskje veldig frustrerte og synes det er skikkelig rotete, eller så synes man at det er helt herlig å henge med i en sånn tråd som dette. Og det kan også være slik at

25 Intervju med Josefine Floberg og Anna Gullmark fra Malmö Museer, 16.02.2021.

26 Se Huseby og Treimo 2018.

27 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum, 21.10.2021.

det passer noen, men ikke andre,»²⁸ fortalte Maja Björk Lindahl. Om man følger metoden, vil det etter hvert tøyne våre vante ideer om utstillinger. Marie Hellervik slår fast at de på museet «er inne i en prosess der vi lurer på hvor en utstilling er: I monterer? I huset? I totalen med Facebook?»²⁹

Kanskje innebærer arbeid med metoden likevel ikke helt nye måter å tenke på. Flere mener at det å ta utgangspunkt i gjenstandene på sett og vis er å vende tilbake til museets opprinnelige måte å jobbe på. Anders Lindeberg-Lindvet beskriver prosessen som at den gradvise profesjonaliseringen av museene på 1900-tallet fjernet dem fra både gjenstander og brukere. Avdelingslederen Christian Stadius beskrev forandringen som at museet nå monterer ned «de mentale montrene». Når museet igjen får anledning til å jobbe med utgangspunkt i tingene på flere plan, påvirker det blant annet utstillingene i form av utvalg, tema, struktur og tekst. Josefine Floberg beskriver det som «at vi har en annen tankegang eller tilnærming når vi går inn i utstillingsproduksjoner», og mener at det kommer til å sette tydelige spor på museet og være synlig for fremtidens besøkende.

Indre utvikling

Å arbeide med Tingenes metode beskrives i samtalen som en utviklingsreise både for den enkelte og for organisasjonen. Dette arbeidet gir deltakerne et felles språk som kan brukes på tvers av yrkesgrupper til å snakke om både gjenstandene og prosessene man er i. Man øver på å lytte, på å være mer ydmyk i møte med andre – både internt og eksternt – og begynner å tenke over hvordan man skaper en ramme for samtaler som oppleves trygge, og som får folk til å åpne seg og dele av sine erfaringer. Samarbeid på tvers av profesjongrenser innebærer at man kan dele ulike perspektiver og kunnskaper og dermed lære av hverandre. Marie Hellervik sa at «det har jo også rokket ved noen arbeidsmetoder som har blitt utfordret, og det synes jeg er ganske spennende, det er interessant å se hva det gjør». Før jobbet man alene, men nå arbeider man stadig oftere i hvert fall to og to for å trekke inn ulike perspektiver: «Én snakker, og én lytter, så bytter man posisjon, og det har gjort arbeidet morsommere.»³⁰ Ved å trekke veksler på hverandres erfaringer opplever noen at de arbeider mer effektivt og med høyere kvalitet, og at det gjør det verd innsatsen det tross alt medfører i form av økt tidsbruk og større innsats. Å få jobbe i utviklingsprosjektet med alle tre museene har tilført flere dimensjoner. Som Marie Hellervik uttalte: «Når man begynner

28 Samme sted.

29 Samme sted.

30 Samme sted.

med denne typen samtaler, dukker det også opp andre spørsmål. Så det gir så veldig mye mer.»³¹ Når medarbeiderne kan sette av tid, og det foregår felles samtaler om museets praksis i en strukturert form, leder det til refleksjon over hva et museum er og gjør, samt hvilke roller og funksjoner man har. Siri Olofgörs beskriver det som «kompetanseutvikling å ha disse resonnementene sammen i museet rundt et av våre kjernesporsmål: Hvorfor vi samler, hva vi samler, og hvilke historier vi løfter frem.»³² I tillegg til at arbeidet øker forståelsen for oppdraget, kan refleksjonene og den økte kunnskapen styrke selvfølelsen og opplevelsen av fellesskap, en utvikling som arkivaren Lotta Oudhuis beskriver slik: «Denne metoden kan innby til at man kjenner på medbestemmelse, at man kjenner på ansvar og, ja, at man kanskje også kjenner på stolthet. Ja, fordi man forstår hva det er man faktisk jobber med.»³³ Utforskningen og innarbeidingen av nettopp Tingenes metode beskrives av deltakerne som nødvendig for at denne prosessen, som har gitt en helhetstenkning, skal kunne finne sted.

Et veldig enkelt navn på en komplisert sak: utfordringene

Tingenes metode ser ut til å kunne endre på både utstillinger og samlinger – og kanskje til og med tilnærminger internt. «Men det er ikke bare liksom å si at 'nå gjør vi det sånn', som Magdalena Tafvelin Heldner sier, «det krever ganske mye av oss og også av de besøkende, dette er jo nytt for alle.»³⁴ Om det er slik, som jeg har fått høre i intervjuer og samtaler, at de ansatte gjennom å jobbe ut fra Tingenes metode begynner å granske museets funksjon, sin egen og andres yrkesrolle samt hvordan arbeidet er organisert, burde det også innebære utfordringer i alle ledd – fra hverdagens arbeid på gulvet til strategisk planlegging i ledelsen. Dette lurte vi på allerede i den interne rapporten som Riksantikvarieämbetet utarbeidet etter det første året. Derfor lytter jeg også oppmerksomt etter utsagn om eventuelle vanskeligheter som arbeidet med metoden kan medføre, og jeg sorterer utfordringene jeg får høre, i tre tema som handler om makt og tolkningsprivilegium, om roller og om varig forandring.

Hvem er det som bestemmer?

Gjennom Tingenes metode vrir og vender man på rollene både for museet og for medarbeiderne. Den utforskende arbeidsmåten utfordrer, og det kan være frustrerende

31 Samme sted.

32 Intervju med Brita Isaksson Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis fra Tekniska museet 11.02.2021.

33 Samme sted.

34 Intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021.

å ikke alltid vite og ha svar. De som arbeider etter Tingenes metode, vet kanskje ikke engang hva de ser etter, eller hva prosessen de har satt i gang, skal munne ut i. Museumspersonalet må være innstilt på å slippe taket i noe av tolkningsprivilegiet de har vært vant til å ha. Noen av deltakerne lurer på hva dette kan føre til på sikt. Helena Joelsson Ekström sier det slik: «Vi kan få spørsmål om ting vi selv ikke har stilt spørsmål ved, eller som at vi får nye spørsmål om et materiale.»³⁵ Flere forteller at ideen om å slippe til nye stemmer med andre perspektiver på og relasjoner til gjenstandene, kan vekke motstand. Tapet av kontroll oppleves forskjellig for ulike personer og kan skape motsetninger innad i arbeidsgruppen, mellom kolleger ved ulike avdelinger og mellom ledere og medarbeidere. Å skape kunnskap sammen med andre er vanskelig og tidkrevende, og man blir usikker på hvordan det kan komme til å påvirke kvaliteten på det museet presenterer i en utstilling. Maja Björk Lindahl beskrev at «det blir jo ikke like tilrettelagt og pedagogisk, det kan jo ta av og bli litt sånn, 'men dette er jo ikke en ordentlig historie'»³⁶. De jeg snakker med, gir som regel ikke uttrykk for uro selv, men forteller heller om hvordan andre kolleger resonnerer, gjerne kolleger som ikke har vært like involvert i utforskningen av Tingenes metode. Marie Hellervik siterer kolleger som sier «hvorfor skal vi gjøre sånn?», «det er skattebetalernes penger, vi må gjøre noe, blir dette bra?». Noen er urolige for hvordan de besøkende på museet vil oppfatte det nye. Kanskje blir det rotete og kaotisk? «Hvor er alle gjenstandene, et lekehus, hvor er kunnskapen, det solide? Fy!», hermet arkivaren Lotta Oudhuis.³⁷ Kanskje vil det ikke passe alle, kanskje blir det særlig vanskelig for visse grupper. Maja Björk Lindahl sier: «Det er også et spørsmål som jeg grubler mye på, hvordan blir det for dem som ikke er vant til museum, kommer de til å bli totalt forvirret, eller?»³⁸

Selve grunnpremisset, utgangspunktet i tingenes relasjoner, kan også være vanskelig å gripe, og for noen en utfordring i seg selv å akseptere. Tanken om at det skulle være relasjoner mellom ting og mennesker, er én ting, noe annet er hvilke mennesker som i realiteten kan ha en relasjon til en gjenstand, og om alle mennesker i så fall har like stor evne og mulighet til å identifisere og beskrive slike relasjoner. «Kanskje blir det mer en fornemmelse av noe som man evner å uttrykke», sier Magdalena Tafvelin Heldner, «mer enn en relasjon til en gjenstand, hvis det er liksom noe som er ganske fjernt fra det man kjenner.»³⁹ Hvordan skal man kunne forholde seg til folks fortellinger og ta vare på kunnskapen man får gjennom dem? Hvordan skal

35 Fra seminar 11.03.2021. Innspilling Tingens metod - kunskapsoppbyggnad och delaktighet - YouTube

36 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum 10.02.2021.

37 Intervju med Brita Isaksson Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis från Tekniska museet 11.02.2021.

38 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum 21.10.2021.

39 Intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021.

den vurderes i forhold til den typen kunnskap som er bygd opp i tråd med museets tidligere praksis? Marie Hellervik gjør seg følgende refleksjon: «Skal man helt og holdent fjerne kunnskap til fordel for det som kommer frem gjennom Tingenes metode, eller skal man velge en annen vei?»⁴⁰

Kartleggingen av alle tenkelige relasjoner rundt en gjenstand, og prosessen med å avgjøre hvilke av dem museet skal gå videre med, har skjerpet deltakernes bevissthet om museets ansvar for det vi kan kalle redaktørskap, for kildekritikk og håndtering av sensitive spørsmål. Man lurer på hvilke relasjoner museet velger å følge, og på hvilken måte man velger å bruke resultatet. Spørsmålet om hvordan man forvalter kunnskapsstoffet som kommer frem i samtale med andre, blir aktuelt, og det gjør også spørsmålet om hvordan informantene håndteres. Marie Hellervik igjen: «Det ligger jo en viss tillit der, i det å oppsøke et museum med fortellingen sin. Da vil man jo ikke at fortellingen man kommer med, skal bli skjodesløst håndtert, så der må vi jo være litt forsiktige.»⁴¹ Naturligvis finnes det utfordringer og problemstillinger man også hadde fra før, men som kanskje ikke var aktuelle for alle ansatte eller for hele museet. Anders Lindeberg-Lindvet uttaler: «For oss innebærer jo dette en overgang til et nytt perspektiv som vi må jobbe med lenge, vi er jo fortsatt helt i starten av den overgangen.»⁴²

Nye tankeganger

Det kan være vanskelig for alle på museet å få grep om metoden, og det kan være forskjellige tolkninger av hva den innebærer og hvordan, og om, den skal påvirke arbeidet i gruppen. Jeg får høre flere beskrivelser av frustrasjonen som oppstår fordi man opplever at kolleger eller medarbeidere er fastlåst i rutiner og arbeidsmåter. Maja Björk Lindahl forteller: «Hele veien med Tingenes metode har jeg kjent at liksom, at det ligger en dobbelthet i det, at det er ‘ja, men sånn har vi alltid gjort det’, samtidig som det er ‘ja, men sånn kan vi vel ikke gjøre, museer jobber ikke på den måten’.» Det er vanskelig å få med seg kolleger «fordi de ikke skjønner hva som er nytt, men det er noe som er nytt, og det vil man kanskje ikke, det er man mistenksom overfor».⁴³ Ikke minst som leder kan dette være vanskelig å håndtere. Utstillingslederen Josefine Floberg forteller at «mange sier ‘sånn jobber vi allerede’ – og så, når man prøver å få dem til å *faktisk* jobbe etter Tingenes metode, faller de straks tilbake til gamle mønstre, det vil si at de overhodet ikke jobber etter Tingenes metode. Det

40 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum 10.02.2021.

41 Samme sted.

42 Fra seminar 11.03.2021. Innspilling Tingens metod - kunskapsoppbyggnad och delaktighet - YouTube

43 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum 10.02.2021.

er *kjempevanskelig*».⁴⁴ Anna Gullmark forteller også om reaksjoner fra medarbeidere som ikke er særlig begeistret for den nye tankegangen, og gjennom sin opptreden ser ut til å bremse utviklingen:

Man kan liksom ikke rendyrke Tingenes metode og bare jobbe ut fra den, i hvert fall ikke ut fra den typen mindset som man har da, for man har hele tiden på den andre siden også at 'ja, men vi må tenke på det historiske perspektivet, vi må tenke på om det er representativt i samlingene, vi må tenke på ...' og så videre og så videre.⁴⁵

Kanskje blir utfordringen ikke mindre av at lederne ofte har vært med på prosjektet fra starten av, mens en del av medarbeiderne først har kommet i kontakt med metoden på et senere tidspunkt, og har hatt mindre tid til å sette seg inn i hva den innebærer.

Tingenes metode stiller på sett og vis strengere sosiale krav enn mange andre arbeidsmetoder, og det kan være en utfordring for både medarbeidere og ledere. Man er tvunget til å samarbeide dels på tvers i museumsorganisasjonen og dels med andre utenfor museet, og et slikt samvirke kan i seg selv være utfordrende. I beste fall fører møtet mellom ulike perspektiver til interessante diskusjoner og felles kunnskapsoppbygging, og arbeidet med Tingenes metode hjelper medarbeiderne med å utjevne eventuelle motsetninger og konkurranse. Hvis samarbeidet ikke fungerer, kan arbeidet med metoden kanskje snarere – og i verste fall – utløse eller befeste det utstillingslederen beskriver som *konflikt og silotenkning*.

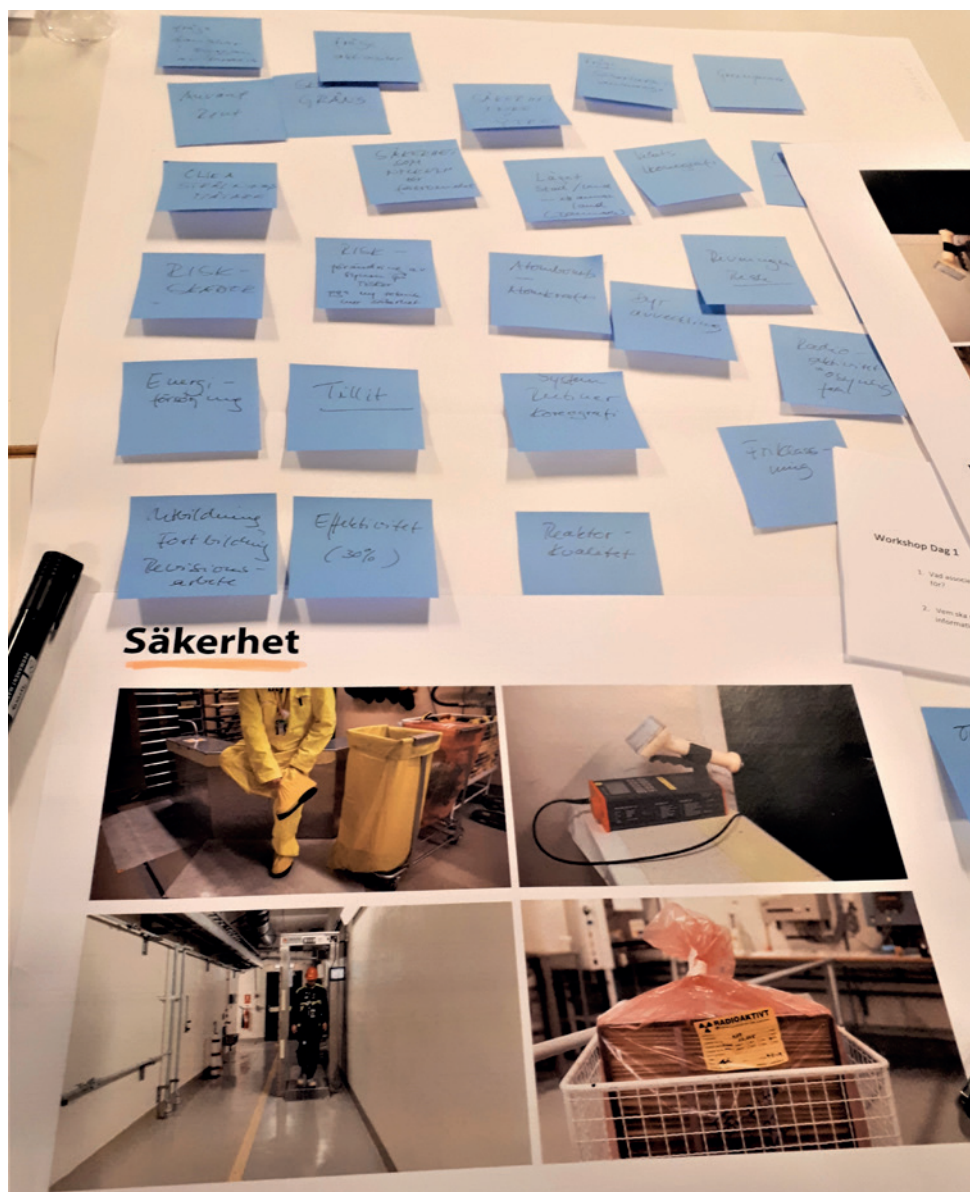
Å holde metoden levende

Flere peker på utfordringen ved å holde metoden levende over tid, siden kunnskap er ferskvare og må røktes. Løsningene som blir trukket frem, er å fortsette med å organisere ting og fortsette å snakke om Tingenes metode for å gjøre metoden til en naturlig del av organisasjonens hverdag. Magdalena Tafvelin Heldner sier: «Det må jo liksom bli et verktøy eller en metode som brukes hele tiden og på forskjellige måter.»⁴⁶ Det krever gjentakelser. Noen beskriver det som en kumulativ prosess, noe som pågår hele tiden uten slutt. Ledelsen må vise klart og tydelig at dette er noe man selvsagt arbeider med, og hvordan det arbeidet skal drives. Men Tingenes metode legger beslag på tid og ressurser, og det er et spørsmål om museet i lengden

44 Intervju med Josefine Floberg og Anna Gullmark fra Malmö Museer 16.02.2021.

45 Samme sted.

46 Intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021.



Verksted i Malmö Museer om kjernekraftverk. Foto: Charlotte Ahnlund Berg.

er villig til å satse nok av slik hard valuta. Ikke engang der museumsledelsen tydelig har markert at metoden skal gjennomsyre arbeidet, ser det ut til å være helt klart hvordan dette skal gå til. Lotta Oudhuis er betenkt:

Nå har ledelsen sagt at vi skal bruke Tingenes metode. Men det føles jo litt ullent; hvem har mandat til å drive det, og hva er det ... på hvilken måte, på hvilket tidspunkt, trenger vi en prosjektgruppe ... det føles som en slik tilnærming krever struktur.⁴⁷

Hva må man gjøre for å lykkes?

For å lykkes med Tingenes metode ser nøkkelen ut til å være selve innstillingen: en viss beredskap for forandring, mot til å prøve ut nye grep uten å vite utfallet, vilje til å arbeide på tvers av profesjongrenser og innlemme alle i museet, samt metodisk arbeid. I alle de tre museumsorganisasjonene fantes det eksempler på Tingenes metode-liknende prosjekter som ble gjennomført lenge før begrepet dukket opp. Det fantes også prosjekter som pågikk parallelt, men som først i våre samtaler ble gjenstand for refleksjon over at en liknende metodikk ble benyttet. Som Christian Stadius sa: «Hadde vi vært superkonservative, hadde vi kanskje ikke blitt med.» På mitt direkte spørsmål til panelet under seminaret fikk jeg til og med til svar at man ikke må være eksperimentell for å lykkes med Tingenes metode. Det som betyr noe, er samsyn og aksept: «Det krever jo ikke en drøss med utstyr eller rare greier, det ligger jo egentlig bare i selve måten å forholde seg til materie og gjenstander på», ifølge Christian Stadius.⁴⁸

Å holde samtalen levende på tvers av profesjongrenser fremholdes som sentralt for at det skal oppstå nye ideer, og for at museet skal få øye på interessante foretelser. Det er viktig å holde fast ved opplevelsen av kreativitet og lystpreget læring som man har hatt under prosjektet. Om man vil jobbe etter Tingenes metode uten å måtte sette inn omfattende ekstraressurser, gjelder det å benytte enhver anledning og henge seg på hverandre i prosesser som allerede er i gang. Gjenstandskonservatoren reflekterte over muligheten til oftere å viderefremme spørsmål og kommentarer fra publikum til kolleger blant utstillingsprodusenter og ledere. Magdalena Tafvelin Heldner hadde flere forslag. Det første var:

... å ha med flere i organisasjonen når man for eksempel skal velge ut gjenstander til en utstilling eller gjøre anskaffelser eller formidle noe eller lignende. Man kan jo også ha det litt mer hands-on, at man kan få ta en titt på ting i magasinet eller arkivet og sånn. Vi har jo ganske mange introduksjoner om dette og så videre, men det blir jo veldig mye av den slags som skraper i overflaten, det er kanskje litt morsommere hvis det er noe, hvis man trenger hjelp på ordentlig også.⁴⁹

47 Intervju med Brita Isaksson Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis fra Tekniska museet 11.02.2021.

48 Fra seminar 11.03.2021. Innspilling Tingens metod - kunskapsoppbyggnad och delaktighet - YouTube

49 Intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021.

Om man venner seg til å dele kunnskap og lære av hverandre, kan man unngå konkurranse og silotenkning i hverdagen. Lotta Oudhuis sa at «det er litt krevende, men man må jo også våge å støtte hverandre, alle her er jo gode på forskjellige ting og har forskjellig tilnærming, og det er vel det som er så stilig, at det kan bli så bra hvis vi alle på et vis kobler oss på».⁵⁰

Mange forbinder kanskje i første omgang Tingenes metode med samlinger eller utstillinger, men – og dette understrekes gang på gang – skal den fungere, må hele museet gjennomsyres av metoden, derfor er det viktig å inkludere alle. Når man bestemmer hvem som skal eie og drive prosessen med implementering av metoden, må man derfor tenke gjennom hvilken person og rolle som kan lykkes best med inkludering. Lotta Oudhuis utdyper dette:

Noen må være motoren, kanskje må det være en ildsjel ved hver avdeling som kan holde dampen oppe og minne om det. Man må heller ikke glemme at det er viktig å sette av ressurser til utviklingsarbeidet. Det tar tid å sette seg inn i metoden, kanskje lese en del for å forstå, og deretter omsette den i praksis og prøve seg frem.⁵¹

Gjenstandskonservatoren Marie Hellervik mener at det er lettere å jobbe videre med metoden i konkrete prosjekter: «De beste prosjektene er jo også de som er godt avgrenset, og der man har litt kontroll og orden på det hele, slik at det ikke bare blir en slags ... sånn at vannet blir grumsete fordi man ikke vet hvor ting begynner eller slutter på en del ansvarsområder.»⁵²

Noen beskrev det som at metoden på sikt kan påvirke organisasjonskulturen og bidra til å utvikle museet, hvis man jobber metodisk og urokkelig. Magdalena Tafvelin Heldner forklarer: «Dette er liksom noe som må synke inn i organisasjonen, og vi må også liksom definere 'hva betyr dette for oss?' og sørge for å ha et slags felles bilde av 'hvordan skal vi gjøre dette, da?'».⁵³ For å synliggjøre og tydeliggjøre Tingenes metode trengs det kanskje en programmerklæring om hva man mener, og om hva det innebærer i praksis å arbeide ut fra en slik tilnærming. Hvordan vet man om man gjør ting «riktig» eller «galt»? Eller, som Lotta Oudhuis sier, «kan man bli 'Tingenes metode-sertifisert'?». Kanskje, resonnerer Marie Hellervik, handler det om at den som sier nei til å jobbe etter Tingenes metode, tar formen for alvorlig. Den

50 Intervju med Brita Isaksson Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis fra Tekniska museet 11.02.2021.

51 Samme sted.

52 Intervju med Maja Björk Lindahl og Marie Hellervik fra Göteborgs stadsmuseum 10.02.2021.

53 Intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021

pedagogiske utvikleren Siri Olofgörs «kan se Tingenes metode som et verktøy som kan brukes når som helst», og snakker om betydningen av å våge ikke å gjøre alt så velprodusert.⁵⁴ Tingenes metode trenger ikke oppfattes som direkte instruksjoner, men som en måte å se ting fra den andre siden på, for å få frem andre fortellinger. Anders Lindeberg-Lindvet beskrev noe av det samme: «Tingenes metode er mer en tilnærming enn en nøkkelferdig metode, vi må ta mange av verktøyene vi har, og bruke dem i metoden.»⁵⁵ Om Tingenes metode brukes i for eksempel et punkt i et program, er poenget kanskje ikke at museet skal dokumentere og samle inn og bruke alt som blir sagt. Det sentrale kan i stedet være at de som deltok, hadde glede av det. All kunnskapen som fremkommer gjennom alle relasjonene til en gjenstand, trenger ikke følges opp, mener Siri Olofgörs: «Det viktige er kanskje ikke at alt har satt spor i evigheten, det viktigste er kanskje at en samtale har funnet sted?»

Hva er det å jobbe med Tingenes metode?

Begynnelsen av en prosess

For å utvikle museumsarbeidet er det nødvendig å ha en kontinuerlig medskapende prosess også innad i museet, mener jeg, der det er rom for samtaler om tingene, om samlingene og om hva museet gjør. Tingenes metode ser i eksemplet med de tre museene ut til å ha fungert som en ramme eller katalysator for en slik samtale, som kanskje også rører ved mer eksistensielle spørsmål. Om fem til ti år er metoden kanskje så innarbeidet at den har blitt en selvfølgelig del av de tre museenes arbeidsmåte, en tilnærming som de ansatte har med seg i hele museumsvirksomheten og i dialogen med ulike målgrupper. Disse museene er der ikke helt ennå, men hvis de fortsetter med å utforske mulighetene som Tingenes metode gir, kan de nok lykkes. «Vi er i starten av en prosess», var en tilbakevendende kommentar, og samtlige av dem vi intervjuet, var svært entusiastiske til arbeidet videre.

Flere av intervjuobjektene hadde et sterkt ønske om å prøve ut metoden «på ordentlig». De opplever ikke at de har fått anledning, eller har turt, å prøve den fullt ut – de har inngått kompromisser. Utstillingslederen Josefine Floberg var kanskje hardest i sin dom over seg selv: «Når jeg tenker på Tingenes metode, tenker jeg at jeg ikke har lykkes én eneste gang.» I noen tilfeller har koronapandemien stukket kjepper i hjulene og hindret museene i å gjennomføre planene sine. Det kan handle om tilgang til steder de har villet dokumentere, eller mulighet til å samtale med folk som de vil holde ting med, for eksempel eldre personer.

54 Intervju med Brita Isaksson Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis fra Tekniska museet 11.02.2021.

55 Fra seminar 11.03.2021. Innspilling Tingens metod - kunskapsbyggnad och delaktighet - YouTube



«En gang var Göteborg en verftsby – men hva slags by er den i dag?» Oppmuntring til interaktivitet i utstillingen Grejen med Göteborg. Foto: Kristin Lidell.

Et museum som arbeider etter Tingenens metode, arbeider kontinuerlig med kunnskap og relasjonsbygging i dialog med omgivelsene. Imidlertid ser ut til å være fare for at den spennende flyten kveles når en utstilling er klar til å presenteres. Det finnes forsøk og tanker om løsninger på dette hos de tre museene: synlige tråder mellom gjenstander, et tomt monter samt lapper og blyanter for å hente inn kommentarer fra publikum i utstillingen om Göteborg. Eller som i Malmö, hvor de har «Tingsteder», dvs. skjermer for kommentarer fra besøkende, og «katalogkort» til å skrive ned fortellinger om gjenstander. I Stockholm har de satset på å gjøre kunnskap tilgjengelig umiddelbart etter at den er samlet inn, og har tanker om å etablere lesesaler i en kommende utstilling, et åpent magasin, *pop-up talks* og så videre.

Hvis man vil ta utgangspunkt i gjenstander i museumsarbeidet, kan man selvfølgelig også gå frem på andre måter enn ved å bruke Tingenens metode. Dette med å søke tingenes iboende «fortelling» gjennom å innhente mer fakta og undersøke hvilke assosiasjoner som oppstår rundt ting/artefakter, er gjort tidligere og med litt andre utgangspunkt. Pedagogiske utviklere bruker for eksempel utforskende samtaler om

ting. De tolker gjenstander og reflekterer og samtaler om dem sammen med skoleelever og andre besøkende, som et tilbakevendende og ofte helt sentralt innslag i virksomheten sin. Det internasjonale prosjektet Gendered interpretation er et forsøk på å favne dette. Gjennom møtet mellom forskning og museumspedagogisk praksis ved Vasamuseet i Stockholm og Victoria and Albert Museum i London vil man arbeide frem en modell for å fastslå genus for en gjenstand.⁵⁶ Derfor kan det være interessant å undersøke hva deltakerne mener er nytt med Tingenes metode. Det nye er at man gjennom metoden forsøker å binde sammen ulike deler av museets virksomheter, blir jeg fortalt. Magdalena Tafvelin Heldner beskrev mulighetene slik:

Man kan få en dialog når det gjelder utvelgelse av ulike gjenstander og fortellinger og ja, slike ting, og at man kan få en ny slags dialog med publikum i utstillinger, på nettet, rundt ... spørsmål knyttet til samlingene og liknende. Det kan også dukke opp nye utfordringer og sånn når det gjelder dokumentasjonsprosjekter, som vi har sett. Og internt blir det jo liksom også en test for oss å gjøre det på en annen måte. Å innlemme flere stemmer, for eksempel.⁵⁷

Josefine Floberg peker på metodens helhetlige grep, og at den involverer alle i organisasjonen: «Hvis ikke er det kanskje bare et par personer som vil jobbe på denne måten og forsøker å drive det, men det kan være et poeng i at 'nå prøver vi dette, så får vi se hva det gir oss'». Begrepet metode kan være litt misvisende, poenget er tilnærmingen og kunnskapsprosessen, mener Anders Lindeberg-Lindvet: «Jeg tenker innimellom at det er litt uheldig at det heter Tingenes metode, for det er ikke så mye en metode som en tilnærming, kanskje, og det handler veldig mye om hvilken type kunnskap vi får inn.» Josefine Floberg snakker om at det nye med Tingenes metode er at noen for første gang «har gjort et forsøk på å teoretisere om utstillingsproduksjon», og at man ikke må glemme at det er en filosofisk teori. Utviklingen av metoden er som nevnt inspirert av en filosof, og kanskje mener man med «filosofisk teori» delvis det samme som ovenfor, noe gruppen fra Riksantikvarieämbetet også tok opp i den første rapporten: At Tingenes metode ikke er en metode i egentlig forstand, men mer en tilnærming til hva ting gjør og betyr i relasjon til andre (for eksempel ting

56 Svante Norrhem ved Lunds universitet er sammen med James Dybell ved University of Plymouth i England ansvarlig for prosjektet. Se Forssberg og Norrhem 2021. [https://portal.research.lu.se/portal/sv/projects/gendered-interpretations-at-the-victoriaalbert-museum-and-the-vasa-museum\(56576c32-23c9-4f6a-9e9f-085256d0bc38\).html](https://portal.research.lu.se/portal/sv/projects/gendered-interpretations-at-the-victoriaalbert-museum-and-the-vasa-museum(56576c32-23c9-4f6a-9e9f-085256d0bc38).html) Lest 05.05.2021.

57 Fra intervju med Magdalena Tafvelin Heldner fra Tekniska museet 11.02.2021.

eller mennesker). Det er litt uvanlig i museumssammenheng, der man ofte er opptatt av tingen i materiell forstand.

Det gjenstår flere spørsmål

Kanskje hadde jeg sett andre sider ved Tingenes metode hvis jeg hadde valgt å sortere materialet på en annen måte. Det finnes områder og problemstillinger som etter min mening trenger nærmere undersøkelser. Det første dreier seg om hvordan museet på sikt klarer å håndtere effektene av å jobbe etter Tingenes metode. Hvordan kan tilnærmingen synliggjøres utad mot publikum? Hvordan legge best mulig til rette for samspillet, relasjonsbyggingen og kunnskapingen rundt ting som allerede er utstilt? Er det mulig å kontinuerlig innlemme ny kunnskap slik at den setter spor i en utstilling, eller blir ny kunnskap i stedet til nye utstillinger med nye perspektiver? I dagens samtidskunst er det en sterk trend knyttet til interaktivitet og medskapning, og noen nevnte kunstutstillinger som et mulig forbilde. Kanskje finnes det mer å la seg inspirere av her? Men hvor lenge orker et museum å røkte og ivareta resultatet av hele denne kunnskapsstrømmen?

Et annet spørsmål handler om å undersøke hvordan og om metoden fungerer i arbeidsprosesser der den ennå ikke er prøvd ut. Avhending var ett eksempel som ble tatt opp på seminaret. I forbindelse med eventuell avhending av gjenstander i en samling kreves selvfølgelig et omfattende kunnskapsgrunnlag, og her kan flere perspektiver og ny kunnskap gi bedre grunnlag for å fatte riktig beslutning i krevende problemstillinger. Å bruke Tingenes metode ved avhending ville virkelig sette fingeren på spørsmål om museets mandat og tolkningsprivilegium.

Det tredje spørsmålet dreier seg om beskrivelsen av metoden i seg selv. For å kunne innta et perspektiv på arbeidet med utgangspunkt i Tingenes metode må museet ty til mange andre metoder eller teknikker fra ulike kunnskapsområder. Hvert eneste steg i hver eneste prosess der Tingenes metode tas i bruk, trenger slike støtte- eller hjelpemetoder. For å bruke et bilde: Tingenes metode er som en verktøykasse med mange små rom, der det i sin tur ligger verktøy og andre redskaper som trengs i byggearbeidet. Jeg lurer på om det ikke kunne være nyttig å beskrive denne verktøykassen litt nærmere.

Det fjerde spørsmålet handler om metoden i lys av organisasjonsutvikling. Ved de museene som arbeider etter Tingenes metode og lar den gjennomsyre mange prosesser, ser det ut til at metoden påvirker og endrer museets felles arbeidsmetoder og perspektiver, til dels i den grad at hele organisasjonen forandres. Også for en stab som er vant til prosjekter og nye ideer, kan det hele være en ganske overveldende

reise. Flere av kommentarene fra dem vi intervjuet, handler om ting som uklare mandater, hvordan få alle med på toget, behovet for et felles bilde og hvordan holde liv i forandringene. Det finnes mye teori om hva som skjer i en organisasjon når den gjennomfører et stort endringsarbeid. Det finnes også et mylder av metoder som kan brukes til å styre en slik prosess for at den skal lykkes. Jeg reflekterer over at ingen av dem jeg har snakket med, verken medarbeidere eller ledere, beskriver at museet har benyttet seg av slike verktøy for organisasjonsendring under innarbeiding av metoden. Kan man benytte seg mer bevisst av kunnskap om endringsledelse for å kunne innarbeide Tingenens metode på en mer effektiv måte?

Sist, men ikke minst: Det virker som om Tingenens metode i seg selv fortsatt er under utvikling. Betyr det at metoden kan brukes litt som man vil, og at man kan plukke ut det som passer? Hvor begynner og hvor slutter Tingenens metode?

Litteratur

Forssberg, Anna Maria og Norrhem, Svante (2021). *Föremålens hemliga liv: kön och genus i Vasamuseets samlingar*. Stockholm: Vasamuseet.

Huseby, Hege Børrud og Treimo, Henrik (red). 2018. *Tingenens metode: museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum.

Upubliserte kilder

Sluttrapport Tingenens metod følgeprosjekt, 01.22.2020

Tingens metod - kunnskapssupplegning och delaktighet. Slutseminarium Webinar, Zoom, 11.03.2021

Anteckningar från medverkan i slutmöte om projektet, 03.02.2021

Styrgruppsmöte för projektet Tingenens metod, 18.09.2020

Intervjuer

Marie Hellervik og Maja Björk Lindahl, 10.02.2021 (Zoom)

Magdalena Tafvelin, 11.02.2021 (Zoom)

Britta Isaksson-Bergholm, Siri Olofgörs og Lotta Oudhuis, 11.02.2021 (Zoom)

Josefine Floberg og Anna Gullmark, 16.02.2021 (Zoom)

Bar 1567

Et utstillingseksperiment

Irene Almkvist Ellefsen

Introduksjon

Høsten 2017 åpnet Fredrikstad Museum den nye, byhistoriske utstillingen *Bar 1567*. Dette året feiret Fredrikstad at det var 450 år siden byen ble anlagt i 1567. Utstillingen består av to deler: *Tidslinjen* og *Baren*. *Tidslinjen* er en gjenstands- og tekstbasert utstilling i museets 2. etasje. *Baren* er et tilpasset rom i 1. etasje, hvor de besøkende alltid møter en vert fra museet. Bardisken som publikum samles rundt, har gitt navn til både rommet og utstillingen i sin helhet, og i denne «historiebaren» byr museet



Her får publikum oppleve forestillingen om Jens Munk i Baren. I midten skimtes en globus, som er en av rekvisittene i denne forestillingen. Foto: Kjartan Abel Nilsen.

Det gamle må vike. Captain Gunner («Gunnar») bæres ut fra den gamle utstillingen. Foto: Christine Lande.



på interaktive sanseopplevelser med blant annet projisering av video på veggene. De to utstillingsdelene responderer på hverandre, og meningen er at besøkende skal få best mulig utbytte av å kombinere dem.

I *Bar 1567* brukte vi personhistorier som innfallsvinkel til de større historiske linjene. Det var et valg museet landet på tidlig i prosessen, basert på våre erfaringer med formidling. Vi opplever at det er lettere å huske når man som publikummer har noen knagger å henge historien på, og at formidlingen oppleves mer relevant når man kan gjenkjenne seg i andre personer.

I *Tidslinjen* kan publikum studere gjenstander og fordype seg i historien på egen hånd. Opplevelsen i *Baren* appellerer til sansene og fantasien, og det er åpent for samtaler med museumsverten og andre publikummere. I det følgende bruker jeg *Bar 1567* når jeg skriver om utstillingen som helhet, og *Tidslinjen* eller *Baren* når jeg skriver om de to delene.¹

¹ Det kan diskuteres i hvilken grad *Baren* i seg selv kan kalles en utstilling. Dette åpner for en større debatt om rammene for hva som kan defineres som en museumsutstilling, men jeg går ikke nærmere inn på en slik diskusjon i denne artikkelen. Her betrakter jeg *Baren* som en del av – eller et element i – en større utstilling.

Bar 1567 er en basisutstilling. Dette er gjerne utstillinger som formidler en kjernehistorie, og som skal stå i flere år. Ofte er det behov for vedlikehold, oppdatering og fornyelse etter en stund, både visuelt og faglig.

I denne teksten vil jeg reflektere over hvordan *kunnskap* og *involving* kan bidra til å skape dynamiske basisutstillinger. Jeg fokuserer på samspillet mellom de to utstillingsdelene i *Bar 1567*, og på hvordan *Baren* fungerer som en møteplass. Barkonseptet kan åpne for samtaler som frembringer ny kunnskap i museene, men det har også noen begrensninger i publikums muligheter til innflytelse.

Involving i planleggingsfasen av en utstilling kan foregå både innenfor og utenfor museumsveggene. Erfaringer fra arbeidet med *Bar 1567* gir bedre eksempler på det første enn på det andre. Utfordringen ligger i den systematiske og langsiktige satsingen som gjerne kreves for å bygge dynamiske utstillinger.

Bakgrunnen for utstillingen

Fredrikstad Museum er et kulturhistorisk museum med hovedarena i Gamlebyen i Fredrikstad.² Byen ble anlagt i 1567 og befestet i starten av 1660-tallet. Gamlebyen, som er byens eldste del og ligger på østsiden av Glomma, regnes som Nord-Europas best bevarte festningsby. Festningsanlegget med sin karakteristiske stjerneform omslutter bybebyggelsen. Utover på 1700-tallet vokste byen på vestsiden av Glomma, og det er der Fredrikstad sentrum ligger. Selv om museet ligger i Gamlebyen, skal utstillingen formidle hele byens historie.

Gamlebyen er et svært godt besøkt turistmål i sommersesongen. Til tross for dette hadde museet i mange år slitt med lave besøkstall, og den tjue år gamle basisutstillingen var blitt lappet sammen i flere omganger. Vi hadde behov for en total fornyelse, og vi ønsket å vise et stort antall gjenstander. Målet var å skape noe nytt ved å våge å tenke utenfor boksen – og slik trekke mer publikum til museet. Vi inngikk et samarbeid med et eksternt firma, og etter flere idédugnader sammen med en utstillingsarkitekt fra dette firmaet kom forslaget om å lage en bar hvor publikum kunne samles og velge historier fra en meny.

Målgruppene var hovedsakelig de to besøksgruppene vi har mest av på museet: turister (både innenlandske og utenlandske) og skoleklasser. For begge gruppene ville vi formidle Fredrikstads historie på en oversiktlig og interessant måte som ikke krevde en omviser. Dette ble viktig for valgene vi tok i *Tidslinjen*. Skoleklasser og andre grupper med bestilling blir i hovedsak vist rundt av en museumsansatt, mens øvrige drop-in-besøkende ser utstillingen på egen hånd uten omviser.

² Fredrikstad Museum er en avdeling under det konsoliderte Østfoldmuseene.

Menyen i *Baren* fra 2018, da museet supplerte menyen med en forestilling om Tordenskjold. I 2019 laget vi dessuten en spesialvisning om byens seilskutehistorie, i forbindelse med at den internasjonale seilskipsregattaen og arrangementet The Tall Ships Races hadde Fredrikstad som en av sine vertshavner. Dette er en enklere produksjon som ikke står på menyen, men kan vises ved spesielle anledninger. Foto: Bente Instanes.

- 2042 - 2017 - 1992 - 1967 - 1942 - 1917 - 1892 - 1867 - 1842 - 1817 - 1792 - 1767 - 1742 - 1717 - 1692 - 1667 - 1642 - 1617 - 1592 - 1567

Meny «Bar 1567»

1586

Jens Munk
Karakter av eksotiske krydder med ettersmak av kanadisk reinsdyr.

1653

Anne Rimer
Hemmelige ingredienser fra trolldomsdrikk ispedd ryktespredning og en kraftig røykaroma.

1684

Johan Caspar von Cicignon
Karakter av steinblokker og gamle kartblad med en katolsk vri, samt et dryss av svartkrutt.

1716

Peter Wessel Tordenskjold
Robust preg av saltvann og kanonkuler. Rik på kruttrøyk.



1780

Peter Bull
Eim av valnøtt, tobakk og portvin, avrundet med duften av penger.

1837

Madam Guldberg
Hint av snus, svenske kraftsalver og forretningsteft.

1988

FMV
Kraftig karakter av glødende metall og vernesko toppet med en dæsj sleggefett.

Fra de første møtene på nyåret 2016 og frem til utstillingsåpning i juni 2017 hadde vi rundt 16 måneder på oss, noe som innebar en svært stram tidsplan. Fra museet var det fire personer, i tillegg til avdelingsdirektør, som jobbet med utstillingen. Disse fire var Hege Langvik (prosjektleder for utstillingen og samlingsansvarlig), Morten Aabø (konserveringstekniker), Kjartan Abel Nilsen (Østfoldmuseenes nettutvikler) og undertegnede (formidler). Det faglige ansvaret var delt mellom Hege Langvik og meg. Utstillingen hadde et lavt budsjett sett opp mot de ganske ambisiøse og innovative tekniske løsningene vi ønsket oss, og som særlig barkonseptet krevde. Dette fikk betydning for hvilke valg vi kunne ta under prosessen med utstillingsarbeidet.

Folk skaper endringer

Ettersom personhistorier skulle være det bærende formidlingsgrepet, brukte vi mye tid på utvalget av historiske personer. Vi (dvs. de to fagansvarlige) inviterte våre kolleger til å komme med forslag til temaer og personer, og deretter silte vi forslagene gjennom en rekke kriterier. Menneskene vi trakk frem, skulle ha en klar tilknytning til byen, og først og fremst måtte de fortelle noe ut over sin egen personhistorie. De skulle illustrere ulike aspekter av byens historie. For å få et representativt utvalg ville



Fra Tidslinjen. Foto: Kjartan Abel Nilsen.

vi vise folk fra mange samfunnslag. Vi vektla variasjon i sosial bakgrunn, yrke, alder og kjønn. Dette førte også til at vi fant noen «nye» personer som var ukjente for oss, eller som vi visste veldig lite om, for eksempel oppdageren Jens Munk, gullsmeden Elisabeth Hansdatter og snusfabrikkeieren Cathrine Margrethe Guldberg. Andre, som vi kjente godt til og har fortalt om i mange år, fant vi nye og utfyllende opplysninger om. Her kan nevnes festningsarkitekten Johan Caspar von Cicignon, bødeldatteren Anne Rimer, som sto anklaget for trolldom og ildspåsettelse, og Østen Olsen Haugen, som hadde myrdet et barn i Telemark og ble sendt til Fredrikstad som festningsslave.³

Vår første arbeidstittel var *Drømmen om ...* Dette kunne reflektere drømmen om et bedre liv på et nytt sted, men også drømmer som ble knust, eller som aldri ble mer enn en drøm. En av fellesnevnerne var at vi så etter entreprenører gjennom tidene. Vi ville vite hvordan folk gjenoppbygget sitt hjem, sin næring og sitt liv etter kriser og kriger, og hvilke positive krefter som drev samfunnet videre og skapte endringer. Det handlet ikke bare om solskinnshistorier, men om hvordan mennesker har møtt utfordringer, hvilke ressurser de har hatt, og hvordan de brukte disse.

³ Festningsslavene var dømte straffanger som var innsatt på slaveriet, og som kunne brukes til å gjøre forefallende arbeid i byen og på festningsverkene. De utgjorde en viktig arbeidskraft i byen.

Et av målene i Østfoldmuseenes strategiplan (2017–2027) er å vise hvordan «historie i Østfold handler om hvordan verden har påvirket oss, og hvordan vi har påvirket verden rundt oss», sammenfattet i formuleringen «Østfold i verden – verden i Østfold».⁴ I prosjektet innsnevret vi dette til «Fredrikstad i verden – verden i Fredrikstad». Vi trakk frem mennesker som kom utenfra og bidro til å bygge opp samfunnet her, eller som reiste ut og tok med seg en bit av Fredrikstad ut i verden.

Det sterke personfokuset innebar at gjenstandene ble valgt ut i etterkant av temaene. Selv om vi allerede i en tidlig fase var tydelige på at utstillingen skulle vise mange gjenstander, var utvalget gjort for å illustrere tekstene og de historiske linjene – ikke motsatt.

Baren – et nytt formidlingskonsept

I *Baren* kommer de besøkende inn i et rom hvor de tar plass rundt en stor, ellipseformet bardisk. Museumsverten som står i sentrum av disken, ønsker velkommen, og lyset er dempet. Publikum får velge fra en meny som består av ulike visninger eller filmsnutter, kalt «forestillinger». Personene som presenteres i forestillingene, er et utvalg av dem man leser om i *Tidslinjen*. Hver forestilling varer i omtrent 3–5 minutter, og består av film, bilder, lyd og lys på tre vegger. Alt betjenes fra et enkelt panel under disken, som kun verten har tilgang til. Hver enkelt forestilling har sin egen sjanger og bruker ulike virkemidler, inkludert sikrede gjenstander som belyses, og rekvisitter som publikum får lukte, smake eller kjenne på. Verten binder presentasjonen sammen ved å utdype og stille publikum spørsmål. Publikum kan i utgangspunktet se så mange forestillinger de vil, i valgfri rekkefølge, og de kan komme og gå mellom to forestillinger. Forestillingen består både av filmen, rekvisittene og det som blir sagt av verten. Det var utstillingsdesigneren som valgte å bruke begrepet forestilling, og dette skal speile at konseptet er en totalopplevelse. Konseptet har et innslag av *immersjon*, slik begrepet brukes i blant annet VR-teknologi, der en målsetting er å skape en audiovisuell opplevelse eller illusjon som omslutter brukeren (eller her: publikum).⁵

Lokalet der *Baren* ble bygget, har vi tidligere brukt til temporære temautstillinger. Museet måtte gjøre en del endringer for å tilpasse rommet til konseptet, samtidig som vi var underlagt strenge reguleringer. Museet ligger i Tøihuset, som er en del av Fredrikstad festning og dermed et fredet bygg. Under arbeidet med utstillingen var

4 Østfoldmuseene 2017–2027, s. 3. Strategiplanen ble revidert i 2020.

5 Om definisjonen av immersjon i virtuell virkelighet, se Dvergsdal, Henrik og Aabakken, Lars: *virtuell virkelighet i Store norske leksikon*: https://snl.no/virtuell_virkelighet Lest 12.08.21.



Fra *Baren*. Foto: Kjartan Abel Nilsen.



En av forestillingene inkluderer en dukke som representerer Johan Caspar von Cicignon. Verten står bak og styrer bevegelsene, mens lyden kommer fra en stor høyttaler på dukkas mage. Foto: Kjartan Abel Nilsen.

representanter fra Forsvarsbygg og Riksantikvaren inne på flere befaringer for å sikre at vi gjorde minimalt med endringer som innebar inngrep i bygningens elementer fra fredningstidspunktet. Dette innebar blant annet at vi måtte unngå å sette skruer i bjelker og gulv.

Løsningen ble å bygge et «rom-i-rommet», en slags rektangulær boks, hvor vi kunne skape den ønskede virkningen av å omslutte publikum med en multimedieopplevelse, ved at film og bilder vises på tre av rommets fire vegger. Den ene av disse veggene, hovedskjermen, er en løs vegg med glatt overflate. De to veggene på siden har beholdt byggets opprinnelige bjelker, samt et par vindusnisjer og en dør, og forestillingene er blitt tilpasset disse elementene.

Kalkulator med utstråling

Vi jobbet tverrfaglig innenfor organisasjonen og i tett samarbeid med utstillingsarkitekten. I utstillingsgruppen satt en konserveringstekniker, en samlingsansvarlig og en formidler, i tillegg til avdelingsdirektør og Østfoldmuseenes nettutvikler, og vi var flere som jobbet med idé, bakgrunn og med utstillingens fysiske utforming. Utstillingsgruppen diskuterte konseptet med våre kolleger på flere avdelingsmøter, og inviterte til et større diskusjonsmøte hvor både verter på Fredrikstad Museum og fast ansatte i hele organisasjonen Østfoldmuseene ble invitert. Imidlertid var det få utenom de fast ansatte ved Fredrikstad Museum som møtte opp på dette. De tre av oss som dro på gjenstandsmagasinet og plukket ut gjenstander, har forskjellig fagbakgrunn. Fra min side opplevdes prosessen med utvalg av gjenstander veldig demokratisk, og bar preg av respekt og åpenhet for ulike syn på hva som var viktig å få med i utstillingen. På vårt museum har det ikke vært vanlig å involvere formidlere i utvelgelsen av gjenstander til utstillinger, men dette var nå blitt et sterkt ønske – spesielt fra samlingsansvarliges side. Tanken bak dette var at vi kunne utfylle hverandre, og at utvalget ville bli mer variert. Vi skulle sørge for at utstillingen viste gjenstander som representerte byens næringsliv og historie; den skulle være visuelt estetisk, og kanskje vi kunne oppdage noen gjenstander som vi tidligere ikke har lagt så stor vekt på. En i gruppen beskrev det omtrent slik: «Morten så etter pene ting, Hege så etter ting som hadde betydning for byens historie, og Irene så etter kule ting.» Selv om dette er en forenkling av våre prioriteringer, er det et bilde på hvordan vi så på samlingene, og hva vi vektla. Dette ga noen interessante resultater.

I en av rundene på magasin fant jeg en liten, merkelig gjenstand. Blant alle hylene med trekar, møbler og udefinerte gjenstadsdelers lyste den opp som et estetisk og perfekt stykke mekanisk ingeniørkunst. Det var ikke umiddelbart lett å se hvilken



Kalkulator med «aura».
Foto: Morten Aabø.

funksjon gjenstanden hadde hatt, noe som ga den et ekstra mystisk skinn. Jeg opplever at enkelte gjenstander nærmest har en egen tiltrekningskraft – halvt på spøk omtalte jeg dette som gjenstandens «aura» – en slags udefinert egenskap som gjør at man blir nysgjerrig og dras mot dem i en utstilling. Etter min mening hadde denne tingen definitivt en slik aura.

Men jeg visste ikke hva tingen var. Hege så derimot at det var en kalkulator, og kunne fastslå omtrent når den var fra. Vi ble enige om at den kunne passe inn, og tok den med.

Da vi kom tilbake til museet, begynte Hege å undersøke mer rundt kalkulatoren, og fant flere opplysninger om patentets oppfinner. Det var en regnemaskin utviklet av A.J. Peterson (1834–1884), en svensk-norsk ingeniør og oppfinner. Det mest interessante var kanskje at Peterson på 1860-tallet utga to bøker i samarbeid med den norske matematikeren og fysikeren Cato Guldberg. Han er kjent som den ene utvikleren av Guldberg-Waages lov, eller massevirkningsloven. Vi visste allerede at Cato Guldberg var barnebarnet til Cathrine Margrethe (Madam) Guldberg, som var en av personhistoriene vi hadde valgt ut. Brått hadde vi en gjenstand som indirekte kunne knyttes opp mot en av utstillingens personer.

Regnemaskinen fikk plass i utstillingen. Når jeg viser forestillingen om Madam Guldberg i *Baren*, ber jeg gjerne folk gå opp i *Tidslinjen* og ta en ekstra titt på den. Sommeren 2019 hadde jeg to unge realfagsstudenter i *Baren*, og da de virket ekstra interesserte, la jeg vekt på denne delen av historien. De kjente godt til Guldberg-Waages lov. Etter at de kom ned igjen fra utstillingen, spurte jeg om de hadde sett kalkulatoren. Det hadde de. En av dem var matematiker, men hun hadde ikke helt forstått hvordan den virket. Dette kunne ikke jeg heller svare tilfredsstillende på, men det fikk meg til å bli mer nysgjerrig på å finne ut hvordan maskinen fungerer – slik at jeg skal kunne forklare det for andre interesserte.

Historien med kalkulatoren er et eksempel på fordeler ved tverrfaglighet i utstillingsarbeidet, men det viser også hvordan publikum sår spirer til ny kunnskap hos museumsansatte gjennom at det legges til rette for samtaler i det fysiske museet.

Etikk og involvering utenfor museet

Vi la like stor vekt på alle tidsperiodene vi presenterer i utstillingen. Derfor omhandler omtrent fire femdeler av utstillingen i *Tidslinjen* tiden før 1900-tallet. I den siste delen ville det vært mulig å finne informanter med førstehåndskunnskap, dersom vi hadde søkt etter dette. Vi diskuterte lenge om vi skulle trekke frem en person fra nåtid eller



Tidslinjen. Utstillingen står i et fredet bygg. Foto: Kjartan Abel Nilsen.

nær samtid som har satt spor utenfor byen. Til åpningen landet vi på å koble opp en skjerm hvor vi viste 450 personer fra Fredrikstad, en serie portrettintervjuer i tekst og med bilde som Fredriksstad Blad publiserte i jubileumsåret. Slik kunne vi vise et mangfold av byens innbyggere, samtidig som vi sparte mye arbeid ved å gjenbruke avisens intervjuer i stedet for å gjøre dette selv.

Blant forslagene om nålevende personer har vi særlig diskutert én person som var i slutten av tenårene da utstillingen ble planlagt. Det å skulle trekke frem en ung person fra i dag i en museumsutstilling innebærer flere kompliserte etiske problemstillinger.⁶ Hvordan kan vi sikre at denne personen vil være komfortabel med å presenteres i en utstilling som skal stå i flere år? Hva gjør vi dersom personen angrer eller føler seg feil fremstilt? Hvordan finne balansen mellom hvilke problemstillinger museet synes er viktige, og hva personen selv opplever som viktig? Slike fremstillinger krever grundige og gjennomtenkte forberedelser, men vi har ikke fått jobbet i dybden med disse problemstillingene. Det ekstra ansvaret vi føler på, særlig når det er snakk om en ung person fra i dag, gjør kanskje enkelte av oss litt handlingslammet, særlig hvis vi ikke føler det er tilstrekkelig tid og rom til å drøfte spørsmål rundt etikk og personvern.

I tillegg til representativitet er samtidsaktualitet en viktig grunn til å vise nålevende personer i utstillingen. Samtidsaktualiteten ivaretas til en viss grad gjennom hvordan verten i *Baren* kan trekke linjer til dagsaktuelle debatter, som for eksempel utenforskap og mobbing i en heksehistorie fra 1600-tallet, eller religionsfrihet, arbeidsinnvandring og moderne byutvikling i andre forestillinger. Forestillingen om FMV, dvs. skipsverftet Fredrikstad Mekaniske Verksted, som var aktivt i perioden 1870–1988, er den vi har vist som er nyest i tid.⁷ Vi opplever at den engasjerer både folk fra byen og andre turister, gjerne personer som har en relasjon til verftsindustri. Det er mange lokale som husker FMV godt. Det var på et tidspunkt byens største arbeidsplass. «Alle» kjente noen som jobbet der, og mange kan fortelle historier fra FMV-tiden. Men de fleste av disse perspektivene kommer frem i den muntlige samtalen (vel å merke dersom verten eller publikum tar det opp), og er mindre tydelige i den fysiske utstillingen.

⁶ Se blant annet Pabst 2016.

⁷ FMV-historien er også den ene av to presentasjoner fra *Tidslinjen* hvor vi har valgt å vise en gruppe fremfor én person. Vi forteller om FMV som arbeidsplass og bedrift, og i *Baren* viser vi noen av de som jobbet der. Fra våren 2022 er det kommet tre nye forestillinger i *Baren* som alle tar for seg nyere tid. Til sammen spenner de fra 1911 til i dag. Disse tre er i skrivende stund ikke representert i utstillingen i 2. etasje med gjenstander eller tekst, og publikum vil ikke ha den samme muligheten til å fordype seg i utstillingen.

Dynamisk, men ikke uferdig

Et av spørsmålene forskningsprosjektet Museenes kunnskapstopografi stiller, er hvordan museer kan utvikle dynamiske basisutstillinger for å gjøre dem mer relevante og mindre statiske. I arbeidet med *Bar 1567* var vi opptatt av utstillingens fornyelsespotensial. Vi ønsket at utstillingen skulle være dynamisk med muligheter for endringer og fornyelse både i *Tidslinjen* og i *Baren*. Samtidig var det viktig for museet at den føltes hel og fullstendig fra første stund. Vi har ofte bygget utstillinger under tidspress, noe som har resultert i at ikke alt har blitt ferdig til åpning. Ansatte og verter har unnskyldt seg overfor besøkende som påpeker mangler i utstillingen. Selv om målet har vært å ferdigstille på et senere tidspunkt, har dette i realiteten vært vanskelig å få til. Denne måten å lage ufullstendige hastverksutstillinger på ville vi bort fra. Derfor var det viktig at denne utstillingen fremsto som ferdig, selv om muligheten for senere endringer og tillegg var åpen.

Dette målet nådde vi bare delvis. Gjenstandstekstene var noe av det som ikke var klart til åpning, og i skrivende stund har vi fremdeles en midlertidig løsning for disse. I *Baren* har vi i større grad sett positive effekter av det dynamiske aspektet. Etter åpningen har vi supplert menyen med to nye forestillinger, og vi planlegger én ny for hver sesong.

Erfaringer og kunnskapsutveksling i Baren

Museet har hatt gode erfaringer med *Bar 1567*.⁸ De muntlige og spontane tilbakemeldingene i *Baren* går gjerne ut på at dette er noe nytt og uventet, og noe folk aldri før har opplevd på et museum. Forestillingene overrasker og vekker nysgjerrighet. De åpner for samtaler, refleksjon og videre fordypning.

Tidslinjen har vi fått blandet respons på. Lokalet er lite, og noen forventer flere gjenstander der. Det har vært utfordringer med tekniske løsninger, i tillegg til at det fredede bygget har satt store begrensninger for hva vi har fått lov til å gjøre av fysiske endringer. Etter at utstillingen åpnet, har ikke tiden strukket til for å gjøre ønskede oppdateringer. Vi har ikke hatt mulighet til å sette inn så mange gjenstander som vi ønsker, eller til å følge opp det tekniske i den grad vi har hatt behov for. Dette jobbes det kontinuerlig med, men til dels har utstillingen fremstått som uferdig, til tross for

8 Erfaringene er i hovedsak basert på årene 2017–19. Under pandemien gjorde vi om på opplegget ved å begrense antall gjester i *Baren*, og ved at verten valgte ut forestillingene på forhånd. Vi droppet alle rekvisitter som publikum skulle ta på, og vi droppet menyer. Etter pandemien har vi gått delvis tilbake til opprinnelig opplegg, men noen rekvisitter er fremdeles ikke tatt med. Våren 2022 fikk vi tre nye forestillinger, men denne teksten var utarbeidet før dette.

ambisjonen om å unngå nettopp dette. Tilbakemeldinger på det visuelle designet og på utstillingstekstene har vært positive.

Når vi betrakter begge utstillingsdelene under ett, erfarer vi at dette i stor grad fungerer slik vi ønsker. Museumsverten i *Baren* kan oppfordre publikum til å se etter ting og lese mer om personer i *Tidslinjen*, og hvis de allerede har sett utstillingen, kan verten følge opp ved å stille spørsmål om hva de har lagt merke til. Dette kan også få publikum til å gå tilbake i utstillingen for å utforske mer. Selv om vi ikke har gjort undersøkelser på publikums tidsbruk, er vår oppfatning at de bruker mer tid i museet nå enn tidligere. Vi har i tillegg en barnekrok og en tidsmaskin-installasjon som bidrar til at barnefamilier har mye å ta seg til.

Alle som skal stå i *Baren* får opplæring først. Hovedsakelig er det snakk om sommerverter, og flere av disse har jobbet på museet i mange sesonger. Men også en del fast ansatte har hatt vakter i *Baren* – både avdelingsdirektør, konservatorer, formidlere, fagkonsulenter og andre. Det er stor variasjon med hensyn til fagbakgrunn. Det vektlegges at verten trives med formidlerrollen og har en åpen og inviterende holdning i møte med publikum. Å holde fokuset og gløden oppe i *Baren* krever en egen dynamikk og energi, og vi etterstreber at verten blir avløst etter to timer.



Verten i samtale med publikum. Foto: Kjartan Abel Nilsen.

Tidsmaskinen som åpnet til markeringen av byjubileet 12. september 2017, er laget av to kunstnere og en spilldesigner. Foto: Gaute Jacobsen.



Vertene som har stått i *Baren* gir varierte tilbakemeldinger på hvilke typer innspill de får fra publikum, og de har ulike oppfatninger om hvilke forestillinger som engasjerer mest. Dette kan tyde på at vertens egne forkunnskaper og interesser har betydning for hvordan samtalen med publikum blir, og dermed hva slags ny kunnskap som skapes. Barns spørsmål og empati med de historiske personene trekkes frem som spesielt positivt, og noe som kan åpne opp for nye måter å betrakte de historiske personene på. En åpen holdning hos både vert og publikum gir trolig størst mulighet for kunnskapsutveksling begge veier.

Baren som et ting

I *Baren* er konseptet både stramt regissert og fritt og tilpasningsdyktig. Forestillingene er ferdig programmert, og utstillingsdesignerens ønske var at vi skulle holde oss ganske strikt til et manus. I praksis er det få av oss som gjør dette. Vi tilpasser våre kommentarer – ut fra våre egne interesser og kunnskaper, men også ut fra publikums ønsker og «energien» i rommet. Samtalen er åpen og foregår ikke bare mellom verten



Baren har også andre funksjoner. I desember gjøres lokalet om til en pepperkakeby. Foto: Christine Lande.

og publikum, men også noen ganger mellom publikummere fra ulike steder. Ibland har folk paralleller til egen lokalhistorie eller familiehistorie. Disse samtalenes kan være svært interessante, og de gir *Baren* en verdifull rolle som et involverende møtepunkt mellom mennesker som kanskje ellers ikke ville ha snakket med hverandre. At publikum skulle komme i prat med hverandre, var ikke en planlagt del av konseptet. Dette kan ses på som en uventet bonus.

På sitt beste er *Baren* en ideell møteplass. Styrken ligger i det uformelle og i den spontane praten, og i den delte opplevelsen som gir en lavere terskel for samtale. Men folk er forskjellige, og ikke alle er komfortable med å snakke i en slik setting. Noen ønsker bare å være tilskuere. Vertens erfaring, personlighet og fingerspissfølelse med å se an publikum spiller inn, og sammensetningen av gruppen er ulik for hver gang. Alt dette påvirker totalopplevelsen. Vi kommer ikke utenom det faktum at museet har regien. Publikum har få muligheter til reell innflytelse på hvilke historier som formidles, og kunnskapingen påvirkes av mange tilfeldigheter.

Flere i utstillingsgruppen var opptatt av at *Baren* ikke skulle være et sted hvor historien «serveres» over disk, men heller et rom der historie og kunnskap samskapes i møter mellom mennesker. Vi opplever at personhistorier engasjerer, og at publikum liker å kjenne seg igjen. Historiene som deles, gjør at vi får en interaksjon med de besøkende.

Begeistring som spire til kunnskaping

Det er mange gode grunner til at museene ønsker å generere ny kunnskap for å holde oss aktuelle, seriøse, oppdaterte, granskende og nysgjerrige. Vi vil være i læring og utforske verden slik den er, slik den har vært, og kanskje slik den kan bli. Sammen med vårt publikum kan vi finne nye vinklinger og forklaringsmodeller på hvordan og hvorfor verden ser ut som den gjør i dag.

Min tolkning av begrepet kunnskaping innebærer at kunnskap ikke er ferdig definert, men en del av en prosess med flere likeverdige fortolkere. Det kan forstås som en gradvis utvikling av erkjennelser som ikke nødvendigvis trenger en avslutning eller konklusjon. I møte med gjenstander og fortellinger har vi alle med oss våre egne forforståelser som preger vår tolkning. En dialogisk utstillingsform kan skape rom for å artikulere egne oppfatninger og sette ord på det som ikke har vært uttalt, både på gruppe- og på individnivå.

I *Tidslinjen* bærer tekster og personhistorier formidlingen, men tingene forteller også historier. Ved skolebesøk har vi brukt gjenstandene som utgangspunkt til å la elevene lage og presentere historier. Vi har eksperimentert med hva slags kunnskaping som skjer når vi lar elevene drole fritt rundt gjenstander i utstillingen. Museet jobber med utviklingen av nye opplegg i forbindelse med Fagfornyelsen, og i dette arbeidet kan spørsmålet om kunnskaping ved klassebesøk og pedagogiske opplegg diskuteres og ideene videreutvikles.⁹

Kunnskapingen som skjer i *Bar 1567*, er en del av en felles opplevelse. I skoleoppleggene kan den i tillegg ses på som en del av dannelsen. I dag blir ikke denne kunnskapingen dokumentert, men den kan også ha en verdi, selv om den er flyktig. Forestillingene i *Baren* kan kontekstualiseres med dagsaktuelle spørsmål, og dette åpner for samtaler om hvordan historiekunnskap kan gi oss perspektiver på vår egen samtid og fremme kritisk tenkning. I et samfunn hvor vi ser en fremvekst av konspirasjonstenkning og «fake news», er dette viktige grunnverktøy for barn og unge. Kanskje er ikke innsamlingen av ny kunnskap det viktigste, men heller selve samskapingen.

9 Mer om Fagfornyelsen: <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/fagfornyelsen/nye-lareplaner/> Lest 06.05.2021.



Eksempel på gjenstand som får ny betydning gjennom utstillingen *Bar 1567*. Mange barn har tolket denne støvellesten som et trebein. Hvilken pirat har brukt dette? Det kan bli utgangspunkt for mange gode samtaler. Foto: Morten Aabø.

I en museumsutstilling har en faglig gruppe allerede gjort et utvalg av hva de anser som de viktige historiene, og hvordan de skal presenteres. Dette gir de museumsansatte en definisjonsmakt.¹⁰ En ulempe ved *Baren* slik den fungerer i dag, er at publikum har få muligheter til å påvirke hva som formidles av historier. Men de er med på å forme opplevelsen. Ut fra publikums respons, gruppens sammensetning og i hvilken grad folk er aktive eller passive, varierer det hvilke temaer som blir tatt opp mellom forestillingene.

Barkonseptets styrke – om det utnyttes fullt ut – er det fysiske møtet og samspillet mellom ulike publikummere og ulike museumsansatte, i tillegg til muligheten verten har til å tilpasse og knytte historien opp mot dagsaktuelle temaer eller publikums interesser. Vekselvirkningen med den fysiske gjenstandsutstillingen er det som gjør *Baren* til museum, og noe utover en multimedial opplevelse.

Mulige veier videre

Visjonen for utstillingen var at de besøkende skulle bli inspirert, at de skulle reflektere over sine egne drømmer gjennom å lære om hvordan fortidens mennesker løste sine utfordringer, og at de skulle gjenkjenne seg selv i noen av de historiene som vises. Utstillingen inngår slik i en kunnskapstopografi som kan formuleres og utvikles.

Baren er i sin natur et samlingspunkt og kan ha mange ulike bruksområder. Ny kunnskap formes der, men denne er ikke systematisert. Publikum inviteres og invol-

¹⁰ Museets utvalg styres også av mange andre faktorer; som statlige, politiske beslutninger eller hvilke gjenstander man har i samlingene.



Eksempel på hvordan personer presenteres i *Tidslinjen*, her vist ved Cicignon.
Foto: Kjartan Abel Nilsen.

veres, men de muntlige innspillene dokumenteres ikke – de skjer i øyeblikket. Det betyr imidlertid ikke at de er verdiløse som bidrag i kunnskapingen.

Hvis vi vil involvere grupper utenfor museet mer aktivt og dokumentere ny kunnskap, har vi flere muligheter. Et eksempel på en videreutvikling av konseptet er å arrangere møter i *Baren* eller *Tidslinjen*, der museumsgjenstander blir tatt frem og diskutert i fellesskap med inviterte grupper. Den nye kunnskapen kan inkluderes i de digitale gjenstandstekstene, slik at det flyktige blir en del av museets læring. En annen mulighet er å invitere eksterne grupper når vi lager en ny forestilling i *Baren*. En slik måte å jobbe med nye historier på kan være både inkluderende og samfunnsrelevant.

I *Bar 1567* er det materielle i stor grad underordnet mikrohistoriene og de tematiske, historiske linjene. Gjenstandene er plassert for å bygge opp under og illustrere de teamene vi tar opp. Denne måten å tenke utstilling på kan utfylles ved å bruke gjenstander og involvering mer aktivt.

Andre museer kan finne inspirasjon i barkonseptets muligheter under planleggingen av nye basisutstillinger. De kan ha et eget rom hvor publikum møter en fagansatt ved museet, for eksempel en gjenstandskonservator, en pedagog eller en vert. Her kan man få i gang samtaler om ting gjennom å se dem i kontekst i filmer. Historiene kan knyttes opp til dagsaktuelle temaer, hendelser eller minner. Dette kan virke krevende og dyrt, men ved å kombinere barkonseptet med øvrig formidling kan museene fylle flere funksjoner. En historiebar kan fungere som en inspirerende og inkluderende ramme i utviklingen av museets kunnskapstopografi. Vekselvirkningen med å studere museumsgjenstander i en annen del av utstillingen kan bli en ekstra kilde til kunnskap og inspirasjon.

Når hverdagen kommer

Det kan være mange grunner til at museer i for liten grad involverer brukere og andre eksterne aktører i planleggingen av nye basisutstillinger. Å slippe opp kontrollen på tolkningen og historieformidlingen kan føles skummelt, men det er nyttig å reflektere over hva man eventuelt er redd for. Slike former for skepsis kan være til hinder for bred brukerinvolvering og dynamiske utstillinger.

Til dels kan det handle om faglig integritet og identitet, og et behov for å markere sitt fagområde. En utstilling bygger på lang erfaring med museumsarbeid, grundige refleksjoner og diskusjoner som kan ha foregått i årevis. Dette ser ikke nødvendigvis publikum. Samtidig er det viktig å huske på at personer utenfra kan bidra med nye perspektiver. Å slippe disse til må kunne oppleves som en faglig styrke. Det trengs kunnskap om hvordan man initierer kontakt og beholder god kommunikasjon, god oppfølging fra ledelsen og en bevisst holdning fra utstillingsgruppen.

Hvis utstillingene skal være dynamiske, må det tas hensyn til realismen i museumshverdagen – med få ansatte og mange arbeidsoppgaver – slik at gapet mellom intensjon og realitet blir mindre. Et hinder for oppfølging og fornying av utstillinger er mangel på ressurser, eventuelt også realistiske planer og prioriteringer. Etter utstillingsåpningen sitter overarbeidede museumsansatte bak kulissene. De har skjøvet andre oppgaver foran seg og kanskje jobbet opp betydelig avspaseringstid. Når en stor utstilling er åpnet, har man ofte ikke kapasitet til å følge den opp slik man ønsker. Dette må vi ta inn over oss dersom vi vil skape dynamiske utstillinger. Dessuten trengs det gode planer for hvordan ny kunnskap skal inkorporeres i utstillingen. Det er krevende å endre på det fysiske i utstillinger, men også digitale endringer tar tid.

Tid er nøkkelen, og den er som oftest et knapphetsgode. I utviklingen av nye basisutstillinger er det viktig med nok tid i planleggingsfasen og etter åpningen. Det er



Cicignon på bar. Foto: Gaute Jacobsen

nødvendig å ha tid til prosjektutvikling, til uforutsette hendelser, til prøving og feiling og til samarbeid og inkludering både internt og eksternt. En prioritering på å holde seg faglig oppdatert – både på nyere forskning, etiske diskusjoner, utstillingspraksis og utstillingsteori – vil dessuten lette grunnarbeidet når utstillingsprosjektet starter. Dette fordrer at det legges til rette for faglig fordypning og samtaler, og at det settes av tid til oppfølging og oppdatering av utstillingen.¹¹

Tidspress kan være en av forklaringene på at man ikke alltid når målene man har satt seg, for eksempel om involvering av eksterne grupper.¹² Mitt inntrykk er at dilemmaet med tidspress er gjennomgående i museer, og noe de fleste kjenner seg igjen i.

Oppsummering

I denne artikkelen har jeg reflektert over hvordan kunnskaping og involvering kan bidra til å skape dynamiske utstillinger. Erfaringer fra arbeidet med *Bar 1567* viser at barkonseptet har potensial til å åpne opp for en samtalebasert kunnskaping i sam-

11 I denne bokens kapittel 13 diskuteres begrepet «vedvarende kuratering», og problematikken med at dynamiske basisutstillinger krever ressurser til vedvarende oppfølging.

12 Tid er en av flere ressurser som må fordeles når museene skal fylle mange ulike roller. I rapporten «Museum og samfunn. En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen» diskuteres det hvordan nye og økte forventninger til museenes samfunnsroller også har betydning for prioriteringer og fordeling av ressurser. Rapporten opererer med begrepet ressurser i en bred forstand. Hylland et al. 2020, s. 125–130.

spill med publikum innenfor noen definerte rammer. Konseptet kan videreutvikles og tilpasses til andre museer, men jeg mener at kjernen i konseptet – at man alltid møter en museumsansatt (eller i det minste en annen samtalepartner) – er verdifull. Dette gir en dimensjon til kunnskapingen som noe man gjør sammen med andre, og når det kurateres i en slik delvis definert form, vil kunnskapingen også være lettere å bygge videre på. Videre styrkes konseptet ved muligheten for videre fordypning, som i en mer tradisjonell gjenstands- og tekstbasert utstilling.

Jeg har også kommet med eksempler på hvordan en bevisst holdning til tverrfaglig involvering i utstillingsarbeidet bidrar til å slippe til flere perspektiver og stemmer, og jeg nevner noen etiske dilemmaer som kan oppstå ved å presentere nålevende personer i utstillinger.

Tid er som sagt et knapt gode. Heldigvis er det sjelden kreativiteten det skorter på. Museene er fylt av folk med gode ideer, kunnskaper, vilje og engasjement. Gjennom prosesser som Tingenes metode – museenes kunnskapstopografi oppstår muligheter for å komme i dialog med kolleger utenfor ens eget museum, og til å videreutvikle nye metoder i fellesskap.

Litteratur

- Dvergsdal, Henrik og Aabakken, Lars (sist oppdatert 17. des. 2019). «Virtuell virkelighet» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 2021 M08 12 fra https://snl.no/virtuell_virkelighet
- Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (red.). (2018). *Tingenes metode – Museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Hylland, Ole Marius, Løkka, Nanna, Hjemdahl, Anne-Sofie og Kleppe, Bård (2020). *Museum og samfunn En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen*. TF-rapport nr. 548.
- Pabst, Kathrin (2016). *Museumsetikk i praksis*. Trondheim: Museumsforlaget.
- Østfoldmuseene (2017). *Strategiplan 2017–2027*.

Det dynamiske rommet

Kunnskaping og samskaping i Folkenborgs nye basisutstilling

Hege-Beate Solås Lindemark

Det ligger i en basisutstillings natur at den skal stå i mange år. Men hvordan unngå at den blir utdatert? Og hvordan kan den fortsatt bidra til å skape et levende museum? Kort sagt: Hvordan kan basisutstillingen bli dynamisk?

Dynamisk betyr å være preget av forandring, utvikling eller bevegelse, i motsetning til statisk, som betyr noe som er uforanderlig eller i ro.¹ En *dynamisk basisutstilling*² kjennetegnes av å være aktiv og levende – i stadig forandring – i motsetning til den alminnelige oppfatningen av basisutstillinger, som gjerne betegnes som statiske. Basisutstillinger krever både lang planlegging og store ressurser, og når de åpner, er man på en måte ferdig med dem. Nettopp fordi de er så ressurskrevende, blir de ofte stående over flere år uten fornying. Et grep for å videreutvikle og gjøre basisutstillinger mer dynamiske er å invitere inn publikum som medprodusenter av kunnskap. En slik involvering vil ikke bare kunne skape et levende museum, men også et inkluderende museum. På den andre siden vil en slik involvering utfordre museet til å gi fra seg kontrollen over egen formidling og utstillingsproduksjon. Er museet i så fall beredt til å gi slipp?

Disse problemstillingene har siden 2019 vært tema ved Folkenborg museum. Da ble det bestemt at museet skulle etablere sin aller første basisutstilling. Å lage en basisutstilling er i seg selv krevende nok, og å lage en dynamisk basisutstilling krever både nytenkning, kreativitet og ikke minst mot til å prøve noe nytt. Folkenborg museum ønsker at den nye basisutstillingen skal være dynamisk. Denne artikkelen

1 Store norske leksikon, <https://snl.no/dynamisk>, lest 27.03.2022.

2 Basisutstillinger er her ment i betydningen fast utstilling, en utstilling som har lang levetid og som er ment å stå fast i flere år. I motsetning til basisutstillinger har vi skiftende utstillinger som har til hensikt å stå i kortere perioder. Som betegnelse på kortere utstillinger vil jeg bruke begrepet skiftende eller temporære utstillinger.

reflekterer over utfordringer med å lage slike utstillinger med knappe ressurser, samt hvordan man kan møte problemstillinger knyttet opp mot å være en relevant og aktuell kunnskapsinstitusjon, der involvering av publikum i arbeidet kan utfordre museets autoritet og kontroll.

Institusjonelle forutsetninger

Folkenborg museum er et kulturhistorisk museum i nærheten av Mysen i Indre Østfold. Det er i dag en del av det konsoliderte Østfoldmuseene (ØM). Folkenborg består av et friluftsmuseum med tilflyttede hus og en gjenstandssamling som viser et tverrsnitt av bygdemiljøet i Indre Østfold i perioden 1700–1950. Museets samling av antikvariske hus inkluderer blant annet en husmannsplass og en fredet embetsmannsbolig. Det finnes også en stor gjenstandssamling, deriblant mange større landbruksmaskiner og en av Norges største samlinger av hestekjøretøy. Museets kjernehistorier har siden etableringen i 1936 vært landbruk, matkultur og lokalhistorie. I tillegg har den store samlingen av hestetrukne personkjøretøy vært et av museets ekspertområder.



Museumslåven på Folkenborg. Foto: Østfoldmuseene.

I flere år var det et sterkt ønske å få et utstillingslokale. I 2011 ble *museumslåven* reist, som er en moderne bygning med kontorer, utstillings- og utleielokaler, magasin og arkiv. Målet med det nye bygget var å kunne fornye museet med utstillinger og ha et godt lokale for publikum. Det største ønsket var å få på plass en basisutstilling for å ha et mer permanent tilbud til publikum, der vi kunne formidle museets kjernehistorier og vise frem større deler av samlingene. Utfordringen har vært å finansiere en slik utstilling. Isteden ble det laget en rekke temporære utstillinger i årene mellom 2011 og 2018. Disse har vært både kunstutstillinger og gjenstandsutstillinger, ofte i samarbeid med aktører utenfor museet.

Folkenborg museum er i hovedsak et museum for et lokalsamfunn. Dets nære tilknytning til befolkningen i kommunen og Eidsberg historielag er fortsatt tydelig i museumsdriften. Den 1. januar 2020 ble Eidsberg kommune slått sammen med fire andre til storkommunen Indre Østfold. Museet har nå blitt en del av et større lokalsamfunn, og det kreves en innsats fra museets side for å skape tilhørighet blant innbyggerne av den nye kommunen. Storkommunen, med over 45 000 innbyggere (til forskjell fra Eidsbergs 11 000), innebærer gode muligheter for å øke besøktallet.

I 2017 lanserte Østfoldmuseene sin nye strategiplan³ for de neste ti årene. Målsettingen var å se arbeidet med de tre kjerneområdene forvaltning, forskning og formidling som en integrert helhet, og å styre museene i en felles retning. Østfoldmuseene har valgt ut fem prioriterte, tematiske satsingsområder som skal favne bredden i formidlingen:

- Vann som ressurs
- Bak faner og flagg
- Vårt daglige brød
- Endringer i landskap og arbeidsliv
- Barn i tiden

Med dette ønsker Østfoldmuseene at alle de lokale museene skal jobbe på tvers og samles om noen temaer, som for eksempel «vårt daglige brød» eller «barn i tiden». Dette for å skape mer faglig tyngde, bredde i utforskningen av temaene samt synergier mellom de ulike museene under paraplyen Østfoldmuseene. Folkenborgs planlagte dynamiske basisutstilling knytter seg opp mot de tre siste satsingsområdene.

Østfoldmuseenes strategiplan tar utgangspunkt i stortingsmeldinger og kulturmeldinger. I St.meld. nr. 48 (2002–2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014* understrekes

3 Østfoldmuseenes strategiplan er tilgjengelig på museets nettside: www.ostfoldmuseene.no

det at museenes formidling skal «være tuftet på et faglig grunnlag etablert gjennom egen forskning, og at samlingen skal danne grunnlag for kunnskapsproduksjonen. [...] Museene skal være i dialog med omverden, være samfunnsrelevante og samfunnskritiske institusjoner».⁴ I strategiplanen inngår også at Østfoldmuseene ønsker å øke sin forskningsinnsats og etablere seg som en «synlig forskningsinstitusjon». Gjennom museets forskning skal det produseres ny og samfunnsrelevant kunnskap, og lages utstillinger basert på nettopp egenprodusert forskning og egne samlinger.⁵

Målet om å være samfunnsaktuelle og relevante er selvfølgelig ikke noe Østfoldmuseene har funnet på isolert. Det følger av den debatten om museenes samfunnsrolle som har vært sentral i museumspolitiske diskusjoner de siste tjue årene.⁶ Heller ikke behovet for å markere seg som forskningsinstitusjon er øremerket Østfoldmuseene, men er på lik linje med samfunnsrollen en debatt som har pågått i flere år om museene som kunnskapsinstitusjoner.⁷ Østfoldmuseene står i det samme dilemmaet som adresseres innledningsvis i denne boken, nemlig det å skulle håndtere åpenhet med forskning og annen kunnskapsproduksjon. Strategiplanen kan derfor ses som et generelt eksempel på de målsettingene flere i Museums-Norge er opptatt av.

Samfunnet krever at museene skal være både demokratiske og inkluderende for å kunne spille sin samfunnsrolle og utføre sitt samfunnsoppdrag.⁸ Som en del av samfunnsoppdraget skal museene i henhold til den nasjonale politikken ha lokal forankring, være en møteplass og jobbe for økt lokalt engasjement og et bredere publikum.⁹

Sett opp mot Folkenborg museum er dette svært relevant, der ønsket om å være en møteplass og skape et lokalt engasjement er sterkt. Ved å invitere inn eksterne i arbeidet, både fagfolk og det mer «ordinære» publikum, vil museet skape en arena for lokalsamfunnet som bringer mennesker og kompetanse sammen, enten det er snakk om ulike typer erfaringsutvekslinger eller større kunnskapsprosjekter. Slike samskapte kunnskapsprosjekter kan være en viktig metode for Østfoldmuseene i ønsket om å være en viktig og relevant samfunnsaktør. Forskning kan fortsatt være et mål, også for Folkenborg museum, men kanskje vel så viktig er den utforskningen og kunnskapsutvekslingen museet kan skape sammen med publikum og andre eksterne miljø eller institusjoner. Som vi skal se eksempler på senere, er samarbeidsprosjekt med for eksempel skoler eller godt etablerte forskningsinstitusjoner som Norges miljø- og biovitenskapelige universitet (NMBU) på Ås spesielt aktuelt.

4 Østfoldmuseenes strategiplan 2017–2027, s. 32.

5 Østfoldmuseenes strategiplan 2017–2027, s. 39–45.

6 Holmesland 2013, Hylland 2020.

7 Brenna mfl. 2021.

8 Holmesland 2013, s. 3.

9 Hylland mfl. 2020, s. 94.

Folkenborg museum ser det som sitt mandat å invitere publikum inn til dialog og samarbeid. Det ønsker å være et museum for hele regionen, og målet er at den nye basisutstillingen skal være noe publikum kjenner seg som en del av, og får et forhold til. Derfor var det viktig å introdusere utstillingsplanene allerede under forprosjektet, både for å skape forventninger ute blant folk og samtidig invitere dem inn på museet slik at de kan komme med sine tanker og ønsker om den kommende utstillingen. På den måten ville vi skape en følelse av eierskap til utstillingen – og videre også til museet.

Selv om en større kommune gir mange nye muligheter, kan det også by på utfordringer. Det nære museet som befolkningen i gamle Eidsberg kommune hadde et forhold til, kan for deler av Indre Østfolds befolkning virke mer fjernt. En annen utfordring er økonomien. I den nye storkommunen er det «flere om beinet», og kommunen har måttet foreta harde prioriteringer og kraftige kutt. Dessverre er det ofte kulturinstitusjoner slike kutt går ut over. Likevel må museet jobbe videre for å ta sin plass og synliggjøre den viktige jobben og rollen det har, og fortsatt ønsker å ha, i kommunen. Vi tror at en involverende, inkluderende og engasjerende basisutstilling kan være en riktig vei å gå.

Hva skal basisutstillingen handle om?

Utstillingens prosjektgruppe har bestått av de to ansatte ved Folkenborg, Erik Tresselt (kulturhistoriker og formidler) og Hilde Lauvland (konservator og samlingsansvarlig), og tre kollegaer fra andre avdelinger i ØM, Hege-Beate Lindemark (prosjektleder, kunsthistoriker og konservator), Christine Ellefsen (historiker og museumspedagog) og Hilde Serine Krogstad (kulturhistoriker og magasinforvalter). I tillegg til å følge Østfoldmuseenes strategiplan og de tematiske satsingsområdene, som nevnt tidligere, var det viktig for prosjektgruppen at Folkenborgs kjernehistorier (jordbruk, matproduksjon og lokalhistorie) skulle danne grunnlaget for utstillingen. Friluftsmuseet og gjenstandssamlingen er bygd opp rundt disse temaene, og det er derfor viktig at museet – gjennom å være tro mot dette – kan fremstå helhetlig.

Museet har siden etableringen hatt formidlingen om jordbrukets historie og utvikling, og da spesielt sett i forbindelse med lokalhistorien, som sitt hovedområde. Dette gjenspeiles både i gjenstandssamlingen og i husene og formidlingen i friluftsmuseet. Personlige og lokale *historier* har alltid vært i sentrum, og dette blir også utgangspunktet i den planlagte basisutstillingen. *Jord, folk og mat* skal danne basen for formidlingen av jordbrukshistorien. Temaet er stort, og utstillingen vil ta for seg tidsrommet fra 1700-tallet til i dag. Med utgangspunkt i de siste 300 årene



Et morsomt involveringsstunt fra forprosjektet til utstillingen, der publikum delte sine meninger og ønsker på en tavle, og ble fotografert som ei budeie. Her ser vi 7 år gamle Ingrid og 44 år gamle Christer med sine ønsker for museets formidling i fremtiden nedtegnet på tavlen til høyre i bildet. Foto: Hege-Beate S. Lindemark, Østfoldmuseene.

vil vi reflektere over utviklingen innenfor jordbruket frem til vår egen tid. Hvordan har endringene påvirket menneskene som har bodd her, hva ble konsekvensene, og hvordan har man forholdt seg til disse forandringene? Og hva med fremtiden – hvordan vil vårt forhold til jordbruk og matproduksjon være i årene som kommer? Endringer i samfunnet, teknologi, arbeidsliv, kulturlandskap – og ikke minst bærekraftig utvikling – vil komme inn som viktige undertemaer. Alt dette ønsker museet å skape i tett samarbeid med lokale aktører (som skoler og historielag) samt fag- og forskningsmiljø, blant annet ved NMBU.

Første del av involveringen i forbindelse med utstillingsprosjektet startet allerede under forprosjektet til den nye basisutstillingen. Både publikum og relevante fagmiljøer, som jeg kommer tilbake til, ble invitert til å delta. Gjennom arrangement, spørreundersøkelser og en egen Facebook-gruppe for utstillingsarbeidet har prosjektgruppen fridd til publikum om bidrag og ideer til utstillingen. Også museets stifter, Eidsberg historielag, har blitt involvert i planene. Gjennom flere møter har medlemmene fått komme med sine ønsker, ideer og forslag til konkrete samarbeidsprosjekt knyttet til

utstillingen. Tidlig i prosessen ble det også etablert en ressursgruppe av eksperter fra ulike fagområder. Fagpersoner innenfor jordbruk, mat, bærekraftig utvikling og landskapsendringer ble hentet inn fra NMBU (Norges miljø- og biotekniske universitet) på Ås, Forbruksforskningsinstituttet SIFO og NIBIO (Norsk institutt for bioøkonomi). I tillegg fikk vi inn en skjønnlitterær forfatter og lokalhistoriker, lokale bønder og en ekspert på museets landbrukssamling i gruppen. Et slikt ekspertpanel, med stor faglig bredde, har vært særdeles viktig for prosjektgruppen der både tematikk og innhold ble diskutert – og ble til det faglige og tematiske grunnlaget for vårt videre arbeid med utstillingsplanen. De neste som skal involveres i utstillingsarbeidet, er skoleelever fra nærområdet, men dette kommer jeg tilbake til.

Det dynamiske utstillingsrommet

Basisutstillinger i museer formidler bred og grunnleggende kunnskap med utgangspunkt i museenes samlinger og fagfeltene de håndterer, og settes opp med tanke på lang levetid.¹⁰ Noen får en i overkant lang levetid. I en kartlegging av universitetsmuseene fra 2006 kommer det frem at noen av basisutstillingene ikke var blitt fornyet på nærmere 30 år.¹¹ Erfaringer fra eget museum viser også lang levetid, mellom 15 og 25 år. Generelt må man regne med at slike utstillinger i alle fall står i 10–15 år. Folkenborgs nye basisutstilling vil tematisk favne bredt for å dekke museets kjernehistorier. Denne typen utstillinger kan imidlertid fort bli for vidtomspennende og ofte statiske. Utfordringen blir å skape en utstilling som både er dagsaktuell og historisk fundamentert, og på samme tid åpne opp for dialog med publikum. Etter inspirasjon fra Tingenens metode ønsker vi i dette arbeidet å invitere til medskapning. Et av målene med Tingenens metode var å utforske hvordan man kan åpne museene for eksternt medvirkning, samtidig som de jobber med sine kjerneaktiviteter forvaltning, forskning og formidling. Et av kjernespørsmålene var hvordan museene kan involvere relevante samfunnsaktører i arbeidet med å forvalte den materielle kulturarven, på museenes egne premisser?¹² Prosjektgruppen som først utviklet Tingenens metode, utforsket blant annet hvordan man kunne lage utstillinger i samarbeid med eksterne, og hvordan ny – og ofte uventet – kunnskap kunne dukke opp i møtet med grupper utenfor museet. Et av målene for forskningsprosjektet *Museenes kunnskapstopografi*, som denne artikkelen er en del av, er å bruke denne metoden til å utvikle dynamiske basisutstillinger. Vi ønsker å se hvordan den mangfoldige, sosiale dynamikken som har skapt de temporære utstillingene,

10 For mer om basisutstillinger, se Treimo og Risan, kapittel 13 i denne boken.

11 NOU 2006: 8. Kunnskap for fellesskapet, Universitetsmuseenes utfordringer, s. 28.

12 Huseby og Treimo 2018, s. 7.

kan overføres til permanente utstillinger, og det på måter som gjør det «permanente» mindre permanent og mer relevant for samtiden. Hvordan kan museene tilrettelegge for praksiser som sørger for en dynamisk, samfunnsrelevant kunnskapsgenerering i forbindelse med etablering eller fornyelse av basisutstillinger?

For Folkenborgs del er Tingenens metode og spørsmålene om hvordan den kan anvendes for å skape dynamiske basisutstillinger, svært relevant i planleggingen av den nye utstillingen. Spesielt med tanke på de utfordringene museet har.

Det årlige besøkstallet har ligget på mellom 2000 og 3000 de siste tre årene, noe som er relativt lavt. De fleste som besøker oss, er fra lokalsamfunnet. Museet må derfor strebe etter stadig fornyelse og være relevant for å trekke til seg en jevn strøm av besøkende. En basisutstilling vil være en nyhet det første året, men vil publikum komme igjen år etter år dersom museet ikke fornyer seg? I tillegg har museet en jobb å gjøre for å etablere seg som et viktig museum på landsbasis, der vi tar opp svært dagsaktuelle temaer med utviklingen av matproduksjon og konsum, og der dette bør bli sett opp mot de krevende utfordringene verden står overfor.

Å inkludere befolkningen i selve utstillingsproduksjonen – og på den måten skape både tilhørighet og følelsen av å få være med å utvikle museet – tror vi kan være et langt steg i riktig retning. Samtidig ser vi noen utfordringer når det gjelder å skape dynamikk i utstillingen over tid. For det er en kjensgjerning at ressursene på museet er knappe, både med tanke på bemanning og økonomisk handlingsrom. Grunnstaben utgjør tre årsverk, der kun to stillinger – på henholdsvis 100 og 70 prosent – er museumsfaglige. Fleksible og dynamiske basisutstillinger som holdes levende ved å skifte alt innhold hvert andre eller tredje år, vil derfor bli for krevende. På bakgrunn av disse utfordringene, samtidig som vi planlegger en ny utstilling med svært lang levetid, ønsker museet å sette av et område i utstillingen som skal kunne skiftes hyppigere. Inspirert av ideen om dynamiske basisutstillinger har vi valgt å kalle dette området for *det dynamiske rommet*.

Basisutstillingen skal bygges over to etasjer i museumslåven. I første etasje vil publikum møte syv personer i form av syv historier fra ulike tidsepoker og ulike deler av samfunnet. Ut fra disse syv personene og historiene trekkes publikum videre inn i utstillingen. I andre etasje er det selve *jorda* og kulturlandskapet som er i fokus, og det er her vi har satt av området for det dynamiske rommet.

Det dynamiske rommet skal ikke være et frittstående utstillingslokale for temautstillinger, men en integrert, forlenget og fornybar del av basisutstillingen. Et eget og adskilt område for uavhengige temporærutstillinger har vi i en annen etasje. Det dynamiske rommet skiller seg fra andre skiftende utstillinger ved at det både fysisk og tematisk skal være en dynamisk del av hovedutstillingen. Temaene vi tar opp i denne delen, skal være

fordypningsemner hentet ut fra basisutstillingen. Her kan man for eksempel fordype seg i en av historiene fra 1. etasje, eller kanskje reflektere rundt de store endringene i kulturlandskapet vårt. Og hva med de store utfordringene vi står overfor i fremtiden, med tanke på for lav matproduksjon i forhold til befolkningsvekst og klimaendringer? Denne delen av utstillingen vil gi museet mulighet til fornyelse og en mer levende utstilling, og i forlengelsen av dette får vi et mer levende og relevant museum.

Et viktig anliggende for Folkenborg er, som tidligere nevnt, å skape lokalt engasjement, tilhørighet og identitet rundt museet. Derfor er tanken at utstillingene i det dynamiske rommet skal skapes i samarbeid med eksterne aktører, skoler, lag og foreninger. Det er et mål at utstillingen skal være et sted for kontinuerlig kunnskapsutvikling i samarbeid med de som bruker museet.

I arbeidet med dette vil vi trekke på Østfoldmuseenes årelange erfaring med å involvere publikum i sitt arbeid – enten gjennom intervjuer, spørreundersøkelser og referansegrupper eller gjennom mer konkrete samarbeid med lag og foreninger. Et relevant eksempel er *samtidsdokumentasjonsprosjektet* som ble gjennomført på Folkenborg i samarbeid med en lokal bonde i 2008 og 2009. Gjennom et helt år ble kulturlandskapet på gården Homstvedt i Hærland, tidligere Eidsberg kommune, og bondens arbeid med jord og husdyr dokumentert. Dokumentasjonen ble i stor grad gjennomført av bonden selv, men initiert av museet. Tanken var at dette skulle brukes som en samtidsdokumentasjon i en fremtidig basisutstilling på museet. Materialet har ikke ennå blitt stilt ut, men vil være svært aktuelt å bruke i den kommende utstillingen. Det er et mål å invitere to eller tre nye bønder inn til samarbeid, og benytte dokumentasjonen fra 2020-tallsbonden og 2009-bonden til å sammenligne med bonden på 1700-, 1800- og 1900-tallet.

Til bords på Folkenborg er et annet godt eksempel på involvering og medvirkning. Det første Til bords-prosjektet på museet startet allerede på slutten av 1990-tallet. Dette var et utstillingstablå i et av de antikvariske husene, der museet i samarbeid med Eidsberg bygdekvinnelag dekket flere historisk korrekte bord med tidsriktig meny. Senere kom det også til et undervisningsprosjekt med tittelen Til bords på Folkenborg, der matproduksjon var i fokus. Prosjektet har pågått siden 2017 og skapes i et tett samarbeid mellom museet og Mysen skole. I grove trekk går det ut på at elevene får lære om matproduksjon og konsum fra 1700-tallet og frem til i dag gjennom praktisk læring og deltagelse. Her får elevene delta i både dyrking og matlaging på museet, og i tillegg er det lagt opp til refleksjon over dagens produksjon og konsum. Vi har fått positive tilbakemeldinger på opplegget fra elever, foreldre og lærere. Slike fruktbare samarbeidsprosjekt med lokale lag og foreninger er det viktig å spille videre på i utviklingen av det dynamiske rommet og fremtidige formidlingsprosjekt.



Fire elever som stolt viser frem dagens fangst. Fra skoleprosjektet Til bords på Folkenborg, der elever får være med på alt fra dyrking til matlaging, satt inn i en historisk kontekst. Foto: Kari Mette Heller.

Hvordan kan arbeidet med utstillingen bidra til museumsutvikling?

Museene ønsker å være en levende samfunnsaktør. Som museum og museumsansatte ønsker vi å være inkluderende, relevante og aktuelle. Vi lykkes imidlertid ikke alltid med dette. Involveringsambisjoner når det gjelder for eksempel produksjon av utstillinger, blir ofte halvhjertede, og noen ganger bare med tanken. Det er ikke

alltid lett for museene å slippe helt opp på kontrollen, i hvert fall ikke i utstillinger som skal stå lenge, og som ofte er svært kostbare. Her vil vi gjerne bestemme selv og være en kvalitetssikrer. Utfordringer ved å slippe andre inn i for eksempel en utstillingsproduksjon kan være mange. Man kan ha ulike rolleforståelser, det kan oppstå interessekonflikter, og i mange tilfeller kan man også spekulere over hvor reell innflytelse de involverte egentlig får i slike prosjekter. Innen museumsforskningen er det flere som har tatt for seg nettopp denne problemstillingen.¹³ Usikkerheten mange museumsansatte føler på ved å slippe andre til i formidlingen, hindrer ofte museet i å gi aktører utenfor museet reell innflytelse. Samskaping (co-production) krever at museumsansatte omfavner denne usikkerheten og aksepterer at i slike prosesser må maktforholdet forskyves, og at museet må ta en mer «underdanig» rolle. Bare ved å akseptere dette kan gapet mellom museumsansatte og publikum / eksterne samarbeidspartnere minskes og samskapingen fungere.¹⁴ Ved å invitere andre inn i museets formidling og lytte til andre stemmer enn vår egen museumsfaglighet, åpnes det opp for å se på vår egen samtid, fortid og fremtid fra flere vinkler.

Involvering i en eller annen form har alltid vært en viktig del av Østfoldmuseenes arbeid når nye utstillinger skal skapes. Med den nye dynamiske basisutstillingen ønsker vi å ta involveringen et steg videre. Vi vil lage et permanent rom for utvikling av utstillinger og for utvikling av ny kunnskap om tingene som stilles ut, og vi vil invitere eksterne aktører inn i den skapende prosessen. Rommet skal også kunne være et sted for formidling av museets egen forskning. Det skal altså være et rom som skaper, behandler og formidler kunnskap av flere slag.

Hovedmålet er at utstillingene i det dynamiske rommet skal lages i samarbeid med eksterne aktører, og at både den fysiske utformingen og kunnskapen som presenteres, er resultater av samskapingsprosesser. Det kan dreie seg om samskapingsprosjekter med skoleungdom eller historielag, og det kan være resultater av samarbeid med forskere.

En måte å få inn forskning i forbindelse med utstillinger på er å samarbeide med etablerte forskningsinstitusjoner. Et lite museum som Folkenborg, med svært begrensede ressurser, har ofte vanskelig for å skaffe tid og rom til egen forskning. Kontakten Folkenborg museum har etablert med NIBIO, NMBU og SIFO har potensial til å videreutvikle seg til forskningssamarbeid. Østfoldmuseene har tidligere deltatt i slike prosjekt, der lokale museer, som for eksempel Borgarsyssel Museum eller Fredrikstad

13 Refleksjoner rundt metoder knyttet til samskaping (co-production) i forbindelse med museumsutstillinger er behandlet av flere, blant annet i Huseby og Treimo (2018), Stuedahl mfl. (2021), Achiam (2020) og Brown (2011). Se også Løken og Skåtun i kapittel 5 i denne boken.

14 Stuedahl, Skåtun, Lefkaditou og Messenbrink 2021, s. 67.

Museum, har vært medspillere og samarbeidspartnere med solid støtte fra etablerte forskningsinstitusjoner.¹⁵

Uansett hvilke samarbeid som eventuelt etableres omkring den planlagte utstillingen, er poenget at det dynamiske rommet ikke skal være et isolert rom for uavhengige utstillinger, men et rom der vi sammen med andre kan utdype utstillingens temaer og tilføre ny kunnskap. Sett opp mot Østfoldmuseenes mål om å øke (ut)forskningen på egen samling, vil en slik levende og dynamisk del av en basisutstilling kunne gi rom for nettopp dette.

Disse involveringsutstillingene ser vi for oss kan skiftes på årlig eller toårig basis. Slik kan museet fornye seg, uten store inngrep i budsjett og uten å gå utover de ressursene man rår over.

Om dynamisk utstillingsarbeid i praksis

I en dynamisk og mangefasettert arbeidssituasjon som den jeg har skissert over, må vi finne en balansegang mellom å beholde og slippe opp på kontrollen. Det er viktig med en god og tydelig plan, samtidig som man må være forberedt på at planen eller målene kan endres underveis i prosessen. Rammer, rolleavklaringer og forventninger settes av museet, men innenfor disse kan man gi «frie tøyler». Som eksperimentene i *Tingenes metode – museene som tingsteder* viste, er det å involvere og «gi slipp på kontrollen» krevende.¹⁶ Det er ingen grunn til å tro det vil bli mindre krevende i en basisutstilling som lages med tanke på lang levetid, og der vi selv har så mye vi har lyst til å fortelle. Løsningen med et dynamisk rom i utstillingen blir vår konkrete måte å møte denne utfordringen på. Et sentralt poeng med *Tingenes metode* er at samskaping kan tenkes på som at folk møtes for å diskutere og avgjøre saker og ting, som på et «tingsted».¹⁷ Dette peker mot involvering og en demokratiserende museumspraksis. Samtidig er det sjelden involveringsprosjekter foregår uten noen form for styring og kontroll fra museenes side. For vår del vil museet selv legge premissene for hvilke temaer som skal med, ettersom alle utstillingene i det dynamiske rommet skal ha en tilknytning til basisutstillingens tematikk.

Museet bestemmer også selv hvilke institusjoner det ønsker å inngå samarbeid med. Vi setter rammene og fremdriften. Utover dette, og med de fysiske rammene som areal,

15 Her kan vi nevne forskningsprosjektene FoodLessons, Opphøyet og Oversett og pARTiciPED. For flere eksempler på slike samarbeidsprosjekt innen museumsforskning, se Østfoldmuseenes oversikt på nettsiden <https://ostfoldmuseene.no/forskning>

16 Husebye og Treimo 2018. Utfordringer med å «gi slipp på kontrollen» tas blant annet opp i kapittelet *Refleksjoner over Ting taler* av Gro Røde og Reidun A. Johannessen.

17 Husebye og Treimo 2018.

utstillingsmonter og tekstflater setter, ønsker vi å gi samarbeidspartnere stor frihet og medbestemmelse i utformingen av innhold og form. Her kan det være snakk om alt fra hva utstillingen skal ta for seg, til utvelgelse av gjenstander, foto eller andre medier, og om det skal være tekst eller en annen type formidling. En konkret beskrivelse av hvordan et slikt samarbeidsprosjekt kan foregå, vil jeg komme tilbake til nedenfor.

Den fantastiske poteten

Gitt at utstillingsprosjektet blir realisert, vil det første involveringssamarbeidet som skal resultere i en utstilling i det dynamiske rommet, bli en samproduksjon med 6. og 7. trinn på Mysen skole. Elevene skal gjennom et vår- og høstsemester delta i et undervisningsprosjekt der målet er å produsere innhold til utstillingen. Temaet vi har valgt, og som er hentet ut fra innholdet i basisutstillingen, er poteten. Med bakgrunn i potetens historie, praktisk arbeid med potetdyrking og samtidsdokumentasjon av dagens spisevaner, skal elevene være med på å lage en utstilling om poteten.

Potetprosjektet bygger videre på det allerede nevnte Til bords-prosjektet, og vil engasjere elevene både praktisk og teoretisk. De vil lære om potetens historie, se potetdyrking, matproduksjon og konsum både i et historisk perspektiv og i et samtidsperspektiv. Hvordan dyrkes poteten i dag kontra «før i tiden», og hva består dagens kosthold av, sammenlignet med våre forfedres kosthold? Prosjektarbeidet vil foregå med hjemmeoppgaver i forkant av museumsbesøket, kombinert med praktiske og teoretiske oppgaver på museet. Forberedelsene starter hjemme ved at elevene kartlegger sin egen families matvaner og forhold til poteten. På museet vil resultatene av kartleggingen settes inn i system og bli sammenlignet med våre forfedres forhold til og bruk av poteten. Resultatene elevene kommer frem til, dokumentasjonen og erfaringene av samarbeidsprosjektet, vil danne grunnlag for utstillingen. Elevene vil selv stå for utvelgelsen av gjenstander og bilder, valg av innhold i utstillingstekster og selve tekstproduksjonen. Kanskje velger de en helt annen type formidlingsform – som film eller animasjon?

Elevene blir innholdsprodusenter til Folkenborgs aller første samskapingsutstilling. Veien dit, selve prosessen, blir minst like viktig som resultatet. Det dynamiske rommet skal være et sted for pågående samskaping og fungere som det vi innledningsvis kalte en dynamisk basisutstilling.

En slik samskapingsprosess kan også tenkes å resultere i et forsknings- eller kunnskapsprosjekt hvis forholdene legges til rette for det. Møtet mellom den ansatte med museumsfaglig bakgrunn og elevenes nye blikk på fortid, nåtid og fremtid kan gi oss ny innsikt og kunnskap, som igjen kan bli et utgangspunkt for et forskningsprosjekt.

Det er ikke sikkert metoden med involveringsutstillinger gir oss ny kunnskap om poteten, sett med en historikers eller agronomes blikk. Men for personer uten museumsfaglig bakgrunn vil et slikt samarbeid kunne skape andre former for kunnskap om et lokalt og relevant tema. Vi kan for eksempel få ny kunnskap om menneskers forhold til maten – og deres relasjon til «gjenstanden». Elleve- og tolvåringene kan gi oss nye innfallsvinkler til poteten, der vi ser den gjennom elevenes øyne og blir kjent med deres tanker om fremtiden når det gjelder matproduksjon og konsum. Sammen kan vi sette søkelys på poteten i fortid, nåtid og fremtid. På denne måten skaper vi en arena for henholdsvis involvering, medvirkning og kunnskaping.

Samskaping, kunnskaping, autoritet og kontroll

I denne artikkelen har jeg drøftet utfordringer med å lage dynamiske utstillinger med knappe ressurser, samt problemstillinger knyttet opp mot involvering av publikum og produksjon av kunnskap. Utgangspunktet har vært den planlagte basisutstillingen ved Folkenborg museum. Nettopp fordi Folkenborg er et lite museum med ressursutfordringer, og fordi det nå står i en ny posisjon med den nye storkommunen, kan det dynamiske rommet være en god løsning for å skape en relevant og engasjerende arena.

Jeg har vist hvordan både museumsmeldinger og stortingsmeldinger slår fast museets viktige rolle som samfunnsaktør og samfunnsutvikler, og hvordan økt publikumsinvolvering kan være en måte å møte disse forventningene på. Videre har jeg, gjennom konkrete tilfeller, vist hvordan utfordringer knyttet til publikumsinvolvering kan løses. Diskusjonen rundt potetutstillingen er et slikt eksempel.

Ved å vie et lite område av en basisutstilling til et involveringsprosjekt – der vi kan våge å slippe mer opp – kan vi møte publikum på en helt annen måte. Vi setter rammene, men publikum, deriblant lag og foreninger, skoler eller andre institusjoner, kan være idéskapere og innholdsprodusenter. Vi har troen på at mindre autoritet og kontroll faktisk kan bidra til å gi museet økt troverdighet som kunnskapsinstitusjon. Gjennom en samskaping hvor museet ikke har «helt kontroll», åpner det seg nye muligheter for kunnskaping, også den type kunnskaping som kan skje i samarbeid med forskningsinstitusjoner. Da vil vi kunne nå målet om både involvering og medvirkning ved Folkenborg museum, samtidig som vi med våre begrensede ressurser forblir en kunnskapsinstitusjon.

Litteratur

- Achiam, Marianne (2019). «Reflections on empowering youth in science museums». I *Science Museums in Transition*. London: Routledge: 44–48.
- Brenna, Brita, Andersen, Kjetil Gjørme, Pousette, Helene Larsson, Glørstad, Håkon, Fonneland, Trude A. og Christiansen, Hans Dam (2020). «Vilje til forskning – museumsforskning i Norge i det 21. århundre.» Utvalgsrapport. <https://www.regjeringen.no/contentassets/d466438b78fa4887a88b34d2babff2f8/rapportmuseumsforskning.pdf>.
- Brown, Pete (2011). «Us and Them: who benefits from experimental exhibition making?» *Museum Management and Curatorship* 26 (2): 129–148. <http://dx.doi.org/10.1080/0964775.2011.566713>
- Holmesland, Hilde (2013). «Museenes samfunnsrolle». Kulturrådet 2013. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/239d827f-0d57-4cfd-a0cf-fe8cc8eba7e3> Lastet ned 12.08.21.
- Huseby, Hege B. og Treimo, Henrik (red.) 2018. *Tingenes metode: Museene som tingsteder*. Oslo: Norsk Teknisk Museum. https://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Museene-som-tingsteder-2018_LQ.pdf
- Hylland, Ole Marius, Løkka, Nanna, Hjemdahl, Anne-Sofie og Kleppe, Bård (2020). *Museum og samfunn – En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen*. Bø: Telemarksforskning. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/museum-og-samfunn/id2715676/>
- Nævdal, Desiree (2019). «Merkekart og symbolbruk innen Smaalenes tømmerfløting på 1800-tallet». I *Mennesket og havet*. Årbok for Norsk Maritimt Museum. Museumsforlaget.
- Røde, Gro og Johannessen, Reidun A. (2018). «Refleksjoner over Ting taler». I Hege Huseby og Henrik Treimo (red.), *Tingenes metode: Museene som tingsteder* (s. 135–144). Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Stuedahl, Dagny, Skåtun, Torhild, Lefkaditou, Ageliki og Messenbrink, Tobias (2020). «Participation and Dialogue: Curatorial Reflexivity in Participatory Processes». I Areti Galani, Rhiannon Mason og Gabi Arrigoni (red.), *European Heritage, Dialogue and Digital Practices* (62–85). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429053511-5>.
- Thøgersen, Tove M., Mordt, Gerd og Amundsen, Arne Bugge (1998). *Liv og død på hospitalet*. Småskrift nr. 6, Fredrikstad Museum.

Andre kilder:

Østfoldmuseenes strategiplan 2017–2027. Kan lastes ned fra Østfoldmuseenes nettside:

<https://ostfoldmuseene.no/dokumenter>

St. meld. nr. 22 (1999–2000) *Kjelder til kunnskap og oppleving*

St. meld. nr. 48 (2002–2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*

St. meld. nr. 49 (2008–2009) *Framtidas museum*

Store norske leksikon: www.snl.no

Nettside: www.tingenemetode.no

Prosjektbeskrivelse til *Museenes kunnskapstopografi*: https://www.tingenemetode.no/images/PDF/Sknad_Museenes_kunnskapstopografi_KR.pdf

Den dynamiske basisutstillingen

Henrik Treimo og Lars Risan

Basisutstillingen burde sees som en kontinuerlig, foranderlig og varig prosess i sentrum av museumsvirksomheten.¹

I 1993 åpnet Norsk Teknisk Museum (NTM) den permanente utstillingen *Fra kuleramme til mikroprosessor*. Utstillingen tok for seg den historiske utviklingen fra tidlige regnestaver og regnemaskiner fram til samtidens stordatamaskiner og PC-er. Gjenstandene var valgt ut for å vise den teknologiske utviklingen gjennom komponenter og ytelse. Konseptet kan sies å være fortellingen *fra da til nå*, og slik skulle utstillingen lage en kobling mellom historie og samtidig relevans. Det var også tenkt at den skulle oppdateres med nye gjenstander for å speile samtiden og utviklingen på feltet. Bortsett fra noen små justeringer og tilføyelser gikk det i hovedsak ikke slik. Endringene på informasjons- og kommunikasjonsfeltet (IKT) var allerede i 1993 så store og hurtige at utstillingen ble hengende etter samtiden nær sagt fra den dagen den åpnet. Etter nesten tretti år ble den tatt ned i sin helhet, sammen med det som hadde vært museets teleutstilling, for å erstattes av en ny utstilling om informasjons- og kommunikasjonsteknologi.

Da arbeidet med den nye utstillingen tok til, var det nærliggende å vurdere hva vi kunne lære av den forrige, og hva vi ønsket å gjøre annerledes. Gitt de raske endringene og de store effektene disse teknologiene har på samfunn, kultur og hver og en av oss, var det klart at den nye utstillingen måtte bli dynamisk på en helt annen måte enn den gamle. Den måtte kunne ta opp i seg teknologiske endringer og være i dialog med samtiden for å forbli aktuell. Siden dette skulle bli en utstilling med lang levetid, ville det ikke holde å lage noe som kunne bli samfunnsrelevant nå. Den måtte bli framtidsrelevant!

¹ Carlsson og Ågren 1982, s. 80. Se også Bäckström 2016, s. 258.

Dette kapittelet handler om utviklingen av denne utstillingen, som i skrivende stund har fått navnet *I/O*, og åpnet i april 2022. Utviklingen har foregått over nesten tre år i samarbeid med arkitektkontoret Snøhetta, og med flere spesialister blant annet innen data og programmering og interaksjonsutvikling. Den nye utstillingen er museets største satsing siden byggingen på Kjelsås i 1986. Den dekker 1000 kvadratmeter over en hel etasje, og har i tillegg til datateknologi tatt opp i seg feltet telekommunikasjon. I utstillingen er gjenstandene plassert uten noen form for orden, og hver gjenstand er knyttet til en dataskjerm som kan vise mange parallelle historier omkring den. Brukere av utstillingen inviteres til å delta. De kan påvirke utstillingen gjennom egne valg, og de kan lage historier og tilføre nye perspektiver og kunnskap. Historier og innhold, så vel som nesten alle gjenstander, kan byttes ut. Like mye som å være en utstilling er *I/O* laget for å være en diskusjonsarena omkring disse teknologienes virkninger i samfunnet. Detaljene skal vi vende tilbake til i andre halvdel av kapittelet.

Vi skal bruke dette caset til å lage et mer allmenngyldig argument om hva det innebærer å etablere en praksis for kollektiv og vedvarende kunnskapsproduksjon omkring museenes basisutstillinger, og vi skal starte med å sette ideen om en dynamisk basisutstilling inn i en museumshistorisk og teoretisk ramme.

Fire strategiske dimensjoner i museumsutvikling

Den nye utstillingen skiller seg radikalt fra den gamle. For det første er det anlagt et annet perspektiv på gjenstandene ved at de tilskrives mangfoldige historier; de behandles som uavklarte og relasjonelle *ting*. For det andre opereres det med et prosessuelt kunnskapsperspektiv.² Det betyr at kunnskap behandles som produkter av sammenstillinger og er i prosess. For det tredje legges det stor vekt på at de relasjonene museet har til verden omkring seg og til brukerne av museet, er kilder til involvering – og til det Marianne Løken og Torhild Skåtun i denne boken kaller samkunnskap.³ Disse endringene i tilnærmingen til gjenstander, kunnskap og brukere har ikke kommet over natten, og er ikke nye med *I/O*. De representerer tre vesentlige dimensjoner ved museumspraksis som – særlig siden 1990-tallet – har vært diskutert og undersøkt, og som gradvis har endret seg med museenes redefinering av sin rolle i samfunnet og ønsket om å være relevante. En avgjørende grunn til at de tre nevnte endringene har kunnet utfolde seg i praksis i *I/O*, er at Teknisk museum har en helt annen museumspolitisk ideologi og agenda enn det hadde for tretti år siden.

2 Det å behandle gjenstander som ting, samt hva det innebærer å anlegge et prosessuelt kunnskapsperspektiv, er utdypet i denne bokens kapittel 1.

3 Se kapittel 5 i denne boken.

Når vi trekker museumspolitik inn her, som en fjerde dimensjon, er det fordi det illustrerer et generelt poeng: Hvordan et museum ser på sin rolle i samfunnet, *hva et museum er til for*, som tidligere leder av Glasgow Museums, museumsteoretiker Mark O'Neill, spør,⁴ legger betydelige føringer for hvordan det jobber praktisk med gjenstander, kunnskap og brukere.⁵

Som fagredaktører har vi kalt den tredje seksjonen i denne boken for *forankring*. Det vi vil vise i dette kapittelet, er betydningen av at alt museumsarbeid forankres i en overordnet museumspolitisk ideologi eller visjon. Hvis en utstilling skal være noe mer enn et kortvarig eksperiment, hvis den skal forbli relevant og kunnskapsgenererende gjennom mange år, kreves det en holistisk tenkning og praksis som inkluderer alle de fire dimensjonene vi har nevnt over. Som om dette ikke er utfordrende nok, konkurrerer museene i økende grad om publikum i en kultur- og underholdnings-industri.⁶ Museumspraksis har dermed blitt en balansekunst mellom å være åpne og inkluderende steder, kunnskapsinstitusjoner og opplevelsessentre på samme tid.

Dette er krevende, og det som skal balanseres, er altså de følgende fire strategiske dimensjonene i museumsutvikling:

- (1) kunnskap om gjenstandenes mangfoldige historier
- (2) kunnskap om museenes brede kunnskapspotensial
- (3) kunnskap om involvering av brukere
- (4) en bevisst holdning til spørsmålet om hva museet er til for

Disse punktene gir museene det vi kaller en holistisk forankring for å kunne bli en relevant kunnskapsinstitusjon i dagens verden. Dette er fire vesentlige dimensjoner museene bør ha etablert i sin kunnskapende virksomhet. Det handler med andre ord om å ha et refleksivt og aktivt forhold til viktige kunnskapsperspektiver som bør ligge til grunn for den samlede kunnskapen museene ønsker og kan produsere.

I tillegg kommer altså den femte dimensjonen, som handler om å være attraktiv i et marked. Vi skal ikke diskutere denne dimensjonen videre. Det er ikke fordi vi ikke anerkjenner at også den er viktig, men fordi vi mener at markedets krav bør møtes gjennom reflektert og solid arbeid langs de fire nevnte dimensjonene.

Et nærmere blikk på hva som har skjedd ved Teknisk museum siden forrige utstilling, kan gi klangbunn for vår påstand om nytten av en holistisk tilnærming basert på disse fire dimensjonene.

4 O'Neill 2006, s. 108.

5 Se Haldrup, Achiam, Drotner 2021.

6 Se f.eks. Haldrup, Achiam, Drotner 2021, s. 1–12. Se også Graham 2016.

Fra kuleramme til ...

En grunn til at den gamle utstillingen fort mistet relevans, er knyttet til det som ble stilt ut, nemlig datateknologi. Utviklingen var rivende, og er det fortsatt. I 1993 var det ingen som forutså at Internett, i form av www-standarden, allerede året etter ville ta av og raskt revolusjonere alle massemedier. Et lite område som var satt av til å ta inn ny teknologi i takt med tiden, var på ingen måte tilstrekkelig. Men den eskalerende utviklingen var ikke den eneste grunnen til at utstillingen mistet relevans, og heller ikke den viktigste. Utstillingen var formet av at NTM levde med et bestemt museumspolitisk paradigme.

Teknisk museum er over hundre år gammelt, men fikk sin nåværende plassering på Kjelsås i Oslo i 1986. Samtidig med relokaliseringen endret museet også delvis tenkemåte omkring teknikk. Fra å ha målbåret en ambisjon om å speile teknikkens funksjon, innrettet museet seg i de nye lokalene med en agenda om å formidle teknikkens påvirkning på samfunnet.

I boken *Teknikk på museum* tar historikerne Olav Hamran og Ketil Gjølme Andersen for seg Norsk Teknisk Museum gjennom disse hundre årene, og beskriver denne agendaen.⁷ Museet skulle formidle det teknologiske framskrittet. Dette var en ambisjon det delte med de fleste teknologi- og vitenskapsmuseer i siste halvdel av 1900-tallet. Særlig som følge av den nye teknologikritikken som vokste fram på 1960-tallet, formidlet disse museene stort sett at verdens framgang er tuftet på teknologisk utvikling.⁸ Hamran og Andersen skriver:

Det kan hevdes at hele det nye museet ble planlagt som et eneste stort motargument mot tidens framherskende teknikk- og vekstkritikk, og var ment å skape en forståelse for den tekniske utviklingens fundamentale positive samfunnsbyggende betydning.⁹

De tekniske museene var altså samfunnsengasjerte, men de var ikke innstilt på noen bred problematisering av koblingene mellom teknologi og samfunn.

Det teknologioptimistiske paradigmet som hadde preget utlegningen av utstillingene på Teknisk museum, ga også retning til tekstene som fulgte de utstilte gjenstandene. De fleste ga rent deskriptiv informasjon om gjenstanden: typebetegnelse, funksjon, gjerne navn på «oppfinner» og et sted maskinene hadde virket. Den videre

7 Hamran og Andersen 2014.

8 Se Conn 2006.

9 Hamran og Andersen 2014, s. 351.

konteksten ble ofte utelatt, den var uansett gitt av det framtidsoptimistiske paradigmet som utstillingen var tuftet på.

Den teknologipositive fortellingen i *Fra kuleramme til ...* ble formidlet implisitt. Ved å avgrense gjenstandene til representanter for en slik uproblematisert kronologisk orden ble det få muligheter til å stille andre spørsmål og utvide historiene langs andre akser. Det meste av det som hadde gitt disse gjenstandene liv og mening, ble ikke fortalt, og kunne ikke fortelles. Gjenstandene var statiske objekter, «tappet for sitt livsblod».¹⁰ Dermed ble det heller ingen reelle muligheter til å endre utstillingen i tråd med ny forskning og kunnskap på feltet. Den var låst i sitt lineære narrativ om framskritt og den kronologiske utlegningen i rommet, samt i designet. Til tross for at intensjonene var at dette skulle bli en annerledes datautstilling, der oppramsende fakta skulle vike for en bred framstilling som skulle sette data som hjelpemiddel inn i en større historisk og samfunnsmessig sammenheng,¹¹ ble den fanget i museets overordnede rammefortelling om det teknologiske framskrittet.

Når vi nå, i ettertid, kjenner til de teoretiske og museumspolitiske diskusjonene som skjøt fart fra 1990-tallet, der deltakelse, involvering, makt, dialog og relevans ble retningsgivende for museenes arbeid,¹² virker det ulykksalig at NTM skulle sette opp en av sine siste store faste utstillinger ved dette vannskillet. Da utstillingen ble stående, var det imidlertid ikke fordi museet ikke var seg dette bevisst.¹³ Det handlet i mye større grad om tid og ressurser. Når en utstilling først er laget, venter straks andre oppgaver for de ansatte. Noe annet haster mer, oppmerksomheten rettes andre steder. Grunnen til at det blir slik, for de fleste museer, kan forklares med en fraværende holistisk forståelse og praksis innrettet mot å endre utstillinger over tid.

Dynamiske basisutstillinger

De tekniske museenes insistering på framskrittets triumf var altså en reaksjon på en kritikk av den samme framskrittstroen. Denne kritikken tok mange former på 1960-tallet, slik som i den nye kampen for miljøvern og antirasisme. I norsk samfunnsvitenskap tok kritikken av den uproblematiske troen på «framskrittets triumf» en refleksiv form, og ble kjent som «positivismestriden», der blant andre filosofen Hans Skjervheim var sentral. Skjervheim argumenterte for at humanister og samfunnsvi-

10 O'Neill 2006, s. 101.

11 Pramm 1994, s. 44.

12 Se kapittel 2 i denne boken.

13 Basert på forfatterens erfaringer fra NTM det siste tiåret, vet vi at NTM har vært seg bevisst at flere av museets permanente utstillinger har vært statiske og delvis utdaterte.

tere måtte anerkjenne seg selv som kritiske deltakere heller enn som tilskuere til det samfunnet de studerte.¹⁴ I Sverige ble en liknende debatt innenfor museumsverdenen igangsatt på midten av 1960-tallet.¹⁵ Som en følge av samfunnsomveltende trender ble kultur et eget politikkområde hvor det ble fremmet en ny retning for museene.¹⁶ Praksisen med de store permanente og statiske utstillingene ble et symbol på det som var galt. De reflekterte verken besøkere eller samtiden, og det ble lagt vekt på at de var uegnet til pedagogisk virksomhet. Forslaget var at slike utstillinger burde erstattes av publikumsorientert virksomhet og et nytt museumskonsept. Dette nye konseptet fikk navnet «basisutstilling».¹⁷ I likhet med de permanente utstillingene skulle basisutstillingene bygge på vesentlige deler av samlingene. Det nye var at basisutstillingene – i motsetning til de permanente – ikke skulle stå «evig», og at de samtidig skulle lages for å være relevante for brukerne og knytte an til aktuelle samfunnsproblemer.¹⁸

Idéhistoriker og museolog Mattias Bäckström legger vekt på at ideene til basisutstillinger oppsto i forbindelse med en ny kulturell og politisk bevissthet omkring museumsutstillingers betydning og muligheter for å virke i samfunnet. Museene skulle i større grad bli sett på som redskaper til å aktivere befolkningen og informere om sosiale, politiske og estetiske spørsmål, samt til å ta opp samfunnsaktuelle problemstillinger og reise debatter.¹⁹ Fra den svenske diskursen trekker Bäckström særlig fram Per-Uno Ågren, som i en artikkel fra 1972 betoner viktigheten av også å betrakte presentasjoner av museenes hovedsamlinger som en tidsbundet hendelse. I dette ligger en implisitt kritikk av den positivistiske holdningen som hadde preget museenes faste utstillinger. Derfor var det viktig at utstillingene ikke ble låst i en permanent arkitektur, men bygd slik at de kunne endres.²⁰

Fra 1970-tallet var det i Sverige basisutstillingen med dynamisk utstillingsteknologi som bar de nye ideene om det fleksible museet og den publikumsfokuserede utstillingsvirksomheten.²¹ To av de fremste eksponentene for basisutstillingen har vært nevnte museumssjef og leder av svensk ICOM, Ågren, og formgiver Göran Carlsson.

14 Skjervheim 1996.

15 Den kritiske diskusjonen i Sverige omkring museenes innhold og rolle startet med en offentlig utredning kalt MUS 65. Denne førte til en omfattende reformering av museumspolitik og praksiser som først ble nedfelt i SOU *Museerna* i 1973. Se SOU *Ny museipolitikk* 2015.

16 SOU 2015 <https://www.regeringen.se/contentassets/a7f58685a4964dbfb276541303516196/ny-museipolitikk-sou-201589.pdf>, s. 68–72. Lest 01.06.21.

17 SOU 1973, s. 39. <https://lagen.nu/sou/1973:5#PS4> Lest 06.05.22.

18 SOU 1973, s. 48.

19 Bäckström 2016, s. 179–195.

20 Bäckström 2016, s. 182. Se også Ågren 2004 [1972].

21 Bäckström 2016, s. 190.

I løpet av 1970-tallet omgjorde de Västerbotten museums permanente utstillinger til tre basisutstillinger, og det lille bygdemuseet «i det høye nord» ble trendsettende i Sverige og i mange andre land.²² I 1982 utga Carlsson og Ågren en pedagogisk innrettet bok om utstillingens språk, der de ga en oppsummerende definisjon av basisutstillinger – basert på et tilbakeblikk på 1970-tallets museumsutvikling:

I museer har man brukt å skille mellom midlertidige og permanente utstillinger. Sistnevnte var den stadig tilgjengelige, uforanderlige presentasjonen av de egne samlingene. Termen permanente utstillinger erstattes nå ofte med basisutstillinger. Med det menes utstillinger av begrenset varighet, som presenterer museets vesentlige samlingsområder på en form som er tilpasset museets viktige publikumsgrupper. Basisutstillingen har naturligvis enda lenger visningstid enn de midlertidige utstillingene. Den permanente utstillingen står for det uforanderlige, basisutstillingen for det foranderlige museet.²³

Basisutstilling kan dermed forstås som et begrep for dynamiske (semi)permanente utstillinger som samtidig uttrykker museenes ideologi i praksis.

Forankring av et helhetlig tankesett for dynamisk praksis

Dynamiske basisutstillinger må, som sitatet til Carlsson og Ågren helt i starten av dette kapittelet refererer, være en kontinuerlig, foranderlig og varig prosess i sentrum av museumsvirksomheten. Begrunnelsen er denne:

Basisutstillingsarbeidet kommer til å være viktig, ha tilbakevirkninger på alle museets funksjoner: innsamlings- og dokumentasjonsvirksomhet, ivaretagelse og konservering, forholdet til besøkere, det omkringliggende samfunnets organer, institusjoner og organisasjoner, [...] forholdet til ledelse og finansierer. Framfor alt tvinger det fram et aktivt arbeid med museets overgripende program [...].²⁴

De avslutter sin utlegning med håp om et nytt perspektiv på kunnskap: «Kanskje kan basisutstillingserfaringene også vekke den vesentlige innsikten hos museets ansatte, om at basisutstillingene må betraktes som en kontinuerlig prosess, der den

22 Maure 2004.

23 Carlsson og Ågren 1982, s. 68 (vår oversettelse). Se også Bäckström 2016, s. 191.

24 Carlsson og Ågren 1982, s. 79–80 (vår oversettelse).

kunnskapen som stadig tilføres museet, også må innarbeides og gjøres tilgjengelig.»²⁵ Basisutstillingene, slik de her omtales, er som museene i miniatyr. For at de skal fungere etter intensjonene, må de forankres i en helhetlig praksis og et helhetlig tankesett i museene.

Innsiktene som ble presentert i Sverige for et halvt århundre siden, er like aktuelle i dag. Museumsviter og tidligere museumsleder Mark O'Neill skriver:

En av de største intellektuelle og praktiske utfordringene museene står overfor, er å finne måter å vise samlingene deres på, som kan utvikle seg over tid med framvoksende forskning og skiftende offentlige interesser²⁶

Basisutstillinger berører hele museet, og med sine krav til aktualitet over tid er de arbeidsintensive. De krever av en heterogen museumsstab at den er påkoblet intellektuelt og med ressurser i en delt helhetlig forståelse av hva slags utstilling man har med å gjøre, og hvordan den kan brukes – over lang tid. O'Neill kaller dette for behovet for en helhetlig «museumsepistemologi». Han reiser det enkle, men likevel avgjørende spørsmålet som kan lede et museum mot en slik felles forståelse, og som vi refererte til for noen sider siden: «What are museums for?» Uten å søke et slikt formål – det Carlsson og Ågren kalte «museets overgripende målsetting» – og uten at dette er godt forankret i museets langsiktige politikk, vil det være vanskelig å skape dynamikk og samtidsaktualitet. Dette er opplagt, men likevel utfordrende i praksis. Vi har ikke sett mange eksempler på basisutstillinger av den dynamiske typen, og vi våger påstanden om at det har å gjøre med manglende helhetlig museumstenkning.

Vårt hovedargument har vært at det å utvikle dynamiske basisutstillinger krever at museets ansatte deler en forståelse av gjenstandene og deres mangfoldige historiepotesial, kombinert med interesse for og kunnskap om involvering av samfunnet i museumsprosjekter samt et perspektiv på kunnskap som prosessuell. Kunnskaper om og praksis på disse feltene må forankres i hele museet – i deres overordnede målsetting og i svaret på hva de er til for. Gitt at målet er å være et inkluderende og involverende museum som skal bidra til kunnskapsutvikling og læring på sine felt, må arbeidet med gjenstander, brukere og kunnskap inngå i en helhet, slik at man *gjør* et slikt museum i praksis gjennom sine basisutstillinger. Med Carlsson og Ågren kan vi si at målet må være på meningsfullt vis å integrere basisutstillingen i

25 Carlsson og Ågren 1982, s. 80 (vår oversettelse).

26 O'Neill 2006, s. 103 (vår oversettelse). Analysen utviklet O'Neill da han fikk i oppgave å lage et teoretisk grunnlag for en omgjøring av National Museum of Scotland til gallerier for dynamiske permanente utstillinger.

den totale museumsvirksomheten, og at det må være et uttrykk for museets overgripende målsetting.²⁷

Som nevnt er det ikke kun intellektuelle utfordringer, men også praktiske, konkrete utfordringer knyttet til det å lage utstillinger som skal endre seg. I det følgende skal vi se på hvordan dette ble gjort i utviklingen av utstillingen *I/O*.

Konseptutvikling med Snøhetta

Hvis innholdet og opplevelsen i en utstilling skal føles relevant i et framtidsperspektiv, må også den fysiske og romlige utlegningen være planlagt for endring helt fra prosjektstart. Derfor er det avgjørende å innlede samarbeidet med formgivende partnere tidlig i forløpet, slik at muligheter for dynamikk bakes inn i konseptet. En annen fordel med tidlig start handler om det kunnskapspotensialet som ligger i å føre ulike fagfelt sammen i prosessen. Formgivere, enten de er arkitekter, scenografer, designbyråer eller kunstnere, har ofte et annet blikk og kan tilføre andre perspektiver og tanker enn det museenes faggrupper kan. Utstillinger er – til forskjell fra tekst – romlige, og noe man kan erfare med hele kroppen. Tidlige møter mellom ulike kunnskapsfelt kan være utslagsgivende for å komme på utstillingsløsninger som fører sammen form og innhold på en måte ingen av partene hadde oppnådd hver for seg.²⁸

I arbeidet med den nye tele- og datautstillingen var det et vesentlig kuratorisk grep at de som skulle jobbe med den romlige og estetiske utformingen, skulle inviteres inn tidlig i prosessen slik at form, innhold, formidlingsmuligheter og ambisjoner om kontinuerlig kunnskaping kunne utvikles som en helhet. Snøhetta arkitekter vant anbudet, og det første museet gjorde, tidlig høsten 2019, var å invitere dem til museet for å presentere dem for tema, lokalitet, kuratorisk tilnærming, arbeidsmetoder og ambisjoner for utstillingen.

På denne tiden var det kun noen overordnede perspektiver som var bestemt, og lite om hvordan utstillingen skulle se ut, eller hva den skulle fortelle. Det som var sikkert, var at utstillingen skulle handle om informasjons- og kommunikasjonsteknologi – før, nå og i et framtidsperspektiv – og oppta omtrent 1000 kvadratmeter i museets øverste etasje. For å feste samarbeidet i felles perspektiver ga det på dette tidspunktet mening å presentere kuratorenes teoretiske plattform: Teknologi kan ikke forstås isolert og løsrevet fra samfunn og kultur. Teknologien er derimot innvevd i samfunnet – som det teknologi-antropologen Bryan Pfaffenberger kaller «teknologi som totalt sosialt

27 Carlsson og Ågren 1982, s. 72.

28 Treimo 2020.

fenomen».²⁹ Med et slikt blikk er ikke teknologi noe som står utenfor og påvirker samfunnet, men en del av oss og det vi gjør. Forstått slik er teknologi verken bra eller dårlig, men heller aldri nøytralt, slik teknologihistorikeren Melvin Kranzberg har spissformulert det i sin «First law of technology».³⁰ Dette er et annet perspektiv på teknologi, og dermed en annen tilnærming til materialitet og gjenstander enn det som lå til grunn da den forrige datautstillingen ble laget. Det fikk, som vi skal se, stor betydning for hva formgiver så vel som museets faggrupper kunne tenke og utvikle. Ikke minst ble det viktig for hva brukerne vil kunne erfare i utstillingen.

Utstillingen skulle utvikles med utgangspunkt i gjenstandene fra museets samling av omkring 40 000 mulige kandidater. De spente fra gamle telegrafer og radioer til mobiltelefoner og store datamaskiner. Hvilke historier gjenstandene skulle fortelle, var ikke viktig på dette tidspunktet, men siden disse teknologiene er i stadig og rask endring – med stor innvirkning på oss som individer, på samfunnet og på kulturen – var det et premiss at utstillingen måtte utvikles for å håndtere endring. Og i tillegg til å være en utstilling skulle den være en arena for kontinuerlig kunnskapsutvikling og diskusjon om tele- og datateknologi i samfunnet. Utover dette var det et ønske om at utstillingen skulle være interaktiv, i tråd med museets profil. Den skulle engasjere museets hovedmålgruppe, som er barn og foreldre og unge voksne, samt generelt strekke seg mot å nå nye brukere. På dette stadiet i prosessen var det viktig å involvere Snøhetta i arbeidsmetoden i museets LAB. LAB er både et konseptuelt og et fysisk rom for eksperimentell utstillingsutvikling, sentralt plassert i museet.³¹ På den aller første workshopdagen, der de fleste av prosjektets deltakere fra Snøhetta-teamet og NTMs team var samlet, demonstrerte museet hvordan LAB-metoden tar sitt utgangspunkt i samlingene og utforsker gjenstander som ting.

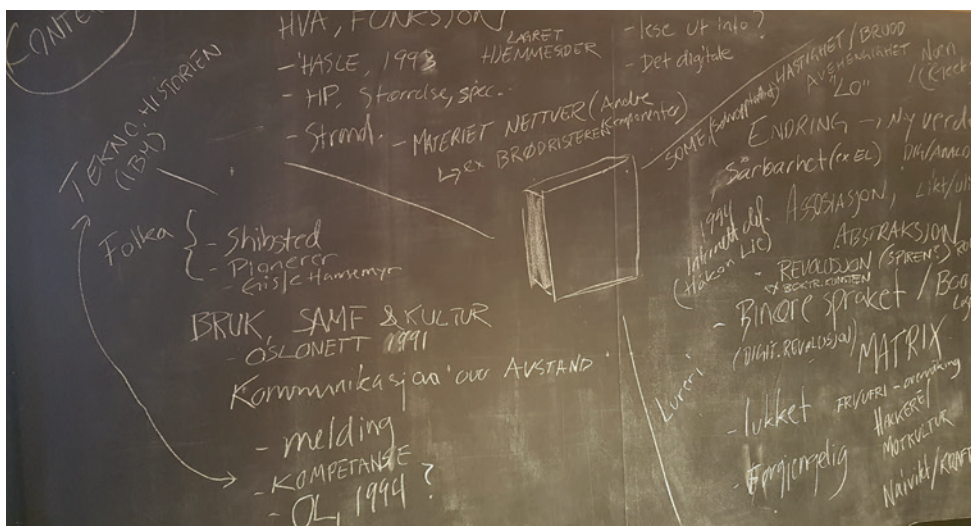
Midt på bordet i LAB sto en datamaskin fra 1990-tallet. Gruppen ble invitert til å dele kunnskap og assosiasjoner som ble samlet under overskriftene «fakta/funksjon», «sosial bruk» og «kultur/mening». Poenget i første omgang var å gjøre alle involverte kjent med det brede kunnskapspotensialet som ligger i å utforske gjenstander som ting, og skape forståelse for hvordan de på denne måten kan være opphav til uendelig mange historier.

Det første arbeidsmøtet med Snøhetta etablerte dermed et felles teoretisk og metodisk utgangspunkt for en dynamisk basisutstilling. De fire dimensjonene, som omhandler gjenstander, involvering, kunnskap og museets politikk, ble behandlet som en helhet. Det viktigste premisset fra museets side var at den ferdige utstillingen

29 Pfaffenberger 1988.

30 Kranzberg 1986.

31 Se kapittel 1 i denne boken for en beskrivelse av LAB.



Undersøkelse av «Hasle», Norges første Internett-server, i LAB ved NTM.

Foto: Henrik Treimo.

skulle være en dynamisk arena for en pågående diskusjon og utvikling av kunnskap på IKT-feltet, i samarbeid med et mangfold av eksterne aktører. Dette impliserer en forståelse av museet selv som et laboratorium – et sted for kontinuerlig «knowledge-in-the-making».³²

32 Bjerregaard 2020b.



Deltakere fra NTM, representert ved henholdsvis konservatorene, utstillingsbyggerne, vitensenteret og markedsavdelingen, demonstrerer konseptforslaget «kontakt» for den samlede gruppen. Foto: Henrik Treimo.

Det neste møtet med Snøhetta-teamet var en workshop arrangert av dem i deres lokaler. Målet for dagen var å utvikle et samlende konsept for utstillingen. I alt var omkring tjue personer fra ulike faggrupper i museet til stede. Den brede deltakelsen tjente to formål: representasjon av museets samlede brede kunnskap og forankring av det gryende utstillingsprosjektet i organisasjonen.

I løpet av en halv dag i Snøhettas lokaler jobbet museets fagfolk og arkitektene sammen ved å bruke et kreativt, lekende og praktisk prosjektverktøy kalt *Idea Work*.³³ Vi lekte, bygde modeller og diskuterte oss fram til tre ulike forslag til konsepter: *switch*, *påkobling* og *kontakt*.

I tiden som fulgte laget Snøhetta en syntese av disse begrepene, og foreslo konseptet *reaksjon* for å favne utstillingens overordnede visjon.

Å jobbe med et slikt konsept åpnet for å inkludere arkitektenes kunstneriske perspektiver i museets faglige arbeid. Snøhetta har for øvrig bygget biblioteket i Alexandra ut fra konseptet «microchip» og Operahuset i Oslo med utgangspunkt i «terskel». Poenget med slike konsepter er ikke at de skal representere et budskap som skal formidles. De er verktøy som gjør det mulig å samle ideer og krefter blant

33 *Idea Work* er samlet i en bok med samme navn. Carlsen, Clegg og Gjersvik 2017.

deltakerne i utviklingsarbeidet. De skal skape retning i det kreative arbeidet, for å kunne avstemme rommet eller bygningens form til innholdet. I siste instans skal konseptet bidra til en ramme for en helhetlig idé, utstillingens innhold, form og opplevelse.

«Reaksjon» kan dekke og beskrive sider ved IKT-feltets materialitet og funksjon som handler om kontaktpunkter og effekter, om nuller og enere og om input/output, og det kan brukes om sammenhengene mellom tele- og datateknologi i samfunnet og for enkeltindivider. «Reaksjon» adresserer samtidig ambisjonen om å skape engasjement gjennom involvering og interaksjon med utstillingen. På denne måten skapte konseptet tankerom og en samlende retning for utviklingen.

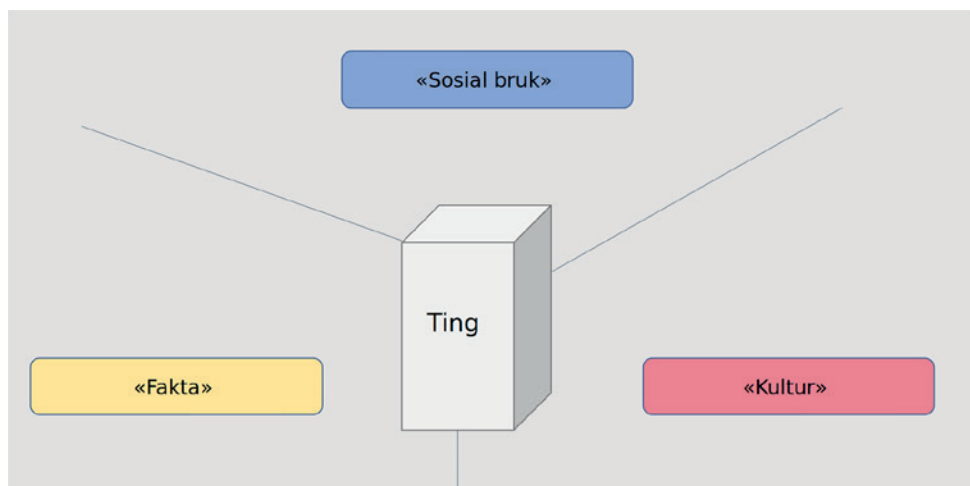
Fra idé til utførelse

Gitt Snøhettas og museets ambisjoner om en dynamisk utstilling på feltet IKT, var det kanskje ikke så merkelig at begge teamene snart kom fram til at en «reaktiv» utstilling burde utnytte én spesiell egenskap ved datamaskinene, nemlig at de er programmerbare. Det handler om input og output – med en uendelighet av muligheter. Fra enkel inntasting av tekst til avanserte algoritmer som bruker input-data av ulike slag i kombinasjon med kunstig intelligens. Diskusjonene og ambisjonene begynte å gå i retning av å utforme utstillingen som en reaktiv computer. Museumsteamet snakket om utstillingen som et digitalt vesen som kobler alle utstilte gjenstander sammen via datamaskiner. Vesenet, i utviklingsfasen kalt «AI-monsteret», kunne motta input fra brukerne, som kunne bli til respons fra utstillingen. Vår felles ambisjon ble å utvikle et slikt system på en måte som tilrettela for at gjenstandene kunne fortelle historier på utallige måter, og slik sett muliggjøre en dynamisk utstilling som alltid ville kunne være relevant i sin samtid.

Med ideen om utstillingen som en programmerbar computer, og målet om mange ulike fortellinger, gikk utstillingsteamet i gang med såkalt «tinging» av aktuelle gjenstander. Kort fortalt betyr det å samle en flerfaglig gruppe som diskuterer alle mulige aspekter ved og relasjoner til en gjenstand, slik vi demonstrerte med Internett-serveren «Hasle» over (bilde 1).³⁴ I tråd med Bryan Pfaffenbergers analyser av teknologi som et totalt sosialt fenomen, hadde museets LAB tidligere laget et enkelt skjema for å utforske ting. Det var tredelt og besto av én sektor for det materielle, én for det sosiale og én for det kulturelle.³⁵ Gjenstandene ble utforsket med vekt på «harde»

34 Tinging er teoretisk avledet fra Heidegger og Latours ideer om ting som produkter av sine relasjoner. Deres ideer om ting er beskrevet i kapittel 2 i denne boken.

35 Se Pfaffenberger 1988.



«Fakta» utgjør omtrent samme informasjon som den man kan finne om en gjenstand i Primus/DigitaltMuseum. «Sosial bruk» handler om gjenstandens sosiale kontekst og den sosiale organiseringen den er en del av. For Hasle-serverens del inkluderte det plasseringen i Oslonett AS og dens bruk som E-postserver og nettserver under OL i 1994. I feltet for «Kultur» ble Hasle knyttet til temaer som «underholdning» og «sosiale medier». Figur ved forfatterne.

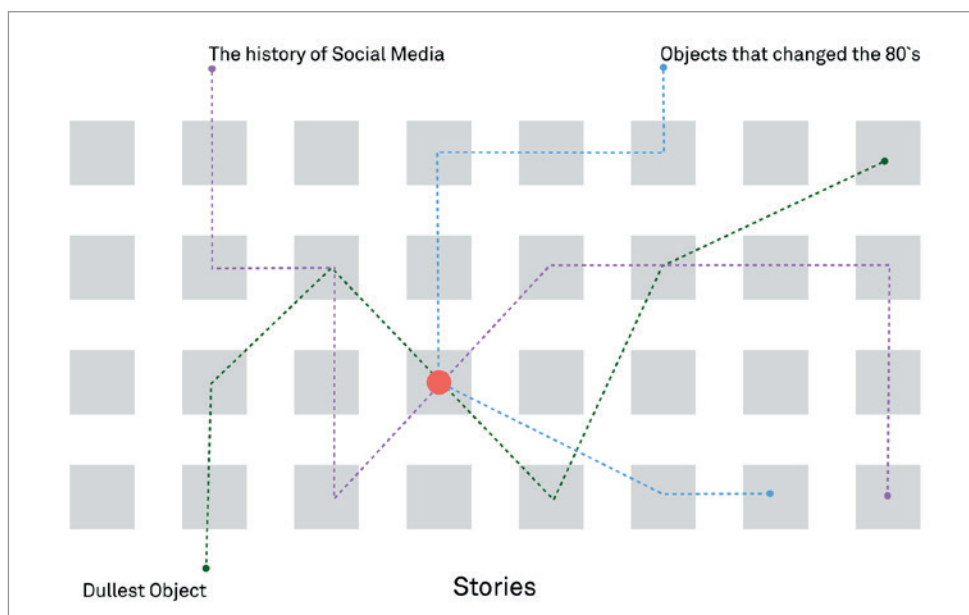
fakta (materiell sammensetning, produksjonssted, årstall osv.), sosiale brukssammenhenger og hva som hadde vært, eller kunne være, deres kulturelle betydning og mening. Denne måten å arbeide på, denne formen for tinging, avdekket en rekke tematikker gjenstandene kunne berøre gjennom å anskueliggjøre relasjoner de inngår i til verden. Resultatene etter tingingene ble systematisert i et dokument, og etter å ha tinget en del gjenstander, begynte det å avtegne seg et mønster: Vi oppdaget at flere gjenstander som ellers ikke hadde noe med hverandre å gjøre (i vår oppfattelse av dem), kunne relateres til de samme temaene i skjemaets sone for kultur og sosial bruk. Slike temaer var for eksempel infrastruktur, sosiale medier, kontroll, overvåking, forskning, design, klima og kjønn. Skjemaet var først og fremst en praktisk måte å grovsortere gjenstander på.

I virkeligheten lar ikke gjenstander seg stabilisere innenfor soner i et slikt skjema. Tingene er alle sine relasjoner, og disse er i endring på måter som gjør at de i bunn og grunn er ustabile og i prosess. Denne egenskapen ved tingene gir museene muligheten til å fortelle mange historier om samme gjenstand. For utstillingsteamet ble skjemaet et utgangspunkt for å utforske gjenstander, og feltene i skjemaet ble utgangspunkt for å beskrive gjenstandenes relasjoner til forskjellige historier de kunne fortelle i utstillingen.

I figuren på forrige side har vi presentert skjemaet for tinging tilpasset IKT-utstillingen og eksemplifisert med *Hasle-serveren*. Dette er en ordinær, serieprodusert datamaskin, som fungerte som Norges første kommersielle Internett-server.

I Snøhettas første visualisering av hvordan dette kunne se ut i utstillingsrommet, er gjenstandene plassert i et stramt mønster, der ulike tematiske ruter går på kryss og tvers av gjenstandene, se figur under.

Snøhettas abstrakte design åpnet for stor variasjon og mange muligheter. Gjenstandenes orden og rekkefølge i rommet trenger ikke å følge en kronologisk orden. Det åpner for at design og presentasjon, nå og i framtiden, ikke bindes opp av en historie som skal fortelles i rommet. Det kan også oppstå interessante opplevelser, refleksjoner og læringsmuligheter når en gjenstand inngår i flere historier i ulike løyper. Det er ingen endelige fortellinger om dem, og slik sett inviterer de til deltakelse i en diskusjon om historie, samtidig og framtid. En Mac fra 1987 kan for eksempel inngå i en fortelling/løype om Apple Inc., eller om design på IKT-feltet, eller om utviklingen av programmeringsspråket *Simula*, siden en av dets opphavsmenn, Kristen Nygaard, eide nettopp denne maskinen. Slike krysskoblinger kan gi opphav til nye tanker og



Her er Snøhettas tidlige visualisering av «stories», det vi refererer til som løyper i utstillingen. Hvis den røde prikken er en mobiltelefon, ser vi at flere historier er innom denne. Titlene på løypene er kun «place holders».

innsikter, ja, kanskje til og med genuint ny kunnskap på feltet. Ikke minst vil et slikt system ha stor fleksibilitet. Med utvikling på feltet, nye kunnskaper og aktuelle problemstillinger kan løyper enkelt legges om med nye gjenstander og endret innhold.

Datalagringen gjør at antall fortellinger utstillingen kan romme, i prinsippet er uendelig mange. Museets ønske om å bruke store deler av samlingen i denne utstillingen kan også ivaretas over tid. Gjenstander kan erstattes, og slik kan museet i årene som kommer, vise fram store deler av samlingen. Behandlingen av gjenstandene som mangfoldige ting satt i sammenheng med programmerbare løyper, muliggjør utskifting uten at utstillingen må bygges om.

Utstillingens konsept – som innebar at museets brukere skulle kunne reagere på en utstilling, som igjen reagerte på dem, i en dialektisk utvikling – hang nå sammen med perspektiver på gjenstander som ting og teknologi som totalt sosialt fenomen. Den ønskede dynamikken kunne utløses i en pågående interaksjon mellom gjenstander, historier, museets ansatte og deltakere fra samfunnet utenfor. I teori og på tegnebordet begynte den dynamiske basisutstillingen å anta en helhetlig og konsistent form. Det store spørsmålet var hvordan dette skulle gjøres i praksis, både rent teknisk og med tanke på brukeropplevelse.

Brukeropplevelse og «AI-monster»

Vi kontaktet det norske IT-firmaet Computas, som har levert systemer basert på anvendt kunstig intelligens (AI) siden 1980-tallet. I løpet en serie workshoper våren 2020 jobbet museets team, Snøhetta og Computas sammen om å sette rammene for utstillingens dynamiske struktur og tekniske tilrettelegging. Brukeropplevelsen sto i fokus for dette utviklingsarbeidet, og ambisjonen var å finne brukermuligheter som på interessante og engasjerende måter kunne samvirke med et innholds- og styringssystem (CMS) basert på dataprogrammer, AI og maskinlæring. Det siste betyr at datamaskiner kan «lære» som følge av input de får, og endre sin output. De datatekniske løsningene ble redegjort for i et underlag utarbeidet av Computas, og senere gjort til grunnlag for en anbudskonkurranse for å utvikle utstillingens CMS.

Det var mange utviklingstrinn som ble løst i flerfaglige kreative diskusjoner og workshoper, som på grunn av koronasituasjonen i all hovedsak ble gjennomført digitalt ved hjelp av en elektronisk tavle som kan deles på nett (*Miro board*) og møteplattformen *Teams*. Forskjellige brukerprofiler ble tenkt ut og virtuelt testet for ulike besøksopplevelser. Spørsmål som hvordan de besøkende skulle starte, hvordan de skulle engasjeres til å gå videre i utstillingen, hvordan og med hva de skulle inte-

ragere, og hvordan «AI-monsteret» skulle samle inn data, lære og skape effekter, var noen av utfordringene.

En plutselig frigjørende vending kom i en av de få fysiske workshopene der alle var samlet i rommet der utstillingen skulle bygges. Et av hovedspørsmålene var hvordan brukerne skulle ledes gjennom de ulike løypene. Vi spekulerte og tegnet ulike former for tekniske løyper, muligens lyssatt med led-lister i ulike farger, eller basert på bruk av mobiltelefoner. De ulike forslagene til løsninger var enten teknisk kompliserte eller dyre, eller begge deler. Og det var motstand mot at de besøkende skulle behøve å bruke sin egen telefon. I selve utstillingsrommet gjorde vi noen praktiske øvelser som var forløsende. Gjennom eksperimentering i praksis oppsto ideen om at løypeanvisningene ikke behøvde å ligge i systemet eller i en teknologi. Den kunne «flyttes» inn i hodet på folk. De besøkende kunne få en type hint om hvor de skulle gå, men så måtte de finne veien selv. Omtrent som poster i et orienteringsløp, eller som den nettbaserte utendørsaktiviteten geocaching.

Med den løsningen var også ideen om utstillingen som et dataspill født. Utstillingen skulle «spillfiseres». Og med det avfødt en brukerreise i tre akter, gjennom tre fysiske soner, referert til som Connect, Collect og React. I Connect-sonen skulle de besøkende inviteres til å «koble seg på» datasystemet ved bruk av interaktive installasjoner. De skulle få anledning til å opprette en bruker, og til å ha en (anonym) avatar som sin følgesvenn i utstillingen. I Collect-sonen skulle brukerne «samle» gjenstander i en løype som tilsvarte en tematisk historie. Hvilken historie hver enkelt ble presentert for, skulle være en effekt av hvem man er, ens interesser og interaksjonen med «AI-monsteret» i Connect-sonen. I tredje akt skulle de avslutte sin løype i en «reaktor». Den var planlagt som et tingsted for oppsummering og diskusjoner mellom de tilstedeværende basert på opplevelser i utstillingen, sett i lys av samfunnsaktuelle problemstillinger. Utfordringen her var å skape en opplevelse hvor det som engasjerer de besøkende, og de valgene de gjør i utstillingen, blir tatt til følge av «systemet» og gjort til del av en diskusjon med andre besøkende. For å få til dette var det nødvendig å utvikle en AI som kunne skape diskusjoner basert på input-data fra brukerne av utstillingen. Dette ble formulert som en målsetting for arbeidet med utstillingens tredje akt – «Reaktoren». Arbeidet med å finne noen som kunne hjelpe til med å utvikle en intelligent kunstig debattant, ble igangsatt.

En helhetlig og konsistent utstillingsidé basert på gjenstander, og der brukere, interaksjon og reaksjoner var i fokus, kunne etter hvert samles og uttrykkes i et dokument. Utstillingsdesignet, som hadde vært i utvikling siden tidlig i samarbeidet, kunne ferdigstilles. Arbeidet gikk nå over i ny fase, og det var 18 måneder til utstillingen skulle ta imot sine første gjester. Grafisk design var et separat prosjekt, som

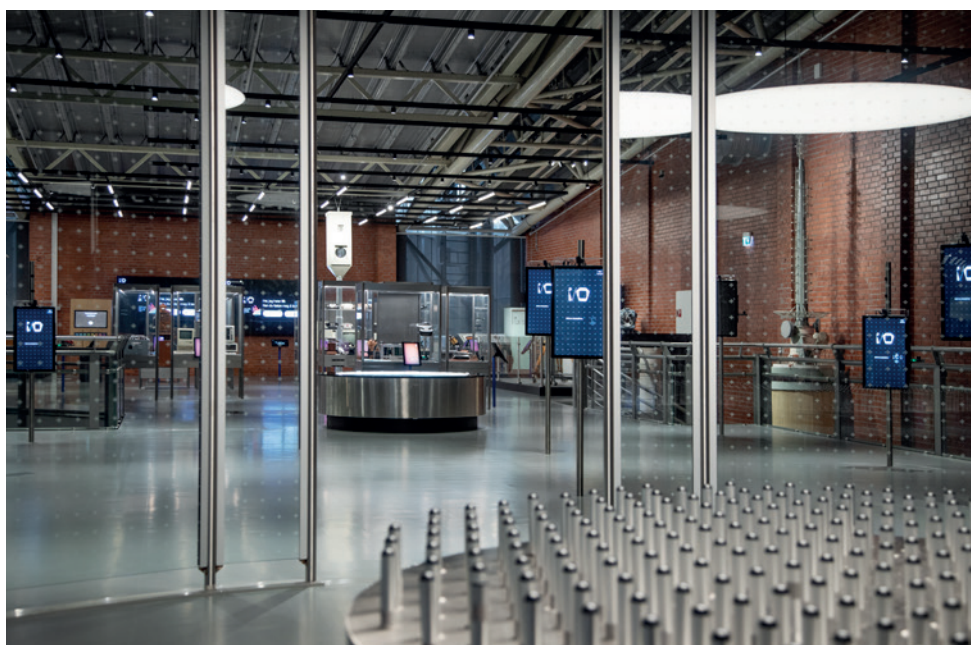
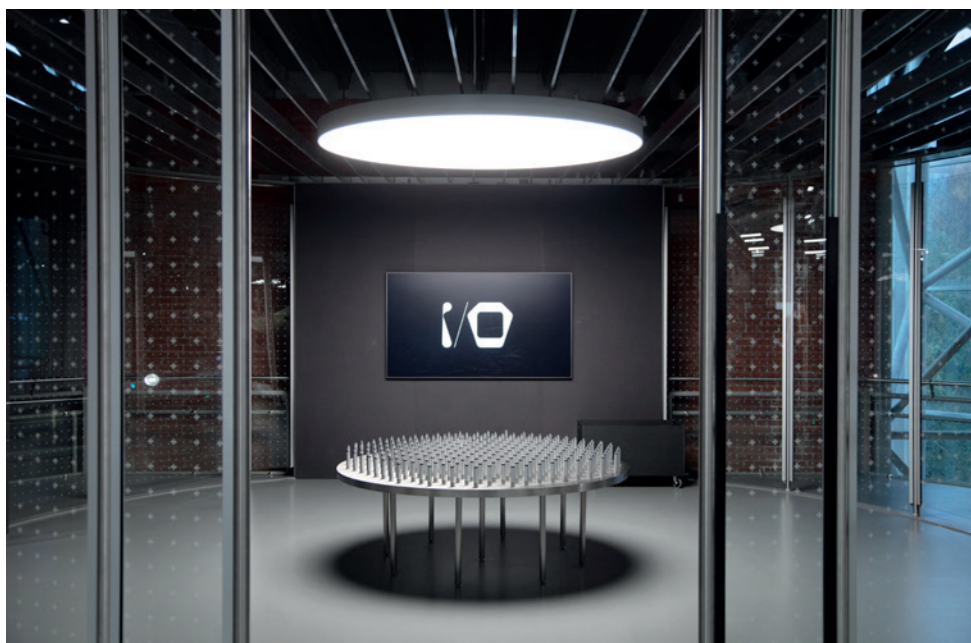
etter anbud også tilfalt Snøhetta. Utviklingen av CMS ble satt ut til firmaet Logic Interactive, som har spesialisert seg på interaktive utstillingsløsninger. Ambisjonen om å skape en reaktor som ved hjelp av AI kunne føre diskusjoner med publikum, startet som en utviklingsprosess i samarbeid med kanadiske STEAMLabs. Dette er et ikke-kommersielt selskap som har spesialisert seg på læring, innsikt og forsvarlig bruk av kunstig intelligens gjennom opplevelser. Arbeidet med utstillingens tittel foregikk i en prosess der en bredt sammensatt gruppe ved museet deltok gjennom flere arbeidsmøter. Valget falt på *I/O* fordi det gir assosiasjoner til data, enten det leses som input/output eller 1/0. Samtidig henspiller det på det uavklarte ved teknologiene. Slashen «/» betyr både «og» og «eller». Utstillingen problematiserer nettopp slike dikotomier, enten de er frihet/tvang, innenfor/utenfor, menneske/maskin osv. Tittelen rommer også konseptet «reaksjon». Hva man putter inn, får konsekvenser for hva man får ut, enten det gjelder datamaskiner eller dynamiske utstillinger som søker å involvere brukerne i en kontinuerlig utvikling.

Til tross for at mye av utviklings- og idéarbeidet nå var gjort, var lite realisert. Det som nå fulgte, var en rekke iterative prosesser med disse eksterne leverandørene. I denne fasen skjedde det mye som bidro til å forme den endelige utstillingen. Når sagt alle ideer som forelå på blokk, ble justert, tilpasset eller forkastet i møte med materialkrav, tekniske muligheter og ideer som oppsto som følge av kreativt praktisk samarbeid.

I/O i praksis

Når dette skrives, har utstillingen vært i gang i et halvt år. Over 90 000 besøkende har koblet seg på den kunstige intelligensen (AI-en) med en avatarpinne utstyrt med en rfid-brikke.

Systemet bruker algoritmer for anbefalinger av samme type som vi utsettes for på Spotify eller Netflix. En annen algoritme leser ansikt, gjetter på alder og humør. I tillegg stiller systemet spørsmål – eller rettere sagt, stiller de besøkende overfor problemstillinger uten entydige løsninger – som må besvares med *enten/eller*. For eksempel: «Jeg lærer best *digitalt/analogt*», eller «Ny teknologi er *frihet/tvang*», eller «Jeg stoler mest på *menneske/teknologi*» og liknende. I tillegg inviteres brukerne til en øvelse kalt «DaTing». Her er det gjenstander som forsøker å presentere seg fordelaktig med mål om å oppnå en «date» med brukeren. Et eksempel er en Kurer-radio, som oppgir å være 19 meter unna, og som «Søker en som er flink til å lytte 😊». Man kan velge mellom å sveipe til høyre eller til venstre. Valgene vil påvirke besøket og opplevelsen. På bakgrunn av disse tre øvelsene lager AI en



I/O ønsker alle velkommen og oppfordrer til å ta en avatarpinne og følge instruksjoner fra systemet. Sammen med påkoblingsskjermene utgjør dette utstillingens Connect-sone.
Foto: Håkon Bergseth, NTM.

digital avatarfigur som tilsvarende en personlig bruker, og foreslår tre løyper den tror vil interesse denne personen.

Velger man så en av disse, eller blar gjennom listen for å velge blant de per nå om lag tretti løypene, blir man bedt om å gå til første gjenstand i sin løype. Gjenstanden befinner seg på en av sytti stasjoner, der gjenstandene er samlet i monterer eller på åpne podier. Disse er utstyrt med interaktive skjermer med et godt synlig nummer. Skjermene aktiveres når avatarpinnen settes i, og en historie som knytter gjenstanden til løypa, vises – med tilhørende bilder, filmsnutter og lyd. En liten bit av den transatlantiske kabelen fra 1850-tallet kan for eksempel være første gjenstand i en løype som heter *Infrastruktur*. Samtidig inngår kabelen i løypa om telefoni, der den forteller en litt annen historie til en annen bruker. Uansett løype vil alle få den samme faktahistorien om kabelen. Dette er også et tilbud til de som ikke ønsker å koble seg på systemet og bruke avatarpinne. Liker man det man ser, kan man trykke «jeg liker denne». Alle data fra påkoblingssonen Connect – hvorvidt gjenstanden får «likes», samt tiden en besøkende tilbringer framfor gjenstanden – er input til systemet. Dette bruker algoritmene til framtidig output for andre brukere. Siden systemet ikke samler inn persondata på noe vis, er brukernes personvern ivaretatt, noe det også opplyses om idet man starter besøket.

De besøkende blir ledet gjennom sin løype, som varierer fra 5 til 15 gjenstander. På veien kan de også velge å lese fakta om alle gjenstander de ser. Til dette kreves det ikke bruk av avatarpinnen. Den er kun for den tilrettelagte, AI-instruerte opplevelsen. De som besøker utstillingen kan også interagere med en av de i dag sju interaktive installasjonene: lære AI å tegne, eller programmere en robot. Man kan også dvele ved kunstverk som presenteres i *I/O*, eller se på den kunstige intelligensens eget kunstverk. Det er en kule som lager abstrakte geometriske mønstre i en sanddyne, basert på data om gårsdagens brukere i utstillingen. Når løypa er unnagjort, vil systemet oppfordre deg til å gå til Reaktor.

Reaktor er et adskilt amfi, der de besøkende kan oppleve en debatt mellom to kunstige intelligenser. Tema for diskusjonen avgjøres av de tilstedeværende, basert på forslag fra AI. Diskusjonsforslagene – som kan være av typen «Er kunstig intelligens en eksistensiell risiko for mennesker», eller «Gjør ny teknologi verden bedre?» – er igjen basert på hva de som er til stede i Reaktor, har gjort i utstillingen, hvilke gjenstander de har sett på, og hva de har «liket». Systemet er utviklet og tilrettelagt sammen med STEAMLabs og baserer seg på bruk av Open AI og algoritmen GPT-3. Den har, kort sagt, lest Internett og er en av verdens mest avanserte språkalgoritmer. I diskusjonene oppfordres de besøkende til å delta ved å stemme på argumenter de liker. Stemmer registreres, og AI oppsummerer til slutt debatten. Som i Connect og i Collect gir det heller ikke i Reaktor noe endelig svar.



Det første de besøkende møter, er AI-s eget kunstverk. En stålkule lager abstrakte geometriske mønstre i sand basert på innsamlede data om hva brukerne har foretatt seg i utstillingen dagen før. Gjenstander og løyper er knyttet sammen via nummererte skjermer. Foto: Håkon Bergseth, NTM.



I Reaktor, som illuderer et tradisjonelt tingsted, kan de besøkende sette seg ned og interagere med en kunstig intelligens. Tilstedeværende oppfordres til å bruke sin avatarpinne for å stemme fram diskusjonstemaer. Et valgt tema blir til en debatt mellom to kunstige intelligenser, som kaller seg I og O. De gjør det de kan for å overbevise deltakerne om at de har de beste argumentene. Deltakerne stemmer ved å holde opp avatarpinnen, som registreres av systemet. Foto: Håkon Bergseth, NTM.

Denne interaktive og dynamiske basisutstillingen gir muligheter for utforskning og undring over de uendelig mange kulturelle og sosiale sammenhengene som teknologi og mennesker inngår i. Ideen er å gi de besøkende en inngang til problemstillinger ved å «gå en løype» og fordype seg i ett tema. Deretter kan de velge å ta flere turer og undersøke andre temaer. Utstillingen er tenkt som et speilbilde av den teknologiske virkeligheten vi er omsluttet av. Vi kan alltid velge å ta i bruk teknologi, men grensen mellom slik frihet og tvang kan være problematisk. Ved å tilby de besøkende å koble seg på utstillingen, gi fra seg noen data for så å få noen goder, imiterer opplevelsen hverdagens erfaringer med teknologi. Det er også mulig å oppleve utstillingen uten å koble på, slik det er mulig å avstå fra å bruke en smarttelefon. Da får man i så fall en annen og mer begrenset utstillingsopplevelse, slik man i dagliglivet ikke får samme tilgang til en del ting uten visse typer teknologi.

Et overordnet mål med utstillingen er å bevisstgjøre publikum og skape refleksjon omkring de måtene teknologien inngår i hverdagen på. Gjennom konfrontasjoner

og reaksjoner, kunnskapsdeling, bevisstgjøring og refleksjon skapes muligheter for demokratiutøvelse på et teknologifelt vi alle berøres av. Svarene er ikke gitt angående de utfordringene samfunnet står overfor, heller ikke mulighetene. Med utstillingen har museet et ønske om å skape en pågående diskusjon, og gjennom det drive både utveksling og utvikling av kunnskap. En motiverende kraft er at museets besøkere og samarbeidspartnere her gis muligheter til å påvirke utstillingen. Dette skjer ved måten man «bruker» utstillingen på, fordi systemet endres som følge av brukernes valg og aktiviteter. Og det kan skje gjennom samarbeid med eksterne aktører i ny innholdsutvikling. Museet anvender dermed den første loven om teknologi på seg selv: Er denne AI-drevne utstillingen bare av det gode, eller er den også et onde for museumsbesøkerne? Den er i hvert fall ikke nøytral! Utstillingen byr på et mangfold av temaer og muligheter til fordypning. Samtidig er den laget slik at systemet velger for deg, på bakgrunn av hva det antar du vil være interessert i. Denne opplevelsen vil antakelig av noen oppleves om berikende og interessant, mens andre vil ha seg frabedt å bli ledet av en AI.

Mangfoldig kuratering og oppsummerende betraktninger

Spørsmål som knytter seg til utviklingen av teknologi i samfunnet, endrer seg kontinuerlig. En basisutstilling om dette temaet må derfor kunne ta opp i seg nye trender og ny kunnskap for å være relevant. Diskusjonene omkring TV-teknologien, da den kom inn i stuene til nordmenn på 1960-tallet, var preget av frykt for hva som nå ville skje med oss. Statsminister Gerhardsen dukket opp på skjermene i første sending, og fortalte at det ikke var farlig å se på TV. I dag er diskusjonene omkring TV fortsatt der, men de handler om andre aspekter. Det samme gjelder for telefoni og datamaskiner og det meste innenfor disse teknologiene som griper stadig dypere inn i samfunnsstrukturer, kultur og individuelle liv. Relevans i en slik sammenheng handler om reaksjoner. Reaksjoner som i effekter, responser, bifall og frykt, men også som i politisk debatt, reguleringer, lovverk og innovasjoner. Med utstillingen *I/O* har det vært viktigere å tilrettelegge for å reagere på skiftende betydninger av teknologi enn å tilstrebe endelige historier om hvordan noe er eller har vært. Tingene det handler om, endrer karakter og mening etter hvem det er som forteller om dem, og hva de er opptatt av å fortelle. Slik sett er ikke de utstilte gjenstandene «matters of fact», men heller «matters of concern».³⁶ Det å kunne

36 Begrepene «matters of fact» og «matters of concern» er inspirert av Bruno Latour, og er utdypet i kapittel 2 i denne boken. Se også Latour 2004.

ta opp og være en arena for presentasjon og diskusjon av aktuelle samfunnsanliggender relatert til IKT-feltet, har i denne utstillingen vært satt høyere enn å «skrive historie» om museets samlinger.

Ambisjonen om dynamikk, og ønsket om å slippe til andre stemmer enn museets egne, ble bygget inn i konseptet, innholdet og utlegningen av *I/O* fra starten av. Utstillingen kan i prinsippet skifte ut både gjenstander og tekster relativt enkelt, og ikke minst kan den ta imot utallige historier og perspektiver fra eksterne aktører fra kunstfeltet og academia samt fra lekfolk. Museet har også en avtale med det antropologiske forskningsprosjektet *Private Lives* ved Universitetet i Oslo.³⁷ Her forskes det blant annet på hva som skjer når grensene mellom privat og offentlig endres og forhandles om på nye måter i den digitale hverdagen. Planen er å la forskerne infiltrere utstillingen med sine resultater etter hvert som prosjektet skrider fram. Det skal skje ved at de får sette opp en egen utstilling inne i *I/O*, samt kuratere nye løyper.

Men løyper kan kurateres av mange. Hva med å la en lærer kuratere en løype, enten for en klassetur eller som en del av pensum på et kurs? Kan elever i en skoleklasse lage sine egne løyper, som de så presenterer for hverandre? Dette er muligheter som vurderes og planlegges i skrivende stund. Vi kan begynne å se for oss samproduksjoner hvor museet for alvor gir slipp på kontrollen: La en enkelt bruker kuratere sin egen fortelling, og lagre den på sin egen bruker, for så å sende en lenke til en venn, som så kan gå samme løypa og eventuelt legge til nye kommentarer. Å planlegge for noe nytt er et stikkord her, og det berører kjernen av hva det vil si å lage en basisutstilling og lykkes med det. Hvis basisutstillinger skal være kjernen i museumsvirksomheten, må prinsippene den er bygget på, være omforente, og organisasjonen må ville den over tid – lang tid.

Ved å tilrettelegge for deltakelse og involvering i slike prosesser utøver museet i praksis en eksperimentell åpenhet som i overført betydning likner et tingsted. Historiene som museet forteller og forvalter, blir produkter av samarbeid, og kunnskap blir en prosess. Det vil si at kunnskap blir til over tid, og at den kan endres, fjernes og tilføres. Museet vil på denne måten kunne utvikle og håndtere mange former for kunnskaping, fra den anekdotiske til vitenskapsbasert kunnskap. Som tingsted er museet en åpen og eksperimenterende institusjon. Det bruker sine unike særegenheter som sted for gjenstandssamlinger, sine utstillingsmuligheter og sitt demokratiutøvende potensial til diskusjoner om kunnskap og om samfunnet.

37 Les om forskningsprosjektet *Private Lives* her: <https://www.sv.uio.no/sai/english/research/projects/private-lives/> Lest 09.02.23.

I *I/O* har NTM tatt dette helt ut og tilrettelagt for et pågående ting med brukere ute på museumsgulvet. Utstillingens design, utlegning og styringssystem er tilrettelagt for kontinuerlig endring. Til tross for at systemet er basert på dataprogrammer, algoritmer og kunstig intelligens, vil dynamikk over tid ikke skje automatisk. *I/O*-utstillingen er en «maskin» som er kunnskapsintensiv i sitt vedlikehold. Den vil kreve vedvarende kuratering og gjenstandsarbeid, arbeid med involvering av eksterne aktører, utvikling av temaer som følger opp samtidens samfunnsaktuelle problemstillinger og nye kunnskaper på feltet. Oppfølging med PR/kommunikasjon samt utvikling av skoleopplegg og programmering av utstillingen må være i takt med utstillingens samtidsaktualitet i uoverskuelig framtid. *I/O* viser dermed både mulighetene og utfordringene som reises med dynamiske basisutstillinger. De krever arbeid, men kan skape et levende og samtidsrelevant museum. For at en slik dynamikk skal kunne etableres, må basisutstillingen fra første stund forankres bredt i en holistisk tenkning som inkluderer en prosessuell forståelse av henholdsvis gjenstander, involvering og kunnskaping. Basisutstillinger må *gjøres* kontinuerlig i sentrum av museumsvirksomheten. Suksessen er avhengig av at det teoretiske bakteppet og prinsippene utstillingen er bygget på, er forankret i museets ideologi og politiske retning for framtiden. Om *I/O* vil lykkes, avhenger av dette, og også av om den stadig vil oppleves relevant for brukerne. Framtidsrelevansen vil være et spørsmål om å kjenne samfunnet omkring museet, og vite hva som står på spill i relasjonene mellom teknologiene og museets brukere. Teknologiene endrer seg raskt, og effektene er uoversiktlige og tidvis uventede. Til forskjell fra den forrige basisutstillingen, *Fra kuleramme til mikroprosessor*, er *I/O* utviklet med premisset om den skal være en dynamisk og kunnskapsgenererende basisutstilling på IKT-feltet. Det innebærer at den ikke kan presentere en lineær historie, men kontinuerlig må søke å følge utviklinger langs mange akser og på flere nivåer i en form for dialog og interaksjon med sine brukere.

Litteratur

- Achiam, Marianne, Haldrup, Michael og Drotner, Kirsten (red.) (2021). *Experimental Museology. Institutions, Representations, Users*. London: Routledge.
- Bäckström, Mattias (2016). *Att bygga innehåll med utställningar: utställningsproduktion som forskningsprocess*. Lund: Nordic Academic Press.
- Bjerregaard, Peter (2020b). «Introduction». I Peter Bjerregaard (red.), *Exhibitions as Research Experimental Methods in Museums* (s. 1–17). London: Routledge.
- Carlsen, A., Clegg, S. og Gjersvik, R. (2017). *Idea Work*. Oslo: Cappelen Damm.
- Carlsson, Göran og Ågren, Per-Uno (1982). *Utställningsspråk. Om utställningar för upplevelse och kunskap*. Umeå: UTAB Tryckeri AB.
- Conn, Steven (2006). «Science Museums and the Culture Wars». I Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies* (s. 494–588). Malden, MA: Blackwell Pub.
- Graham, Helen (2016). «The 'co'in co-production: Museums, community participation and Science and Technology Studies». *Science Museum Group Journal* 5.
- Haldrup, Michael, Achiam, Marianne, Drotner, Kirsten (2021). «Introduction». I Marianne Achiam, Michael Haldrup og Kirsten Drotner (red.), *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users* (s. 1–13). London: Routledge.
- Hamran, Olav og Andersen, Ketil Gjølme (2014). *Teknikk på museum. Norsk Teknisk Museum 1914–2014*. Oslo: Pax Forlag.
- Kranzberg, Melvin (1986). «Kranzberg's Laws». *Technology and Culture* 27 (3): 544–560.
- Latour, Bruno (2004). «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern». *Critical inquiry* 30 (2): 225–248.
- Maure, Marc (2004). «Et museum i det høye Nord». *Nordisk Museologi* (2): 9–14.
- O'Neill, Mark (2006). «Essentialism, adaptation and justice: Towards a new epistemology of museums». *Museum Management and Curatorship* 21 (2): 95–116.
- Pfaffenberger, B. (1988). «Fetishised Objects and Humanised Nature: Towards an Anthropology of Technology». *Man New Series* 23(2): 236–252.
- Pramm, Hans Otto (1994). «Fra kuleramme til mikroprosessor». *Volund* 1994: 44–55.
- Skjervheim, Hans (1996). *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Oslo: Aschehoug.
- SOU 1973. «Museerna». Statens offentliga utredningar 1973:5. Utbildningsdepartementet. <https://lagen.nu/sou/1973:5>
- SOU 2015. «Ny Museipolitik». Statens offentliga utredningar 2015:89. <https://www.regeringen.se/contentassets/a7f58685a4964dbfb276541303516196/ny-museipolitik-sou-201589.pdf>
- Treimo, Henrik (2020). «Sketches for a methodology on exhibition research». I Peter Bjerregaard (red.), *Exhibitions as research* (s. 16–39). London: Routledge.
- Ågren, Per-Uno (2004[1972]). «Att Ställe ut Historia». *Nordisk Museologi* (2): 137–142.

Om forfatterne

Anders Lindeberg-Lindvet (f. 1964) jobber innenfor innsamling og dokumentasjon ved Telemuseet og Tekniska museet i Stockholm. Han har ansvar for å koordinere anskaffelser til samlingene og jobber med digital tilgjengelighet. Lindeberg-Lindvet har også deltatt i forskning knyttet til flere utstillinger. Når det gjelder dokumentasjonsprosjektet om Ågesta kraftverk, har han blant annet deltatt i anvendelsen av Tingenes metode.

Björg Holsvik (f. 1969) er utdannet historiker ved UiB. Siden 2007 har hun vært ansatt som konservator ved Østfoldmuseenes avdeling Moss by- og industrimuseum, og fra 2022 ved Samlingsavdelingen. Hun har spesielt arbeidet med innsamling og dokumentasjon av Moss bys industri- og arbeidslivshistorie, og har også vært kurator og prosjektleder for flere utstillinger.

Camilla Gjendem (f. 1954) er utdannet cand.philol. fra UiB innenfor fagfeltene kunst- og kulturhistorie. Hovedfagsoppgaven hennes omhandler kunstmuseenes utstillingspraksiser med utgangspunkt i pedagogiske teorier fra tysk mellomkrigstid og Bauhaus. Gjendem har vært ansatt som konservator NMF ved Moss by- og industrimuseum / Østfoldmuseene siden 1999. Hun er spesielt interessert i industrihistorie, arkitektur og byutvikling.

Charlotte Ahnlund Berg (f. 1964) har siden 2018 jobbet ved Riksantikvaren som utreder med museums- og kulturminnepedagogikk i fokus, og med den oppgaven å fremme kunnskapsdeling og metodeutvikling på feltet. Ahnlund Berg er utdannet lærer og etnolog, og har lang erfaring fra pedagogisk virksomhet i museer når det gjelder ledelse, utviklingsarbeid og praktisk gjennomføring. Hun har bidratt til en rekke populærvitenskapelige artikler i ulike magasiner og fora.

Giuseppina Addo (f. 1988) har en mastergrad i medie- og kommunikasjonsvitenskap og en bachelorgrad i internasjonal migrasjon og etniske relasjoner, begge fra Malmö universitet i Sverige. Hovedinteressen hennes ligger i grensesnittet mellom digitale medier, religion og emosjoner. Hun har vært tilknyttet forsker ved Malmö University Data Society Research-programmet siden 2021. Addo er medforfatter av artikkelen *Encoding object-oriented democracy in Swedish museums: implementing method of the thing in exhibition-making*.

Hassan Taher (f. 1994) er universitetslektor i medieteknologi ved Malmö universitet. Han underviser blant annet i digitalisering, markedsføring, bevegelig bilde, medieteknologi og forretningsdrift. Taher forsker også på ulike mediefenomener som «seriøse og lærerike videospill», og brukte Tingenes metode som et verktøy da han jobbet med masterprosjektet sitt i 2020.

Hege-Beate Solås Lindemark (f. 1979) er utdannet kunsthistoriker ved NTNU og jobber for tiden som konservator ved avdeling for samlingsforvaltning ved Østfoldmuseene. Hun har vært ansatt i Østfoldmuseene siden 2010, og har vært kurator og prosjektleder for en rekke utstillinger.

Henrik Treimo (f. 1971) har doktorgrad i sosialantropologi fra Universitetet i Oslo og har jobbet som førstekonservator ved Norsk Teknisk Museum siden 2007. Treimo har ledet det kuratoriske arbeidet med en rekke utstillinger ved NTM, deriblant *Mind Gap*, *TING – Teknologi og demokrati* og *I/O*. Han er opptatt av å bringe ulike fagfelt og samarbeidspartnere sammen i kunnskapsprosesser, og har også arbeidet med metodeutvikling for slik utstillingspraksis i museets LAB og som leder for museumsutviklingsprosjektet Tingenes metode.

Irene Almkvist Ellefsen (f. 1979) en mastergrad i kulturvitenskap fra Universitetet i Bergen, og har jobbet som formidler ved Østfoldmuseene siden 2007. Der har hun vært involvert i og utviklet en rekke utstillings- og formidlingsprosjekter. Ellefsen har særlig fordypet seg i tidlig nytid, og har holdt foredrag og utgitt bøker og artikler knyttet til 1500- og 1600-tallshistorie.

Ketil Gjølme Andersen (f. 1963) er førstekonservator ved Norsk Teknisk Museum. Han har doktorgrad i historie fra Universitetet i Oslo og har skrevet bøker med temaer som spenner fra teknologi- og industrihistorie til okkupasjonshistorie og museumshistorie. Andersen var kurator for utstillingen *Grossraum – Organisasjon Tødt og tvangsarbeid i Norge 1940–1945* på Teknisk museum, og han er opptatt av å kombinere utstillingsproduksjon og forskning.

Lars Risan (f. 1963) har doktorgrad i kulturvitenskap og antropologi. Han har jobbet som forsker ved Senter for teknologi, innovasjon og kultur ved Universitetet i Oslo og ved Norsk institutt for by- og regionforskning. Risan er nå uavhengig konsulent og fagbokforfatter, og er aktuell med boken *Ulvebarna – omsorgens naturhistorie*.

Magdalena Tafvelin Heldner (f. 1966) er konservator ved Tekniska museet i Stockholm. Hun har mange års erfaring fra arbeid med utstillinger og dokumentasjon av ulike tematikker knyttet til industriarv. Heldner har de siste årene jobbet med prosjektet Ågesta kjernekraftverk, som er dokumentert basert på Tingenens metode. Et pågående prosjekt gjelder utviklingen av et nytt knutepunkt for Teknisk museum utenfor museets vegger, med temaet *Life Science*.

Maria Engberg (f. 1971) er førsteamanuensis i medieteknologi og leder et forskningsprogram ved Malmö universitet om digitalisering og dens effekter på samfunnet. Forskingen hennes omhandler fremvoksende og oppslukende teknologier innen kultur-, litteratur- og museumssektoren. Nylige publikasjoner inkluderer *Reality Media: Augmented and Virtual Reality* (MIT Press 2021 med Bolter og MacIntyre) og *The Digital Reading Condition* (Routledge 2023, medredaktører Birgitte Stougaard Pedersen og Iben Have).

Marianne Løken (f. 1970) er direktør for forskning og utvikling (FoU) ved Østfoldmuseene. Hun leder også Borgarsyssel Museum. Løken har en doktorgrad i science education fra Universitetet i Oslo. Forskningsinteressene hennes er særlig knyttet til medvirkning, kjønn, mangfold, interseksjonalitet og sosiomaterialitet. Løken er utdannet innen realfagsdidaktikk, sosialantropologi, spesialpedagogikk og aksjonsforskning, og har lang erfaring fra privat og offentlig sektor når det gjelder forskningsformidling, rådgivning og forskningsledelse.

Nina Bratland (f. 1960) er cand.philol. i etnologi fra UiO og har tidligere jobbet i fotoarkiv, forlag og andre mediebedrifter. Hun er nå ansatt som konservator ved Norsk Teknisk Museum, hvor hun arbeider med utstillinger om temaene fothistorie, telekommunikasjon, energi og klima.

Phil Loring (f. 1975) er konservator for medisinhistorie ved Nasjonalt medisinsk museum / Norsk Teknisk Museum i Oslo, hvor han har arbeidet siden 2014. Tidligere var han konservator for psykologi ved Science Museum i London. Han har mastergrad i medisinsk antropologi og vitenskapshistorie.

Pille Pruulmann-Vengerfeldt (f. 1978), medlem av Academia Europaea, er professor i medier og kommunikasjon ved Malmö universitet. Metodisk inntar hun en kritisk, kreativ og handlingsorientert tilnærming. I sin forskning undersøker hun hvordan digitale teknologier og deres innvirkning på hverdagen vår samskapes i kulturelle,

profesjonelle og mellommenneskelige kontekster. Mye av Pruulmann-Vengerfeldts nyere forskningsinnsats er dedikert til å forstå datafiksering av mennesker i museer og media.

Thale Sørlie (f. 1982) er konservator NMF, fotoarkivar ved Norsk Teknisk Museum. Hun har en mastergrad i idéhistorie fra Universitetet i Oslo og en bachelorgrad fra Högskolan för fotografi ved Göteborgs universitet. Hun har kuratert flere utstillinger innenfor norsk fotohistorie, vært forskningsleder for Norsk fotohistorie fra 1940 til 2011 og leder forsknings- og utviklingsprosjektet Bærekraftige energinarrativer: Industrimuseer møter klimakrisen. Sørlie sitter i redaksjonen for Arr – idéhistorisk tidsskrift.

Torhild Skåtun (f. 1963) arbeider som museumspedagog ved Norsk Teknisk Museum, og er opptatt av museenes samfunnsrolle, deltagende praksiser og museene som rom for læring på tvers av kunnskaper og generasjoner. Hun har nylig ferdigstilt en doktoravhandling i museologi med tittelen *Science, Identity and Belonging – Engaging through co-design with young people at a science museum: a qualitative study of process*.

Åsa Harvard Maare (f. 1961) underviser og forsker ved Institutt for kunst, kultur og kommunikasjon ved Malmö universitet. Hun har kunstnerisk utdannelse fra École des Beaux-Arts i Paris, og en doktorgrad i kognisjonsvitenskap fra Lunds universitet. Forskningsinteressen hennes er design av læringsaktiviteter basert på imitasjon og observasjonslæring.