

# Från översättning till undersökning

Om att överbrygga klyftan mellan innehåll och form i utställningsprocessen

Magisteruppsats i praktisk kunskap 22,5 p  
Centrum för Praktisk Kunskap, Södertörns Högskola

Handledare: Ulla Ekström von Essen

Tandi Agrell, vt 2009

## **Innehållsförteckning**

<b>Abstract</b> .....	<b>3</b>
<b>Sammanfattning</b> .....	<b>4</b>
<b>Splittrad upplevelse</b> .....	<b>5</b>
<b>Krockar mellan olika kompetenser, skilda perspektiv</b> .....	<b>7</b>
<b>Första krocken – synen på konceptualisering och material</b> .....	<b>10</b>
<i>Strukturering av utställningens tema – en början till konkretisering av utställningen</i>	11
<i>Utställningstema och den specifika utställningssituationen</i>	11
<i>Konceptualisering och material</i>	12
<i>Metaforen som betydelseskapande helhet</i>	14
<b>Andra krocken – synen på föremålets status</b> .....	<b>15</b>
<b>Föremålen som förmedlingsproblem</b> .....	<b>17</b>
<b>Föremålsutställningens Janusansikte</b> .....	<b>20</b>
<i>Utställningskonventioner</i>	22
<i>Vetenskapens estetik</i>	23
<i>Relationen mellan det reella och det fiktionära</i>	25
<i>Föremålsutställningens inneboende konflikt</i>	27
<i>Begränsning av utställningsmediets utvecklingsmöjligheter</i>	28
<i>Uppgörelse med föremålen. Utställningen som diskurs och materialitet</i>	29
<b>Tredje krocken – synen på arbetsprocess och arbetsroller</b> .....	<b>30</b>
<b>Bearbetning</b> .....	<b>32</b>
<i>Plastiska föremål</i>	32
<i>Den komplexa situationen gör bearbetning nödvändig</i>	33
<i>Bearbetning av riktningar</i>	34
<i>Betydelseförskjutning i materialet</i>	35
<i>Kritisk potential i designprocessen</i>	37
<b>Undersökning istället för översättning</b> .....	<b>38</b>
<b>Metaforen som strategi</b> .....	<b>39</b>
<i>Samarbetspartner?</i>	41

## Abstract

The making of a cultural historical exhibition usually involves the collaboration of two categories of professionals: the curator, in charge of the exhibition content, and the designer. From these positions, representing content and form, the team is in charge of cooperating towards a shared goal – the exhibition – which is the spatial expression of ideas.

This MA thesis is based on my work experience as a designer of cultural historical exhibitions. By means of situations where my perspective collided with that of the museum curators', I examine our different concepts on a number of issues: the meaning of an exhibition; the process; and the perception of what our respective roles are. Since the experiences that I am concerned with were acquired some time ago, the collisions are laid out in the thesis as a dialog between me and a partly fictional colleague. Apart from my experiences of exhibition production I also link the discussion to an analysis of two exhibitions that I visited while writing the thesis: *Sápmi* at Nordiska Museet in Stockholm and *Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon* shown at the Royal Library in Copenhagen (Det Kongelige Bibliotek).

The curator and the designer often represent diverging views of the exhibition medium. In my work experience, a central aspect of these different viewpoints has been represented by the role and use of authentic artifacts in the exhibition. In the thesis I examine the use of such artifacts from the point of view of their ability to communicate to viewers and the possibilities I have as a designer to mould them into expressions in the exhibition. From this practical phenomenological design horizon and I take the museological critique of Gundula Adolfsson, Eilean Hooper-Greenhill, Camilla Mordhorst and Kitte Wagner further, and argue that the conventional use of authentic artifacts can inhibit the development of the exhibition medium. With the theoretical support of relational aesthetics in contemporary art installations I continue to discuss the concept of an exhibition as a language and a construction, and how it relates to reality.

The thesis concludes with a normative section where I, with the aid of a cultural semiotic perspective, propose a process for the two perspectives of form and content to be intertwined. I further examine what the consequences of such a convergence of interests could imply for the perspectives of both curator and designer, and for the production of exhibitions.

## Sammanfattning

I ett kulturhistoriskt utställningsprojekt är utgångspunkten ett textmaterial. Processen är uppdelad på två överordnade kompetenser: de innehållsansvariga från det uppdragsgivande museet och designern. De förra har större kunskaper om det ämne som utställningen ska tala om, den senare har ett större formkunnande. Utifrån dessa skilda utgångspunkter ska projektgruppen samarbeta mot ett gemensamt resultat: en utställning som upplevs och förstås i ett rum.

Denna uppsats har sin utgångspunkt i mina yrkeserfarenheter som designer för kulturhistoriska utställningar. Genom situationer där mitt perspektiv har krockat med innehållsansvariga kollegors undersöker jag våra skilda föreställningar: hur vi ser på vad en museiutställning är, samt hur vi ser på processen och våra roller. Krockarna är i texten utformade som en delvis konstruerad dialog mellan mig och en medarbetare, eftersom de erfarenheter jag berör ligger en del år tillbaka i tiden. Utöver mina erfarenheter av att göra utställningar relaterar jag även diskussionen till två utställningar som jag besökte under uppsatsskrivandets gång: *Sápmi* på Nordiska Museet och *Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon* som visades på Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn.

Centralt för våra skilda föreställningar kring utställningsmediet är frågan om de autentiska museiföremålens roll i utställningen. Jag undersöker i uppsatsen föremålen både utifrån deras förmåga att kommunicera och möjligheten för mig som designer att forma dem till uttryck i utställningen. Från en praktisk designmässig och fenomenologisk förståelsehorisont för jag den museologiska kritiken hos Gundula Adolfsson, Eilean Hooper-Greenhill, samt Camilla Mordhorst och Kitte Wagner vidare och pekar på de autentiska museiföremålens roll som en konvention som hindrar utställningsmediet från att utvecklas. Med hjälp av den nyrealistiska konstinstallationen i vår samtid resonerar jag vidare kring utställningen som språk/konstruktion och dess relation till det verkliga.

Uppsatsen avslutas med en normativ del, där jag med hjälp av ett kultursemiotiskt perspektiv, ger mitt bud på hur våra respektive perspektiv skulle kunna sammanjämkas i processen och vilka konsekvenser detta skulle kunna tänkas få för våra perspektiv.

## Splittrad upplevelse

Rummet öppnar upp sig framför mig och jag ser en bra bit in i utställningen. Inte mycket folk, när jag är där. Skönt. Utställningen ger inte från sig mycket ljud. Jag uppfattar monstrar och podier i olika höjder och formationer. Montrarnas form med sina fasade väggar noterar jag också. Liknar sarkofager? Blicken söker sig runt och stannar vid en text på en ljuslåda rakt fram. ”Vems berättelse?”, läser jag. Orden upprepas i mindre format, i ljusare ton, och på fler språk. Jag går dit (fotograferar skylten). Jag är på Nordiska Museet för att se utställningen *Sápmi*.

Fackverken i byggnadens takkonstruktion utgör en avgränsning för utställningens delrum – totalt sju stycken, vilka blir ytterligare accentuerade av montrarnas olika utformning och placering. Varje rum har en överordnad rubrik och ingress textade på en högt placerad ljuslåda som löper likt ett band genom hela lokalen. Utställningsrummet hålls ihop av ljuslådan och av golvmattan (i vävt plastmaterial?), som förs upp längs montrarnas sidor och på ”sittbänkar” i lokalens ena långsida. Golvmattans mönster samspelar på ett intressant sätt med ljuset i lokalen och blir till en lek med skuggor och ljusfall på montrarna, vilket emellanåt får dem att upplösas. Montrarna består av variationer av matt-klädda fyrkantiga boxar (rektanglar eller kvadrater) med fasade sidor och fyrkantiga glaskupor överst. De ger ett enhetligt intryck och avslöjar ingenting om vilket tema varje enskild monter behandlar. Den samlande formen bidrar till att göra rummet överskådligt.

En monter med rubriker som *Rennäringen*, *Rovdjuren*, *Renägare och renskötare* och *Renen* presenterar mig för en stor mängd föremål, som jag förstår alla på något vis har med renskötsel att göra. Det är många vackra föremål, men de ger mig ingen föreställning om hur rensköttarsituationen ser ut eller hur föremålen används i denna kontext. Jag känner igen lassot och ”klämman” (till märkning av renen?), kaffepannan, en ösa. Men resten? Vad är de för något? Hur används de? En av texterna i denna monter berättar att endast 10 procent av samerna är sysselsatta i rennäringen. Vad gör de resterande 90, undrar jag. Hur förhåller dessa båda ”grupper” sig till varandra? Varför frågar man inte vad det innebär att vara same idag? På vilket sätt är det svårt? Vad är de själva stolta över? Jag föreställer mig att sådana diskussioner måste pågå samerna emellan.

I samma rum visar en annan monter vad jag förmodar är fångstredskap, ett fiskenät (?), en mindre fälla (för ripa?), en fälla för större djur (björn?). Titeln är *Rätten till det marken ger* och texten berättar kortfattat om vilka som har exploaterat marken i Norrland genom tiderna. Sedan konstateras det att frågan om vem som har rätten till marken är svår. Inte på vilket sätt, eller vilka intressen som är involverade nu och hur dessa tänker. Tidigare i utställningen har jag läst att samerna egentligen kanske kan sägas äga sin mark, som de har brukat genom sedvanerätt (och inte enbart ha bruksrätt till den), men det följs inte upp här.

Utställningen upprätthåller på olika sätt maktrelationen mellan svenskar och samer. *Sápmi* presenteras ur ett utifrånperspektiv, även om det visar sig längre fram i utställningen att museet har haft en samisk referensgrupp, som framför allt har valt ut föremål och kommenterat dessa i ett av utställningens rum. I detta rum med enstaka föremål börjar det hända något, en glipa uppenbaras där jag kan ana ett samiskt perspektiv (egentligen flera). Öppningen sker i texten, men även föremålen väcks till liv och blir mer intressanta för mig, när de inte måste konkurrera med andra föremål. Här är fem (?) föremål utplacerade i var sin monter. Framför allt upptas jag av den seit – ett kulturföremål, som jag inte kan förmå mig att fotografera framifrån. Ska den verkligen stå här? I texten berättar en av referenspersonerna om seitens betydelse och hur den används som markör för heliga platser i Sápmi. Berättelsen ställs mot en skriftlig uppmaning av Artur Hazelius<sup>1</sup> till en medarbetare att insamla så många seiter det bara går. Utställningen talar generellt om olika blickar snarare än att den låter sig struktureras och förmedlas genom dessa. *Blickar och röster* är en underrubrik bland många:

#### **Blickar och röster**

Samerna har sedan länge betraktats och beskrivits av andra. De har skildrats i bestämda roller och med särskilda egenskaper. Men parallellt har starka samiska röster, bilder och berättelser kommit till uttryck. Ibland i samarbete med andra, med tiden alltmer på egna villkor.

Den som blir betraktad ser också tillbaka, på fotografen, forskaren och turisten.<sup>2</sup>

I utställningen är blicken som ser tillbaka stum. Eller den finns inte gestaltad, helt enkelt. Om jag vill kan jag som besökare välja att ignorera fotografiernas stumma blick. Det finns inget tvingande i gestaltningen. Det är inte samerna som talar om sig själva här, de blir återigen objektifierade när de med sin blick tillbaka på ”svenskarna” tydliggör...att vi är iakttagna, men inte *hur* vi ser ut. Hur såg/ser samerna som blev utsatta för fotografens, forskarens och turistens blick på sin situation? Hur upplevde de den, undrar jag.

#### **I betraktarens öga – leken lär**

Dockskåpet, bondgården och ”lappläget”. Leksaker och böcker blev ett sätt att lära industrisamhällets barn att skilja mellan då och nu, mellan stad och land, mellan dem själva och andra. Men var intresset för det annorlunda alltid exotiserande och nedlåtande?<sup>3</sup>

Vad vill utställarna med sin fråga? Den måste förstås som retorisk, för vilka möjligheter har jag som besökare att ge ett svar? Varför berättar man inte istället om på vilket sätt intresset *inte* alltid var exotiserande och nedlåtande, om man nu menar att det inte var det? Jag läser frågan som en vädjan:

---

<sup>1</sup> Skansens och Nordiska museets grundare, 1833-1901.

<sup>2</sup> Text från Utställningen *Sápmi*.

<sup>3</sup> Text från Utställningen *Sápmi*.

”Inte var vi i Sverige *så* hemska, säg?”. En märklig sak är att alla medverkande i referensgruppen finns med på bild, medan utställningsgruppen däremot är helt anonym. De är inte ens nämnda vid namn. Det kommer nästan att framstå som att referensgruppen är avsändaren. Kanske är det så? Skulle de författa en utställningstext som *I betraktarens öga – leken lär*? Det är lite svårt att tro.

#### **Att höras och synas – en stämma i kören**

I dagens mediasamhälle finns många möjligheter att nå ut och hålla kontakt, både lokalt och globalt. I det växande bruset hörs allt fler samiska röster. Sedan 2002 har både Sveriges Radio och Sveriges Television samiska redaktioner, SR Sámi Radio och SVT-Sápmi. Samma år gjordes de första samiska nyhetssändningarna i svensk TV, och ett nordiskt samarbete med NRK och YLE tog fart på allvar. Den samiska blicken, rösten och berättelsen är en röst i en världsomspännande kör.<sup>4</sup>

För den som lyssnar skulle man kunna säga. Utställarna talar om vikten av att få tala sitt eget språk, att det är kulturbärande och att detta nu är möjligt för samerna. Men, är det tillräckligt att möjligheten finns? Har samernas ställning i det svenska samhället förändrats av att man är *en* stämma i kören? Något kanske. De har blivit synligare, men jag vet fortfarande mycket lite om samernas historia och vad det vill säga att vara same idag. Det är väl därför museet har velat göra den här utställningen?

Utställningen *Sápmi* är tröttande. Efter nästan två timmar har jag inte hunnit genom hela. Det är klart att det påverkar mig att jag tänker använda mig av utställningen i min magisteruppsats. Jag är extra uppmärksam, fotograferar och antecknar. Ändå är det som om inget av det jag har sett eller läst riktigt vill fastna. Informationen glider undan och det är inte mycket jag kommer ihåg. Det är först när jag bearbetar mitt bildmaterial och mina anteckningar, som jag börjar se hur utställningen hänger ihop. I utställningsrummet kan jag inte se vilka montrarnas berättelser är eller hur dessa relaterar till varandra förrän jag kommer nära. Jag ser att de innehåller olika samiska bruksföremål, men det är först när jag läser texterna som jag förstår något av vad utställningen vill säga mig.

#### **Krockar mellan olika kompetenser, skilda perspektiv**

I mitt försök att beskriva *Sápmi*-utställningen märker jag hur självklart lätt det är att separera det tematiska innehållet från utställningsdesignen och hur svårt det är att finna intressanta, om några, synliga länkar dem emellan. Jag hamnar i en beskrivning av föremålen och inredningen, samt en redogörelse för utställningens textinnehåll. Texten berättar, föremålen ligger där de ligger. Det blir

---

<sup>4</sup> Text från Utställningen *Sápmi*.

inte tydligt i denna form vad utställarna menar är intressant med varje föremål. När jag tar utställningsupplevelsen som helhet i beaktande är det som att avståndet mellan utställarna som vill säga mig något och mig som besökare blir för stort. Utställningen skymmer snarare sikten, där den står mellan mig och utställarna, än inbjuder till samtal med dem.

Den splittring som blir synlig vid läsningen av *Sápmi* är symptomatisk även för produktionen av museiutställningar<sup>5</sup>. Utställningen ska bli ett uttryck som upplevs och förstås i ett rum, men utgångspunkten är ett (vetenskapligt) textmaterial som diskuteras i projektgruppen. Processen genomförs av två överordnade kompetenser: den innehållsansvarige producenten<sup>6</sup> och formgivaren med ansvar för utformningen av utställningen.<sup>7</sup> Denna tudelning är problematisk: den innehållsansvarige har större kunskaper i det ämne som utställningen ska förmedla, medan designern har ett större formkunnande och slutresultatet ska bli ett sinnligt uttryck – inte en bok eller rapport. Utifrån dessa skilda utgångspunkter ska vi samarbeta mot ett gemensamt resultat.

Denna uppsats har sin utgångspunkt i mina yrkeserfarenheter som utställningsdesigner. I utställningsprojekten har jag inledningsvis uppfattat det som att jag och de innehållsansvariga kollegorna har varit eniga i vår syn på utställningsmediet. Vi har ställt samma kritiska frågor till mediet på ett teoretiskt plan, men i praktiken har nästan varje projekt visat sig bli en dragkamp mellan form och innehåll. Genom situationer där mitt perspektiv har krockat med innehållsansvariga kollegors kommer jag att undersöka våra skilda föreställningar: hur vi ser på vad en museiutställning är och hur vi ser på processen. Dessa krockar är relaterade till frågan om de autentiska museiföremålens roll i utställningen. Jag avslutar uppsatsen med ett normativt avsnitt.

De exempel jag kommer att ta upp utgår från arbeten jag har utfört som projektanställd. I samtliga projekt har jag involverats tidigt i processen på egen begäran och detta har också varit en självklarhet för uppdragsgivarna. Jag har deltagit i researchen av utställningarnas teman för att kvalificera min blick och aktivt kunna delta i samtalet med de innehållsansvariga kollegorna. Här

---

<sup>5</sup> Jag talar om utställningar med kulturhistoriskt perspektiv och som produceras av muséer. Utställningarna kan antingen visas på ett museum eller ta plats på andra lokaliteter. De innehållsansvariga kallar jag museiakademiker, där jag inte behöver skriva innehållsansvarig för tydlighetens skull. Museiakademikerna är oftast etnologer, arkeologer, konstvetare, historiker eller kulturvetare. Formgivarna kan vara scenografer, inredningsarkitekter, arkitekter, konstnärer, grafiska designers, industri- eller möbeldesigners. Jag har inte räknat in den stora grupp museiakademiker, som har flera års vana av utställningsproduktion, bland formgivarna. Det innebär en stor förenkling att bara prata om två överordnade perspektiv, när dessa inbördes består av många olika professioner med egna tillvägagångssätt och metoder, men jag tror ändå att det finns fog för att göra denna uppdelning. Det är relevant för den här undersökningen.

<sup>6</sup> Denne är vanligen anställd på det uppdragsgivande museet och är ofta den som har initierat utställningsprojektet.

<sup>7</sup> Det kan se ut på många sätt. Oftast ingår fler personer med ansvar för fördjupning av innehållet, ibland ingår fler formgivare.



har jag haft hjälp av mina erfarenheter av den akademiska världen.<sup>8</sup> För det mesta har projektgruppen, redan innan jag kommer in, bestämt sig för tema och medarbetarna har gjort sig tankar kring vad de *inte* vill respektive vad de vill göra för typ av utställning: ”Ingen kronologi! Vi vill göra en tematisk utställning.”, ”Vi vill inte presentera sanningar!”, ”Vi vill att besökaren ska reflektera över temat och förstå att inget är givet”.

Projekten har inneburit 2-12 månaders arbete för mig beroende på projektets storlek och då har de löpt från konceptfas till färdig utställning. Ibland har jag varit ensam designer, andra gånger har flera designers kontrakterats för samma projekt. Producenten har haft innehållsansvaret, men ofta har flera personer varit involverade i arbetet med att fördjupa innehållet i utställningens delområden. Projektgrupperna som jag har ingått i har bestått av 4-8 medarbetare och totalt har projekten involverat ca 10-50 personer. Designarbetet är mångfasetterat och har inneburit allt från det konceptuella arbetet med formidéer och att utarbeta utställningsformen till hantverksmässigt arbete som tapetsering och textning med schablon på plats i utställningen. I processen har jag även formgivit och producerat utställningskomponenter som inventarier, diabildspel, bildkollage och filmprojektioner. En del av arbetet har varit att välja ut ljud- och videosekvenser, redigera film med mera. Utöver själva formgivningsarbetet, har mina arbetsuppgifter bl a varit att planlägga produktionen och delegera arbetsuppgifter till medskapare. Jag har bland annat samarbetat med sömmerskor, snickare, filmare, ljus- och ljuddesigners/-tekniker.

Eftersom de erfarenheter som jag kommer att resonera kring ligger en del år tillbaka i tiden, och jag minns fragment snarare än hela situationer, kommer gestaltningen av krockarna mellan mitt och de innehållsansvariga medarbetarnas perspektiv delvis vara konstruerade. Jag utgår från ett faktiskt projekt<sup>9</sup> med dess tema och mina formlösningar, medan min medarbetare är en gestaltning av flera olika medarbetare jag har haft, samlade i en person. Dialogen ger en bild av hur krockarna kan te sig.

---

<sup>8</sup> Under min utbildning på Danmarks Designskole i Köpenhamn tog jag ett sabbatsår för att läsa Idé- och lärdomshistoria vid Göteborgs universitet. Flera år senare läste jag modern kulturhistoria i Köpenhamn. Därutöver har jag läst mycket på egen hand och känner mig förtrogen med den intellektuella diskursen.

<sup>9</sup> Tillfälligheter har avgjort mitt val av projekt. Detta projekt är bäst dokumenterat: allt material är fortfarande intakt.

## Första krocken – synen på konceptualisering och material

Vi skulle göra en utställning om arkitekturskapandets villkor och uppdragsgivarnas första idé var att strukturera utställningen efter rubrikerna i Vitruvius *Tio böcker om arkitektur*<sup>10</sup>. Bokens rubriker modifierades till teman som: läge, material, världsbild, konstruktion, funktion, utsmyckning/stil, proportioner, offentliga byggnader med flera. Under dessa rubriker listades tidigt i processen en stor mängd berättelser ur Malmös arkitekturhistoria, samt en lång rad museiföremål. Strukturen betraktades dock inte som helt fastlagd – vilket gav mig utrymme att komma med nya förslag – samtidigt som en av medarbetarna, M. (= medarbetaren), hade många idéer om var och hur museiföremålen skulle användas:

– Under "Läge" tänkte jag att vi kunde visa en landskapsmodell över det tidiga Malmö, sa M.

Varför det? Vad visar den, tänkte jag och sa:

– Ja kanske det, men det är ju lite tidigt att säga nu.

– Vi kan inte vänta för länge med att bestämma oss för vilka föremål vi ska ha. Speciellt inte om vi ska låna in från andra museer. Dom tar lång tid att ställa i ordning för konservatorerna. Jag vill ha med den här, sa medarbetaren bestämt.

– Jamen, vad är det som är viktigt med "Läge"? Rubriken i sig säger ju inget om vilken betydelse läget har för arkitekturskapandet?! Och hur ska berättelserna ur Malmös historia komma in? Dom är också allt för många, fortsatte jag.

– Det är klart att vi måste sälla. Nu brainstormar vi bara, så redigerar vi berättelserna sen. Det är lättare att se hur texterna ska skrivas, när vi väl vet vilka föremål vi ska använda.

– Det kan ju vara att det finns andra uttryck som är bättre än just den **här** modellen, insisterar jag.

– Jaa...hur då menar du?

– Det kan inte jag säga nu. Dom uttrycken måste ju arbetas fram och då måste jag veta vad ni vill säga, vad ni tycker är viktigt med temat. På vilket sätt är rubrikerna intressanta utifrån arkitekturskapandet? Hur hänger de ihop inbördes?

– Jag vet inte hur jag ska tänka utställningen om jag inte tänker i föremål, sa M. halvt frustrerat, halvt uppgivet. Jag kan inte se det framför mig.

Detta exempel visar hur jag och M. krockade redan i inledningen av projektet. Man skulle kunna utläsa en mängd problemställningar ur detta enda exempel, men jag väljer här att fokusera på vad *konceptualisering* innebar för M. och för mig.

---

<sup>10</sup> Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*. Har som kanoniserat verk haft stort inflytande på arkitekturen fram till modern tid. Vitruvius levde under första århundradet e. v. t.

### *Strukturering av utställningens tema – en början till konkretisering av utställningen*

Man kan naturligtvis inte täcka in alla aspekter av ett ämne i en utställning, man måste som i andra medier välja vad som ska berättas och hur det ska berättas. M. och jag var överens om att utställningens form startade här i struktureringen av utställningens tema. Det var den avgörande orsaken till att jag kom in tidigt i processen. Hur skulle vi då tänka utställningen? Projektgruppen hade som sagt föreslagit en struktur och för M. var denna tillräcklig. Han var redan inne på nästa steg i konkretiseringen av utställningen: vilka föremål som skulle användas. Vitruvius kapitelindelning erbjöd en möjlighet att organisera utställningens material i delteman. Arbetet med att redigera och precisera berättelserna kunde göras senare i utställningens texter, menade M. För mig var den överordnade strukturen inte färdigtänkt och jag kunde inte förstå att medarbetaren inte kunde se det. Jag upplevde att flera tankeled hoppades över när vi diskuterade föremål till rubrikerna, innan vi visste vad vi ville säga om de olika aspekterna på arkitekturskapandets villkor. Problemet för mig var att kapitel-indelningarna erbjöd ett alltför allmänt hållet perspektiv. Temat blev betraktat utifrån med neutral blick, men för att jag skulle kunna göra ett bra arbete som utställningsdesigner måste jag förstå den fascination, eller vad det nu var med utställningens tema som berörde uppdragsgivarna. Utifrån-perspektivet gjorde det svårt för mig att förstå varför uppdragsgivarna ansåg utställningens tema värt att prata om överhuvudtaget. Jag ville förstå deras perspektiv och höra hur de problematiserade arkitekturskapandet utifrån Vitruvius kapitel. Det *fanns* gott om sådana perspektiv i det myller av berättelser om stadens historia som jag intresserat tog del av. Medarbetarna hade mycket att berätta och det var spännande att lyssna. Utmaningen var att försöka greppa (några av) de frågeställningar som uppdragsgivarna hade fångats av och synliggöra dem i en ny struktur, som bättre förhöll sig till utställningssituationen.

### *Utställningstema och den specifika utställningssituationen*

För mig är utställningen en situation som besökaren förstår genom att träda in i och gå i dialog med. Den tar plats i ett rum och ska genom sin fysiska framträdan fås att kommunicera med besökaren. Det skulle nog M. också säga, ändå förstår vi detta på olika sätt. Ur medarbetarens perspektiv går besökaren i dialog med utställningen genom att betrakta föremål och läsa texter. Det avgörande i denna situation är att välja ut och placera föremålen så de följer en struktur som underlättar förståelsen av temat, men det är utställningstexterna som huvudsakligen bär utställningens berättelse, ger riktning och tydlighet. För mig har allt sinnligt material i utställningen en betydelse. Från det ögonblick jag som besökare träder in genom dörren till en utställning börjar jag ”läsa” av den. Varje sinnlig del av utställningen kommer jag att avsöka efter betydelser och i denna process försöka skapa min förståelse av vad utställningen vill säga. Det finns inte utrymme för

utställningsmaterial som ”inte talar”, förutsatt att det inte är gestaltat som något ”som inte talar”. I utställningar som exempelvis *Sápmi* försvåras kommunikationen av de neutrala, enhetliga montrarna. Jag kan bara förstå dem som behållare, som ”ren” organisation. Med andra ord är det inget i utställningen som kan undandra sig mitt tolkande öga. Jag menar därför att temat måste omtänkas till utställningssituationen med besökaren i fokus. Vad är utställningsrummet i förhållande till besökaren? Hur ska den framträda för besökaren, i vilket sammanhang kommer besökaren att möta den? Organiserandet av utställningens material måste, enligt mig, förhålla sig till dessa frågor och styras utifrån vilka betydelser det genererar. Som designer menar jag att utställningen måste hänga ihop på ett meningsfullt sätt som (språk)system – helheten är väsentlig. Den måste ha någon slags inre logik, annars kommer den inte att kommunicera väl.<sup>11</sup> Detta konceptuella arbete är avgörande för mig, det utgör utställningens ryggrad. Om det inte är väl genomtänkt kommer inte resten av utställningen att bära.

Min lösning i exemplet blev att föreslå att utställningen skulle organiseras som ett ”arkitektkontor”. Tanken var att det skulle bli lättare att förstå hur arkitekter har arbetat med/under skapandets villkor *inifrån* skapandesituationen och arkitektkontoret var ett sätt att placera besökaren i arkitektens ställe. Utifrån de olika redskap som arkitektkontor rymmer och som används i arkitekturskapandet kunde vi få rubrikerna i Vitruvius bok att stå i relation till varandra i utställningen. Jag föreställde mig också att vi i utställningen skulle omvandla Vitruvius rubriker till konkreta frågor som: ”Var ska vi bygga?”, ”Med vad ska vi bygga?”. Frågorna skulle ges olika historiska svar, som ett sätt att relativisera dagens arkitekturskapande, och tanken var att invitera besökaren till dialog. Greppet att bygga upp utställningen som ett slags arkitektkontor blev genomfört, men inte frågorna med sina historiska svar.

### *Konceptualisering och material*

Konceptualisering handlar inte bara om vad som ska framhävas i utställningen, utan även om *hur* detta ska konkretiseras. Att bestämma sig för vilket material man ska använda är en del av det konceptuella arbetet. För M. utgörs, som sagt, utställningsmaterialet av museiföremålen (som representationer för aspekter av temat) och texterna. Det gäller att finna föremålen som kan passa in i temat. Oftast utgår man från vad som finns i museets samlingar, ibland kommer initiativet till utställningen av att man önskar visa fram något specifikt ur samlingen. För mig är det utställarnas föreställningar kring temat som ska realiseras med de material som står till buds i utställningssituationen: rum, ljus, ljud, textur, objekt, text med mera, där föremålen bara är *ett*

---

<sup>11</sup> Även om denna logik innebär att det inte finns någon särskild logik i utställningen, så måste jag ändå arbeta fram denna icke-logik utifrån en position där den blir förståelig för mig (*på vilket sätt* det inte finns en särskild logik i detta utställningsrum/-tema).

möjligt material av många. Problemet för mig i exemplet ovan var att materialet redan hade en form i föremålen och att dessa inte nödvändigtvis var de bästa uttrycken för det som skulle berättas. Frågan för mig är hur jag får uppdragsgivarnas föreställningar att framträda.

När jag återvände till Danmarks Designskole, efter att ha tagit ett sabbatsår för att läsa idéhistoria i Göteborg, bestämde jag mig för att försöka omsätta min B- uppsats<sup>12</sup> till en utställning, som skulle låna former från konstinstallationen.<sup>13</sup> Det var svårt och ångestfyllt att överföra texten till sinnliga bilder. När jag höll mig nära texten, blev bilderna tråkiga och förutsägbara. När jag lät det visuella materialet utvecklas på sina egna premisser hände det spännande saker, men jag tyckte inte längre att jag berättade samma saker som i min uppsats – innehållet försköts. Det fick mig att nervöst vända tillbaka till texten! Till sist lyckades jag nå fram till ett resultat som fungerade.<sup>14</sup> Med det här projektet fick jag upp ögonen för överföringsproblematiken, svårigheten med hur man går från begrepp till visualitet och tillbaka igen.<sup>15</sup>

Hur ska uppdragsgivarnas föreställningar framställas i det fysiska<sup>16</sup> materialet så att de blir begripliga i utställningssituationen? Först måste jag få syn på föreställningarna och det får jag genom att leta efter visualitet i researchmaterialet och i samtalen med de innehållsansvariga – ”När ni beskriver fenomenet så, skulle man kunna se det som...” Har jag ett manuskript att utgå från scannar jag texten efter visualitet – ord eller uttryck som avslöjar sitt sinnliga ursprung.<sup>17</sup> Detta letande är dubbelt, dels söker jag efter hur deras (och min egen) förståelse av temat gestaltar sig, dels söker jag ett sinnligt material att kunna bearbeta: vad har det för form, rum, smak, lukt, hur

---

<sup>12</sup> *Striden mellan traditionalister och modernister inom arkitekturen i tjugotalets Sverige, exemplifierat med Carl Malmsten och Uno Åhrén*, Idé- och lärdomshistoriska institutionen vid Göteborgs universitet, 1994.

<sup>13</sup> Utställningsprojekt på Danmarks Designskole 1995. Jag startade redan 1994 med att gå runt och uppleva utställningar och ställa mig kritisk till min upplevelse. Därefter gick jag in i den svenska museidebatten som pågick och positionerade mig. Nästa steg var att försöka arbeta fram en skiss på en utställningsform "som var mer som konstinstallationer". Det var så jag formulerade mig då. Även mitt examensjobb från 1996 (en utställning om internet och några demokratiaspekter) var ett försök att tänka ny utställningsform på bakgrund av vad jag tyckte var problematiskt med mediet och utifrån mina tidigare formexperiment. Jag formulerade ett manifest för mig själv, som jag senare använde för att söka jobb. Det har påverkat min yrkesverksamhet i allra högsta grad att jag hade gjort dessa reflektioner innan.

<sup>14</sup> En förenklad bild av Malmstens och Åhréns respektive idévärldar i två rum, där första rummet var en positiv beskrivning och andra rummet en kritik av samma tankevärld. Från ett "anslagsrum", där tjugotalets bostadsnöd ställdes mot tidens "Swedish Grace"-rörelse/estetik, ledde två dörrar in till respektive tankevärlds svar på tidens sociala och formmässiga dilemma. "Skönhet är karaktär" och "Konst är ordning" stod som rubriker över dörrarna.

<sup>15</sup> I min verksamhet därefter har jag varit fokuserad på mötet mellan innehåll och form i utställningen.

<sup>16</sup> Materialet kan naturligtvis även vara av immateriell karaktär, men det måste vara uppfattbart.

<sup>17</sup> Refereras ibland till som språkets döda metaforer. Ett exempel är "Hur kom du över förlusten?" Meningen ger ordagrant uttryck för att fysiskt ta sig över någonting - ett hinder. Livet förstås ofta och förmodligen i detta tillfälle som en väg. Förlusten blir ett hinder på denna väg.

låter det? Vad påminner det mig om? Jag noterar hos konstkritikern Peter Cornell att surrealisterna arbetade på ett sätt som har släktskap med de arbetsredskap som vi inredningsarkitekter och scenografer lärde oss på designskolan: en försöksgrupp sätts till att besvara en enkät med absurda frågor. ”Svaren skulle avges snabbt och utan överläggning eller eftertanke och tekniken påminner om de fria associationerna hos psykoanalytikern. På så sätt önskade man avtäckta de latenta innebörder som låg bortom föremålets praktiska funktion.”<sup>18</sup> Jag brainstormar kring utställningens tema – minnen, associationer och personliga erfarenheter ”plockas fram” urskillningslöst. Så mycket som möjligt som jag förknippar med temat ska fram. Denna fas handlar om att medvetandegöra sig om vardagliga upplevelser som man associerar med temat. På så vis skaffar man sig ett djupt personligt och sinnligt material att bearbeta. Med dessa bilder i huvudet samlar jag in det konkreta visuella och sinnliga material som är första steget i bearbetningen till färdiga formuttryck. Denna process innebär för mig att leta efter inspirationsbilder i till exempel tidskrifter och det sker spontant och intuitivt – jag försöker fokusera på temat när jag letar. De bilder som jag reagerar på på något sätt, tar jag med. I det här läget behöver jag inte veta vad de ska användas till. Därefter följer en urvals- och redigeringsprocess, där nya begrepp associeras från bilderna i en ny brainstorming. Processen växlar mellan mellan ord och bild och den pendlar mellan att öppna upp många möjligheter och att välja en bestämd väg. Jag väljer ut vad jag vill gå vidare med i bilderna, det vill säga jag medvetandegör mig om min inspiration. Är det ljuset i bilden som fångar mitt intresse? En form? Ett mönster? Färgställningen? Utställningslokalen registreras och researchas också i ett inledande skede: jag fotograferar, skaffar ritningar, gör eventuellt egna uppmätningar. Jag försöker finna vad som är karakteristiskt med rummet och hur utställningsformen ska förhålla sig till rummets struktur. I detta ingår också att ta reda på rummets historia, framför allt om lokalen inte är på ett museum. Allt kommer att ingå i den väv av betydelser som besökaren kommer att röra sig i.

### *Metaforen som betydelseskapande helhet*

I min verksamhet har jag använt mig av metaforer för att organisera utställningen på ett betydelsebärande sätt. Som utställningens huvudform hjälper den mig att styra arbetet att göra utställningsrummet meningsfullt i förhållande till temat. Metaforen gör det möjligt att välja ut handlingar, rum, föremål med mera att bearbeta som tecken i utställningen. Jag söker helst vardagliga metaforer, som de flesta kan tänkas ha en relation till. Samtidigt ger metaforen som huvudform ett tydligt rum för besökaren att träda in i och förhålla sig till. Besökaren blir satt på spåret i sin förståelse av utställningen. Den erbjuder en möjlighet att göra det fysiska materialet begripligt – som länk mellan det sinnliga och vårt tänkande. Nietzsche visar att vår relation till

---

<sup>18</sup> Peter Cornell, *Saker – Om tingens synlighet*, Hedemora: Gidlunds 1997, s. 91.

omvärlden är alltid förmedlad. ”Vi tror oss veta någonting om tingen själva när vi talar om träd, färger, snö och blommor, och äger dock ingenting annat än tingens metaforer, som på intet sätt motsvarar deras ursprungliga väsen”, säger han.<sup>19</sup> Den metaforiska projektionen framhäver vissa aspekter av ett fenomen och döljer andra - en bild tecknas, men fenomenet kan tecknas på nytt utifrån andra metaforer och därmed förstås på nytt sätt.<sup>20</sup>

Finns det inte en risk här att användandet av metaforen ger helt villkorliga bilder, kan man undra. I de utställningsprojekt där jag har deltagit har den organiserande metaforen kommit ur en omfattande research och av projektgruppens gemensamma ställningstagande till temat. Det har krävt ett grundligt förarbete att finna en huvudmetafor för utställningen och den har först varit möjlig att finna när gruppen har nått en viss ”kritisk massa” i sin research; när man börjar se samband i materialet som genom diskussioner i projektgruppen kan föra till ett perspektiv på temat. Detta arbete kan inte hastas fram. Man måste ha tid att pröva sig fram och finna en metafor som kommer åt aspekter på temat som projektgruppen tycker är viktiga. Men hur undgår vi att metaforerna blir våra egna privata beskrivningar? Nietzsche talar om ”den intuitiva människan, som står mitt i en kultur, redan i sina intuitioner”<sup>21</sup> Vi står i relation till varandra genom vår förförståelse och genom att öppna upp för den egna erfarenheten är det möjligt att överskrida sig själv.

## Andra krocken – synen på föremålens status

*Jag bävade lite inför mötet med medarbetaren. Han var självsäker och bestämd med hur han ville ha det och det han ville ha passade inte in i den utställningsstrategi som jag hade introducerat flera månader tidigare, Arkitektkontoret som huvudform, och som alla då hade tyckt var en god idé. Kanske var det så att medarbetaren redan då talade om att man kunde förena våra synsätt, men att jag liksom inte riktigt hörde det? Har ett svagt minne av att det kan ha varit så. Det var när jag förde föremålen på tal:*

*– Frågan är hur vi ska se på föremålen som ni vill ha med ur samlingarna, sa jag. De är ju liksom skala 1:1. Det var svårt för mig att helt formulera vad jag menade.*

*– De ska vara med, sa han.*

---

<sup>19</sup> Friederich Nietzsche, "Om sanning och lögn i utomoralisk mening", *Artes* 1984:4, s. 6-17 (1873), översättning: Margaretha Holmqvist, s 9.

<sup>20</sup> Anders Fogh Jensen, *Metaforens Magt: fantasiens fostre og fornuftens fødsler*, Århus 2001, s 56-69, 91-96.

<sup>21</sup> Nietzsche, 1984, s 17.

– Men vad betyder de, envisades jag. Hur ska de förstås i förhållande till det andra materialet som vi kommer att bearbeta till egna uttryck? Man kommer ju att förstå dem på olika sätt.

För M. var museiföremålen viktiga i utställningen. Som ett sätt att illustrera de olika berättelserna, men också i egen kraft som autentiska föremål. Projektgruppen hade gått igenom museets samlingar innan jag kom in och funnit föremål som de menade kunde ha relevans för en utställning om arkitektur. För mig var, som sagt, museiföremål bara ett av flera möjliga material och därtill var de problematiska, eftersom de redan hade en form som inte kunde bearbetas. Det centrala för mig var projektgruppens berättelse och hur denna skulle kommuniceras i ett sinnligt språk. För att göra detta behövde jag samla ihop ett material (bilder, byggmaterial, föremål), utifrån metaforen som huvudform, för att sedan bearbeta detta vidare till att säga något om arkitekturskapandets villkor. Mitt förslag till lösning var att placera museiföremålen i arkitektkontorets Arkiv (modeller och ritningar) och Materialsamling (alla andra föremål). Föremålen presenterades okommenterade.

För många museologer har museiföremålen en förmåga att tala genom sin historia och materialitet, och utställningsmediets särtecken anses vara detta objektsspråk.<sup>22</sup>

Den i utställningen vanliga objektuppräknigen ger intryck av att producenterna utgår ifrån att originalobjekt har en 'medfödd' betydelse, en särskild laddning. Just därför 'överlåter' man i utställningen så mycket åt objekten, de förväntas kunna förmedla sig själva. Men det är inte svärdet som är grymt, utan kriget.<sup>23</sup>

Detta synsätt är alltså levande vilket kan ses i en magisteruppsats från Linköpings universitet, där fyra utställningsproducenter intervjuas: de autentiska föremålen anses ge utställningen dess berättigande och är "inte förhandlingsbara, de måste finnas med i en museiutställning. En museiutställning är alltid ett sätt att förhålla sig till riktiga grejor..."<sup>24</sup> Det ska sägas att jag i min praktik inte har stött på detta perspektiv så renodlat som det ges uttryck för här. Kanske för att denna producent inte skulle ha anställt mig?

---

<sup>22</sup> Adolfsson, 1987, s. 22-23.

<sup>23</sup> Adolfsson, 1987, s. 74.

<sup>24</sup> Helena Andersson, Sara Wilhelmsson, *Utställningsdokumentär*, magisteruppsats från Institutionen för tematisk utbildning och forskning, Kultur, Samhälle, Mediegestaltning, Linköpings universitet, 2001, s. 26. Fyra utställningsproducenter (i chefsställning) verksamma i Sverige intervjuas. Kanske har det betydelse att de befinner sig i olika chefsroller? Det framgår inte hur nära de har stått produktionen.



Jag väljer här att göra en utveckling och fördjupa mig i min egen syn på föremålen innan jag återvänder till krockarna mellan mig som designer och den innehållsansvarige M.

## Föremålen som förmedlingsproblem

Som den engelska museologen Eilean Hooper-Greenhill säger har museiföremålen inte någon given betydelse som går att fastslå. Hon säger att de inte förmedlar någonting av sig själva, utan alltid förstås i en diskurs. Det innebär att de kan läsas på ett oändligt antal sätt beroende på vem som läser dem och i vilket sammanhang.<sup>25</sup> Men är det inte så att den förförståelse jag har bara i kraft av att umgås med tingen i min egen vardag ger mig tillträde till de historiska föremålen? Jag kan förhålla mig till en sked, eller ösa, för att jag redan vet vad det är, och på så vis (kanske) kan se vad som utmärker just den här skeden av renben i förhållande till de industri-tillverkade metallskedar som ligger hemma i kökslådan.

I montern som bär rubriken *Rätten till traditionell kunskap* visas i utställningen *Sápmi* ett antal konstantverksföremål. Texten berättar att traditionell kunskap bygger på praktisk erfarenhet och att den förs vidare från generation till generation. Denna praktiska kunskap som traderats av samerna i generationer (ständigt modifierad) och som var så livsnödvändig för dem kan jag bara gissa mig till. Föremålen som visas i montern är resultatet av en (arbets-)process som involverar samernas föreställningsvärld, tekniska kunnande och sociala värld, vid en given tidpunkt och på en given plats. Jag som besökare ser inte de spår som skulle kunna antyda vilka (estetiska-sociala-tekniska) val som skaparen av föremålet har gjort under produktionen. Och ärligt talat, vem kan ens se det i de designade föremål vi umgås med till vardags i vår egen kultur? Vem kan förstå de komplexa strukturer som har format en produkt, utan att först ha tillägnat sig en analysapparat och utan att ha underkastat föremålet i fråga en djupare undersökning utifrån ett bestämt perspektiv? Föremålen är inte genomskinliga! Jag som är utbildad designer kan inte omedelbart avläsa dessa aspekter ur samtida föremål. Ändå är det detta som krävs av mig när jag går på föremålsutställningar. Och då ställs jag inte bara inför *ett* föremål, utan många. Ofta väldigt många.

Apropå den tidigare nämnda renskeden: problemet är att jag umgås så ofta med skedar att de är rätt...ointressanta. De står, för att tala med Heidegger, för nära mig i mitt umgänge med dem och på samma gång för långt ifrån mig i kraft av att de "försvinner" in i livsvärldens totalitet. Jag *ser* dem

---

<sup>25</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London 2000, s. 3.

inte, de är inte konceptualiserade för mig. De framträder först om det vanemässiga umgänget med dem bryts (de går sönder eller jag förlorar tummen). Cornell menar att museet som

zon för synlighet uppfordrar [...] till glupskt och hängivet betraktande men [att] det är ett seende som försvagas eller går förlorat utanför det magiska museirummet och [att] tingen träder då tillbaka i osynlighet för att tjänstgöra som instrument i ett brukssammanhang.<sup>26</sup>

Jag blir dock sällan hjälpt av museiutställningarna att se "Skeden" (eller snarare den *här* skeden) på nytt. Det är än svårare med de föremål som jag inte kan relatera till alls. Här ser jag bara objekt i deras obegriplighet. Eftersom jag som besökare inte är en del av föremålets ursprungsvärld, eller kan relatera dem till något i *min* livsvärld, får jag ingen hjälp att besvara frågan: vad är det här? Vad kan det ha använts till? Vad vill utställarna säga mig? Jag har för länge sedan gett upp försöken att föreställa mig vad det skulle kunna vara, när jag möter den här typen av föremål på utställningar. Det känns meningslöst att försöka gissa mig fram med mina mer eller mindre okvalificerade funderingar. För Cornell "så väcker sakerna [i museernas glasmontrar] förundran och häpnad och genomgår märkvärdiga mutationer; de transformeras från vanliga ting till konst."<sup>27</sup> För mig framträder de snarare som *museiföremål* – "sådana objekt man ser på museum" – och som jag har sett mängder av genom åren. Jag kan naturligtvis välja att beundra hantverket och (den rena) formen, men det är otillfredsställande i en utställning som på andra sätt visar att ambitionen är att förmedla något mer till mig. Om utställarnas intention är att jag ska förstå föremålen som estetiska objekt, borde utställningen kanske vara utformad som (modern) "konstutställning", utan ledsagande texter som ger föremålen en social och kulturell kontext. Så jag förstår att det är som (moderna) konstobjekt föremålen ska läsas.

Som (konst)bilder kan föremålen läsas av den som behärskar konstdiskursen, i en slags reflektionskedja: museologen läser först föremålen, väljer, och ställer ut dessa till förfogande för konstvetaren som gör sin läsning. Väljer man att tala till andra inom den egna diskursen eller väljer man att tala med människor som står utanför denna? Det ena är inte mer giltigt än det andra, men i museisammanhang, där uppdraget är att förmedla (eller öppna upp) vår historia för en allmänhet, är frågan inte oväsentlig. Hur pedagogisk behöver utställningen vara? Monterutställningen är svårtillgänglig och lättillgänglig på samma gång: den är svårtillgänglig i förståelsen av de opaka föremålen, men lätt att ta till sig eftersom det mesta berättandet sker i texterna. I vårt samhälle är vi mest förtrogna med texten som kommunikationsform (eller det verbala språket i alla fall). Denna typ av utställning är också mindre komplicerad att producera. Jag har hört argumentet att "alla ändå

---

<sup>26</sup> Cornell, 1997, s. 10.

<sup>27</sup> Cornell, 1997, s. 10.

ser det de vill i utställningen, så vi behöver inte anstränga oss så mycket.”<sup>28</sup> Museiutställningen behöver kanske inte säga något speciellt, utan bara ställa upp en värld av föremål, som fritt kan tolkas av besökaren? Som Gundula Adolfsson, säger i sin doktorsavhandling: ”...museer undervisar inte, de förmedlar kunskap som står till fri disposition för besökarna.”<sup>29</sup> Jag menar inte heller att utställningens uppgift är att undervisa, men anser att den måste vara pedagogisk i meningen att tillgängliggöra en förståelse av verkligheten som besökaren ska kunna undersöka. Jag vill göra de historiska perspektiven tillgängliga för en bredare allmänhet och demokratisera museiutställningen.

När framvisandet av de historiska föremålen görs till utställningens huvudsakliga uppgift tvingar detta fram en utställningsform som är beroende av montrar, eftersom bevarandet av föremålen omgärdar dem med en rad restriktioner. De kräver viss luftfuktighet, temperatur, specifika ljusförhållanden och så vidare. Denna praktik förändrar museiföremålen. I sin önskan att visa något materiellt verkligt, gör man det motsatta. I sina montrar förvandlas föremålen från materiella objekt till bilder av sig själva. Eller sagt med andra ord, föremålen bildmässiga sida förstärks på bekostnad av den materiella och utställningen blir mindre sinnlig. Jag känner inte deras tyngd, svalka, torrhet, eller doft av trä. De är inte sinnliga för mig i utställningsrummet; de är sinnliga i tanken. Renskedan från *Sápmi* är verkligen utsökt. Föreställer mig att den känns varm och len att hålla i handen, att den ligger skönt där... Detta är något jag föreställer mig, för jag får ju inte röra vid föremålet. Kanske skulle mitt intryck vara något helt annat om jag verkligen stod med föremålet i min hand? Jag förstår inte föremålen som de materiella och praktiska objekt, som en gång hade sin självklara plats bland människor. Att ställa ut verkliga föremål i montrar är inte ett framhävande av det verkliga i dem, det är att slita loss dem från det verkliga och göra dem verkliga endast som bilder. I utställningar som *Sápmi* blir lösningen oftast att explicit sätta in föremålen sin samhällliga eller kulturella kontext i form av ledsagande utställningstexter. Detta förfarande förstärker ytterligare föremålets bildmässighet; de tvingas underordna sig texten och reduceras till illustrationer av denna.

---

<sup>28</sup> Någon som tyckte att jag ställde för höga krav och som menade att jag ville göra en utställning för andra designers. Det är dock en intressant fråga: vad är tillräckligt för att nå de besökare man önskar? Å andra sidan måste jag arbeta efter vissa principer/strategier som är en del av det designmässiga hantverket, även om inga andra än andra designers kommer att kunna bedöma detta arbete.

<sup>29</sup> Gundula Adolfsson, *Människa och objekt i smyckeskrin – en analys av arkeologiska utställningar i Sverige*, Lund: Symposium Bokförlag & Tryckeri AB, 1987, s. 32.

## Föremålsutställningens Janusansikte

Innanför det svarta förhänget möts jag av en introduktionstext. Rummet är nästan helmörkt. Till vänster och till höger om väggen med introduktionstexten ser jag röda fläckar av ljus sväva en bit ovanför golvet. Det är fler ljusfläckar åt vänster. Jag förnimmer ljus som sipprar ut ur cirkelrunda hål i väggarna. Åt vilket håll ska jag gå? Var ska jag börja? Jag går åt höger. Det känns trögt att gå, golvet gör motstånd. Jag rör mig i ett tjockt lager av...grus? Det knastrar (det visar sig vara små små bitar av extruderad svart plast). Dyyt ... det sfäriska ljudet avbryts och en röst hörs: ”*Everything you can think of is true*”. Rösten återkommer sedan med jämna intervaller. Nu börjar ögonen vänja sig vid mörkret och de röda fläckarna framträder som gung-sittytor (läste jag inte något om att gungorna används på egen risk innan jag gick in?). Jag sätter mig. Gungar. Tar in bakgrundsljudet (musiken). Svävar. Tyngdlös. Bakgrundsljudet är drömskt, lite skrämmande. Jag associerar till Alice i Underlandet, vilket inte är helt fel visar det sig när jag senare läser katalogen. Då minns jag: utställningens titel, *Everything You Can Think of is True*, kommer väl därifrån? Det knastrar i det gruslika och den andra personens närvaro tränger sig på med kraft. Jag ser henne knappt (vet att det är en hon, för jag går tillsammans med en kollega och vi är ensamma i lokalen). Jag följer efter och går utmed väggarna, kikar in genom de runda öppningarna. Vi ser på skissböcker av olika slag. Det är skiftande skisser, från naturalistiska porträtt i blyerts till skisser av landskap och hus. Ibland färglagda. Vissa är nedtecknade idéer, andra är registreringar av något existerande. Öppningarna följer en egen logik och inte nödvändigtvis bokuppslagens placering. Jag går från öppning till öppning (de är täckta av glas) och kommer på mig själv med att mest vara road av den beskärning som de runda fönsteröppningarna ger. Hur de ramar in mitt synfält: ibland hamnar en liten detalj i fokus, ibland är flera teckningar i blickfånget samtidigt. Andra gånger ser jag utrymmet mellan två skissböcker. Jag måste anpassa mig, vrida mig, justera min position emellanåt för att se skisserna i sin helhet. Det blir en rolig lek, men det tar också fokus från teckningarna. Plötsligt möter mig en tablå, en blåaktig fantasiskog i en rund öppning. Det är oväntat och gör mig förbryllad. Jag kan inte längre vara säker på vad som väntar i nästa öppning. Lika överraskande möter jag mellan skissböckerna bland annat en skyltdockehand klädd med fjärilsvingar i skimrande blågröna toner, uppstoppade kackerlackor mot en lysande grön bakgrund, en vält porslinskål med körsbär, en kanin (även den uppstoppad). Vid några av dessa annorlunda fönster hänger hörlurar. Tom Waits hörs i de flesta av dem, men även fågelläte (en nordamerikansk art). Vid sista öppningen: en flickröst som upprepar ”*Okey*”. Det är inte mycket jag förstår av det här, men det ger onekligen en stämning av ett gåtfullt universum.

På ett ställe brister illusionen. Det svartmålade skivmaterialet som utgör väggarna har släppt och två glipor har lagats med gaffatejp. Svart visserligen, men blank! Det sparsamma ljuset i rummet fångas upp av den blanka ytan och gör tejen väl synlig (åtminstone för två designers). Det lyser ”felkonstruktion”. När jag ska filma utställningen strömmar en skolklass in (gymnasieelever?) och förtrollningen bryts fullständigt. Wilsons bräckliga universum överröstas av högljudda skrik och skratt. Alla gungar!

I Köpenhamn ser jag den internationellt erkände multikonstnären (scenograf, regissör, konstnär mm) Robert Wilsons nya utställning, *Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon* med undertiteln *Kunstnernes skitsebøger – impressioner, ideer, visioner*.<sup>30</sup> Jag läser utställningskatalogen i efterhand och kan där se att utställningen är inspirerad av Alice i Underlandet; denna fantasifulla värld full av möjligheter och märkligheter. Wilson tecknar en bild av föreställningsförmågan som lite skruvad, skrämmande, mystisk. Utställarnas förståelse av skissböckerna exponeras i rummets gestaltning, men denna konkurrerar med skissböckerna själva som uttryck för ”en verden af muligheder, fantasi og overraskelser”.<sup>31</sup> Dubbelexponering? Det gör inte skisserna glanslösa, men Wilsons bild är så stark att den överröstar dem. Får den mig att fokusera på något bestämt i skisserna? De är vackra. Ibland ofärdiga, men oftare ”färdiga” teckningar för mig. Jag noterar olika tekniker, linjer. Intresserar mig mer för tittandet än för skisserna själva. Såg inte, letade inte heller efter någon förbindelse mellan skisserna som visades tillsammans, mer än det mest uppenbara: porträtt, arkitekturskisser... En viss måttnad infann sig när jag hade lekt färdigt med ”seendet”. Det som var kvar var en massa teckningar att beskåda. Ingenting motiverade mig dock att se de sista teckningarna.

Denne udstilling, der er selektiv, og med primært danske kunstnere har som helhed ikke noget forløb, og der er ikke tilstræbt en opdeling i fag. Derimod har det været ambitionen i videst mulig omfang – og i overensstemmelse med Robert Wilsons iscenesættelse – på én gang at give den enkelte genstand mulighed for at tale for sig selv og blive beriget af de genstande, den er omgivet af. En slags kalejdoskop af billeder, som nødvendigvis må gøre indtryk!<sup>32</sup>

Jag fäster mig vid den sista meningen. En förhoppning eller en förmaning från utställarnas sida?

---

<sup>30</sup> Det Danske Kongelige Bibliotek/Den Sorte Diamant, 2009-03-17.

<sup>31</sup> Katalog till utställningen *Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon*, København: Det Kongelige Bibliotek, 2008, s. 12.

<sup>32</sup> Katalog till utställningen *Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon*, København: Det Kongelige Bibliotek, 2008, s. 7.

Utställningskatalogen talar om ”hvordstillingens objekt og iscenesættelse begynder at flyde sammen og fortælle en historie.”<sup>33</sup> Problemet för mig är att de inte flyter samman. En sammanblandning av ett konceptuellt innehåll (synen på skissböckerna som ”en verden af muligheder, fantasi og overraskelser”) som inte visar sig som synliga tecken, med Wilsons starkt synliga rumsliga tecken. Vad utgör skissböckerna för slags tecken? De refererar inte i utställningen till något bortom sig själva. För det är väl inte deras relation till det verkliga – hur de framställer det verkliga – som är på spel här. Eller? Det är i alla fall inte det jag ser eller känner mig uppmanad att förhålla mig till när jag går runt i utställningen (det finns inget ”tvingande” i formen, som får mig att tänka i de banorna). Jag förhåller mig till skissböckerna som estetiska objekt, som är mer eller mindre tilltalande. Dessa estetiska objekt tillhör dock en annan värld än Wilsons drömrums. För mig blir det två oförenliga världar som krockar. De smälter inte samman, utan förblir åtskilda i utställningens form.

### *Utställningskonventioner*

Danska museologen Camilla Mordhorst och dramaturgen Kitta Wagner visar i sin bok, *Formens semantik*<sup>34</sup>, hur det råder en konflikt mellan den kulturhistoriska utställningen som form och det innehåll som museerna önskar förmedla med hjälp av denna form. Med Foucaults hjälp spårar de den kulturhistoriska utställningens särskilda framträdelsessätt i dess upprinnelse i 1800-talets tankevärld, i det moderna epistemet. Detta finns inlagrat i utställningsformen och tar sig uttryck i fenomen som kronologi, antropocentrism, krav på objektivitet, nationell avgränsning och en undervisande attityd. Eileen Hooper-Greenhill som också stöder sig på Foucault fokuserar på hur det sena 1800-talets modernistiska syn på pedagogik och kommunikation har präglat museiutställningen. Inom pedagogiken hade objekten en nyckelposition under andra hälften av 1800-talet. Man föreställde sig att kunskap blev vunnit genom observation och man försökte etablera pålitlig, objektiv och universell kunskap. Erfarenheterna av observerandet skulle objektifieras genom förnekande av det subjektiva.<sup>35</sup> Kommunikation förstods som teknik; en linjär process från den som har kunskap (museet) till den ovetande (besökaren), där mottagaren var öppen för det mer eller mindre väl överförda budskapet, som tas emot på samma sätt hos alla. I utställningen låg tonvikten på akademiska värden: i fokus var forskningen i samlingarna och utställningarna ordnades efter strukturen i en akademisk disciplin.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Katalog till utställningen *Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon*, København: Det Kongelige Bibliotek, 2008, s. 13.

<sup>34</sup> Camilla Mordhorst, Kitta Wagner, *Formens semantik – En teori om den kulturhistoriske udstilling*, Odense 2000.

<sup>35</sup> Hooper-Greenhill, 2000, s. 105-106.

<sup>36</sup> Hooper-Greenhill, 2000, s. 134.

Många utställningspraktiker (innehållsansvariga såväl som designers) har försökt komma runt dessa konventioner. Numera är det, som tidigare nämnt, så vanligt att säga sig vilja arbeta med upplevelsebaserade utställningar att det nästan har uppstått en mättnad och kanske en viss förvirring kring begreppet. Konstnärer har bjudits in för att gestalta utställningarna, som i Wilsons utställning ovan, eller för att intervensera museisamlingar. Arkitekter och designers, som jag själv, har i högre grad anlitats för utställningsuppdrag.

Det gamla museiparadigmet, där den största vikten lagts vid kunskaper och utbildning i de såkallade "museiämnena" (konstvetenskap, arkeologi, etnologi) har varit så starkt att det hittills - eller till för ca tio-femton år sedan - sgs som alltid statusmässigt gått förbi den publika verksamheten. Detta paradigmet håller nu på att skifta på allvar, till förmån för den publika verksamheten.<sup>37</sup>

Hooper-Greenhill påpekar att även om det modernistiska museet bara delvis lever kvar och är under djupgående förändring, utgör det grundvalen till det nya museiideal som håller på att växa fram.<sup>38</sup> I de projekt jag har deltagit i har uppdragsgivarna önskat att pröva nya utställningsformer för att komma ifrån den kulturhistoriska utställningens formmässiga begränsningar. Tidsandan är en annan än den var vid museernas födelse. Mina medarbetare har velat arbeta tematiskt, inte kronologiskt och de har knappast haft någon uttalad tilltro till objektiviteten. Utgångspunkten har dock varit att ställa allmängiltiga frågor, där det nationella (och ibland mer lokala) har fått tjäna som exempel, som i utställningsprojektet som "krockarna" refererar till. Man velat komma ifrån den docerande attityden i äldre utställningar – hellre vill man involvera besökaren och invitera henne/honom att tänka själv.<sup>39</sup>

### *Vetenskapens estetik*

Mordhorst och Wagner undersöker det historiska *konceptuella innehållet* i den kulturhistoriska utställningens framställningsform. Deras utgångspunkt är att all form har ett innehåll. Jag vill dessutom med Nietzsche hävda att innehåll *ges* i en form – vi förstår världen genom att skapa oss

---

<sup>37</sup> Kerstin Smeds, "Museologins mening", artikel, <http://www8.umu.se/kultmed/utbildning/museologi/index.html> 2004-12-13 (nerladdad 2009-04-27), s. 5. Kerstin Smeds är professor i Museologi vid Umeå universitet.

<sup>38</sup> Hooper-Greenhill, 2000, s. x (förord). Förändringarna har pågått i Sverige sedan 15-20 år tillbaka.

<sup>39</sup> Det verkar vara en trend på museerna sedan ett par år tillbaka att relativisera sina kunskaper så till den milda grad att man i vissa utställningar riskerar att inte säga något alls. Jag kan inte annat än instämma i Lars Linders huvudkonklusion i sin recension "Behövs museerna?", *DN* 2007-12-04.

bilder av den.<sup>40</sup> Den estetiska principen handlar om hur något blir synligt, eller med andra ord hur något kan bli till kunskap. I sin undersökning av den arkeologiska utställningen i Sverige reflekterar Gundula Adolfsson över utställningsetetiken och hon menar att denna ”i själva verket [är] innehållet i utställarnas historiesyn som har fått genomslagskraft i utställningarna.”<sup>41</sup> Denna historiesyn förbinder hon med romantikens estetisering av historien.<sup>42</sup>

I det estetiskt präglade historiemedvetandet antar det förflutna gestalt av det evigt vackra och oförgängliga som skall överlämnas till eftervärlden, sättas i ett slags skyltfönster.

Historiemedvetandet blir i detta sammanhang nödvändigtvis till ett betraktande och föremålet för betraktandet blir en vacker bild.<sup>43</sup>

1800-talets historiesyn som framställer historien som en bild att betraktas och avnjutas, vilket samtidigt utesluter analys och kritik, får stort inflytande på museerna som växer fram vid samma tid. Walter Benjamin närmar sig från annat håll: han talar om den speciella närvaro – auran, som föremålen får genom sin historia och materialitet. Han talar om konstverk, men ytterst om alla kulturobjekt och därmed även museiföremålen.<sup>44</sup> Det historiska konstföremålet har sina rötter i en religiös praktik och dess huvudkvalitet är det låter oss möta det oåtkomliga, det som inte kan formuleras. Detta möte kan bara uppstå genom djup begrundan. Med sekulariseringen av konsten träder autenticiteten i kulturvårdets ställe, säger Benjamin, men samlaren bevarar något av fetischdyrkan i sig.<sup>45</sup>

Det är alltså inte bara 1800-talets moderna (positivistiska) vetenskapsideal som är invävt i den traderade museiutställningsformen, utan även det sena 1800-talets modernistiska konstsyn: konstföremålet kan bara erövrats genom begrundan. Det råder en inneboende spänning i synen på föremålen som auratiska konstobjekt, vilka ska begrundas och föremålen som ”verklighetsbevis” tillgängliga för det observerande ögat och tolkande sinnet, som lever kvar i dagens museiutställningar.

---

<sup>40</sup> Friederich Nietzsche, "Om sanning och lögn i utomoralisk mening", *Artes* 1984:4, s 6-17 (1873), översättning: Margaretha Holmqvist, s 7-11.

<sup>41</sup> Adolfsson, 1987, s. 117.

<sup>42</sup> Adolfsson, 1987, s. 120-121.

<sup>43</sup> Adolfsson, 1987, s. 121-123.

<sup>44</sup> Walter Benjamin, "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", *Kultur og Klasse* 77, 22. Årg. no 1, 1994, s. 15-42, översättning Jørgen Holmgaard, s. 16-17.

<sup>45</sup> Benjamin, 1994, s. 37.



## *Relationen mellan det reella och det fiktionära*

Problemet med de äkta föremålen i utställningen är en fråga om relationen mellan verklighet och beskrivning, mellan det representerade och det representerande. Konstvärlden har sedan sin frigörelse från ”det upphöjda, värdefulla, formfulländade, som gav konsten dess speciella funktion inom den aristokratiska maktens system”<sup>46</sup> sedan mitten av 1800-talet tematiserat denna relation. Konsten blev en egen domän, som försökte förstå sig själv som väsen. Med början hos Manet och impressionisterna undersöktes relationen mellan världen och betraktaren av denna. Deras konstnärliga verksamhet gav uttryck för erfarenheten av det splittrade moderna livet. De sökte skildra den borgerliga vardagen (realism) och tydliggjorde samtidigt i sin formbehandling seendet och därmed konsten som konstruktion av en bild (illusionism eller fiktion) – man utvecklade nya tekniker för framställning att ersätta det akademiska måleriets konventioner<sup>47</sup>, man intresserade sig för hur bildens beskärning skapade ett utsnitt av omvärlden. I början av 1900-talet betonades relationen mellan det betraktade och den som betraktar i relationen mellan konstnär och verk. Under slutet av århundradet har fokus förskjutits mot en tematisering av relationen mellan verk och betraktare, både av utövande konstnärer och teoretiker. 1990-talets nyrealism, eller relationella konst, förmår det det historiska avantgardet inte lyckades med<sup>48</sup>, att överbrygga de båda kategorierna ”realism” och ”fiktion” inom konstsfären, genom denna förskjutning. Nyrealismen iscensätter ett spel med tecken från båda diskurser och det verkliga blir till ”realitetseffekter”<sup>49</sup> i fiktionen.

Konsten är verklig som konstruktion (eller språk) och det är bara genom att förstå att den är det, som det verkliga kan öppnas upp. Heidegger talar om konsten som det fält där sanningen visar sig<sup>50</sup> och jag läser i *Reality Check*<sup>51</sup> om hur det verkliga och det fiktionära är på spel i den nyrealistiska konstinstallationen. Först och främst är den ett fysiskt påtagligt rum man går in i som betraktare. Installationen använder sig av verkliga föremål och material hämtade från livet utanför konstinstitutionen. Men den försöker inte avbilda verkligheten. Enligt den danska konstkritikern

---

<sup>46</sup> Rune Gade, ”Readymade-realisme. Noget om det ‘gamle’ ved den ‘nye’ realisme”, i *Virkelighed, virkelighed! – Avantgarden realisme*, red. Karin Petersen, Mette Sandbye, København 2003, s. 222. Rune Gade citerar här den belgiske konstprofessorn Thierry de Duve.

<sup>47</sup> Ett hantverk för det klassiskt sköna, som ansågs behöva återupprättas i den nya moderna förflackningens tid.

<sup>48</sup> Det historiska avantgardet (1910-20-tal) försökte överskrida gränsen mellan konst och verklighet, men lyckades i sina försök snarare visa på konstens karaktär som språk, som konvention. Konsten som särskild kategori blev förstärkt.

<sup>49</sup> Rune Gade, ”Looking for a Husband with a EU Passport”, *Passepartout* nr 22, Årg 11, 2003, s. 65. Artikel om den jugoslavienfödda konstnären Tanja Ostojic projekt med samma namn.

<sup>50</sup> Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, Göteborg: Daidalos 2005, s. 72-80.

<sup>51</sup> *Reality Check*, utställningskatalog København 2008. Utställningen visade verk inom den riktning som kallas nyrealismen (eller relationell estetik), vilken har varit dominerande sedan 1990-tal.

Anne Ring Petersen förskjuts realismen från verket till betraktaren. Det handlar inte längre om att verket representerar något verkligt, utan om hur betraktaren uppfattar och förstår verket. Hon kallar det en mental och sensorisk realism.<sup>52</sup> För att förstå verket måste betraktaren involvera sig i det genom faktiska kroppsliga handlingar. Ring Petersen talar om detta som en ”koreograferet bevægelse, der indgår i en betydningsskabende proces”<sup>53</sup> Konstnären medtänker betraktarens rörelsemönster genom att planera för möjliga vägar genom verket och betraktaren inbjuds till fysisk och/eller andlig prövning. Betraktaren måste även själv medtänka sitt eget deltagande i tolkningen av verket.<sup>54</sup> Det verkliga (i konstillationen) är alltså något som utspelar sig i mötet mellan installationens fysiska framträdan och betraktaren som upplever den. Verkets betydelser förhandlas i relationen mellan betraktare och verk. Konstillationen får sin mening både som referent till en social verklighet utanför konstrummet – genom att återanvända vardagliga föremål, situationer och erfarenhetsformer – och som fiktion/berättelse. Påtagligheten/det reella är underlagt fiktionen.

I installationens rumdannelse foregår der en kobling mellem objekter eller handlinger, der fortsætter den semiotisk og lægger pres på publikum for at få dem til at se objekterne eller handlingerne 'i det andet lys', nemlig fiktionens.<sup>55</sup>

Man kan säga att en konstnärs intention kan vara att uppnå ett reflektionsrum via den estetiska erfarenheten, där betraktarens förtrolighet med världen överskrids; där denne blir omskakad i sitt invanda sätt att förhålla sig till något verkligt. Det reflexiva rummet kräver både något igenkännbart och något främmande och att förbindelsen dem emellan inte är given.<sup>56</sup>

Vilken betydelse har detta resonemang för museiutställningen? Jag vill poängtera att varje framställning av verkligheten nödvändigtvis måste vara en konstruktion. Verkligheten ges inte före kulturen. Museiutställningen är som konstillationen en verklighet som konstruerar en fiktion, genom vilken det verkliga kan öppnas. Det intressanta är inte de autentiska föremålen eller hur väl dessa ”talar” om en verklig situation. Faran med den objektsbaserade pedagogiken, som Hooper-Greenhill menar fortfarande är aktuell på museerna, i förhållande till lärande genom texter är att det finns en risk att missa att ”det reella” är en konstruktion. I relation till historiska texter anses föremålen vara en mer primär källa och med en okritisk blick på föremålen förstås de som

---

<sup>52</sup> Anne Ring Petersen: ”Realisme, teatralitet, ritual. Aspekter af installationens æstetik” i *Reality Check*, utställningskatalog, København: Statens Museum for Kunst 2008, s 46.

<sup>53</sup> Ring Petersen, 2008, s. 52.

<sup>54</sup> Ring Petersen, 2008, s. 54-55.

<sup>55</sup> Ring Petersen, 2008, s. 57.

<sup>56</sup> Ring Petersen, 2008, s. 59.

oförmedlad verklighet.<sup>57</sup> Jag menar att konstinstallationen visar en framkomlig väg för museiutställningen och att det avgörande utställningsdesign-arbetet är att låta utställningen framträda i form av precisa tecken som aktiverar besökarens erfarenheter och den berättelse som utställarna önskar att besökaren ska finna. Cornell låter Rainer Maria Rilke tala om Rodin:

Tingens starka närvaro tillhör inte bara individens förflutna utan också släktets. När människan en gång började tillverka ting – vilket sällsamt mirakel var det inte att se det de själva framställt som lika verkligt och beständigt som det som redan fanns! Men konstnären förstår att bakom artefaktens magi och all bävan den väcker, så finns ingenting annat än ytor, ingen hemlig, inre själ, bara ytor som det är hans uppgift att förfärdiga i ett nyktert hantverk; sådant är konstnärens och poetens uppdrag.<sup>58</sup>

### *Föremålsutställningens inneboende konflikt*

Museiutställningens inneboende konflikt kommer tydligt till uttryck i *Utställningsdokumentär?*<sup>59</sup>, en uppsats som väl beskriver vad jag har upplevt som en rådande syn på museiutställningen. Samtidigt som författarna hävdar att föremålen berättar något i sig själva och att man inte bör störa denna berättelse, menar de att föremålen måste kontextualiseras och tillföras en berättelse. De säger att de autentiska föremålen har en laddning, men att man inte kan se om ett autentiskt föremål har bytts ut mot en kopia. De hävdar att det inte finns något medium mellan föremålet och betraktaren i utställningen och att denna direktupplevelse av föremålen är unikt för mediet.<sup>60</sup>

Till skillnad från *Sápmi* så är *Everything You Can Think of is True* en helgjuten upplevelse, där allt i utställningsrummet är betydelsebärande. Däremot tas fokus från skissböckerna som är utställningens egentliga ärende. Museiföremålen och gestaltningen (eller kontexten) är två separata lager, där Wilsons starka bildspråk överröstar föremålen. I en tidigare utställning av Robert Wilson, *Anna didn't come home last night* som visades i Köpenhamn 2001, upplevde jag att föremålen helt

---

<sup>57</sup> Hooper-Greenhill, 2000, s 106.

<sup>58</sup> Cornell, 1997, s. 45.

<sup>59</sup> Helena Andersson, Sara Wilhelmsson, *Utställningsdokumentär*, magisteruppsats från Institutionen för tematisk utbildning och forskning, Kultur, Samhälle, Mediegestaltning, Linköpings universitet, 2001.

<sup>60</sup> Andersson, Wilhelmsson, 2001, s. 5.

uppslukades av konstnärens gestaltning.<sup>61</sup> Situationen liknade den rekonstruerande utställningens, där föremålen underordnas en helhetsbild, fast här var det på fiktionens premisser och inte på ”realismens”. Museerna postulerar att det sker ett möte mellan deras blick på föremålen och konstnärernas och detta möte kan säkerligen uppstå om man *redan har* den kunskap om föremålen som man som besökare kommer för att få ta del av på utställningen. Då kan den konstnärliga blicken kanske ge ytterligare perspektiv. Men återigen är det sällan den ”oinvigde” besökaren har denna förförståelse. I den rekonstruerande utställningen, som är ett sätt att försöka återskapa föremålens totala livsvärld förstådd som deras ursprungskontext<sup>62</sup>, är problemet snarare att besökarens uppmärksamhet inte riktas mot något specifikt, framhävt och problematiserat i den realistiska bilden och människan som tolkande varelse försvinner ur sikte i framställningsformen. Jag menar med Gundula Adolfsson att ”ingen information om objektet träder fram så länge den inte har uppmärksammats och tydliggjorts.”<sup>63</sup>

Så länge föremålen ses som utställningens självklara material kommer utställningen i princip att visa sitt Janusansikte och pendla mellan att vara (rumsliga) illustrerade böcker, där den mediespecifika visuella-sinnliga-rumsliga potentialen är outvecklad, och att vara upplevelseutställningar där museerna abdikerar från sin roll som förmedlare. Många praktiker har försökt komma runt problemet och göra utställningar som både ger upplevelser och insikter, men splittringen blir bara desto tydligare i dessa utställningar, som ett oförlöst möte mellan de två positionerna.

### *Begränsning av utställningsmediets utvecklingsmöjligheter*

Både det positivistiska och det förmoderna mystiska arvet i det moderna epistemet begränsar utställningens kommunikationsmöjligheter. Föreställningen om att museiutställningens berättigande ligger i att visa fram föremål ur samlingarna är en konvention som lägger allvarliga hinder i vägen för mediets utveckling. Med stöd i ett fenomenologisk perspektiv menar jag att den förståelse vi kan ha av de museala föremålen inte visar sig i dem. De måste tolkas och tolkningen beror på vem som

---

<sup>61</sup> *Anna didn't come home last night* visades på Det Danske Kunstindustrimuseet i Köpenhamn 2001. Museets intention var att ladda sina föremål på nytt genom Robert Wilsons blick. Han fick fria händer att gestalta en berättelse med hjälp av muséets samlingar. Hela muséet togs i anspråk och varje rum omvandlades till suggestiva scenerier. Lotta Jonsson skrev i tidskriften *Form* att Wilsons utställning var äkta ”upplevelsedesign [...] Det handlar om gestaltning, inte redovisning. Om att låta tingen agera. Ibland har de huvudrollen, ibland får de vara statister. Precis som i verkliga livet.” Hon menade också att pedagogiken i Wilsons utställning innebar att leverera ”stämningar och intryck”.  
Lotta Jonsson, ”Regisserad design”, *Form* 1/01, s 40 och s. 43.

<sup>62</sup> Det har även gjorts utställningar som fokuserar på föremålens egna livshistoria, inte som uttryck för enbart deras ursprungsmiljö. Deras väg från sin ursprungsmiljö till museimagasin.  
Eva Persson, *Utställningsform*, Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1994, s. 17.

<sup>63</sup> Adolfsson, 1987, s. 73.

ser; föremålen förstås i ett sammanhang. Man kan inte räkna med att besökaren delar museologernas diskurs och utställningar som inte erkänner detta problem blir krävande för den oinvigde besökaren.<sup>64</sup> Avståndet mellan museets pedagogiska strävan att säga något om vår historia och besökaren blir längre i den traditionella utställningsformen där föremålen är i centrum, än i det fiktiva-konstnärliga perspektivet.<sup>65</sup> Man skulle kunna tro att avståndet är kortare i museets ”realistiska” perspektiv, eftersom besökaren anses uppnå en direktupplevelse av föremålen – inget står emellan – men just för att de inte erkänner splittringen av världen, hamnar de på längre avstånd från det verkliga. Kommunikationen blir mindre effektiv, uppnår inte sitt syfte helt enkelt. Föreställningen om att det är museiföremålen i utställningen som gör den verklig får snarare motsatt effekt. I det som *verkligen* framträder bryter förbindelsen samman mellan utställningen som konstruktion-fiktion och den verklighet man vill tala om; utställningen blir nostalgisk och mystisk. Museernas föreställning om det verkliga ligger i vägen: direktförståelse av föremålen och blindheten för utställningens verklighet som fiktion eller föreställning.

#### *Uppgörelse med föremålen. Utställningen som diskurs och materialitet*

Ingen av de ovan nämnda kritikerna (eller någon annan) gör upp med den avgörande konvention som föremålens roll i utställningen utgör. Gundula Adolfsson är den i Sverige som främst har diskuterat föremålen i detta sammanhang. Hon menar att man måste skilja på deras källvärde, samlingsvärde och deras utställningsvärde, men även hon menar att museiföremålens existens i utställningen är indiskutabel.<sup>66</sup> Hon säger att de ”fastmonterade objekten är för utställningen vad scenen är för teatern, en ofrånkomlig förutsättning. Men som Stanislavskij har lärt oss, kan man ändra spelstilen.”<sup>67</sup>

Det finns onekligen en poäng i att samla in och bevara föremålen – den tröghet som de erbjuder, gör att det inte går att konstruera vilka som helst sanningar om dem, även om de kan förstås på otaliga vis. Men museiföremålen är inte samma sak som de föreställningar vi kan ha om dem och min poäng är att vår (outtömliga) förståelse av dem *är nya ting som kräver sina gestalter*. De föreställningar som är det vetenskapliga arbetets resultat *är* inte föremålen själva. Samlandet och det vetenskapliga arbetet med museiföremålen får inte förväxlas med *framställningen* av kunskapen om vår historia; de berättelser museet vill ge vidare. Jag vill med Gundula Adolfsson säga att förmedlingsprocessen bör erkännas ”som autonomt verksamhetsområde med egen struktur och egen

<sup>64</sup> Inte heller *inom* en diskurs ges meningen med föremålen direkt, även om det kan upplevas så när man har uppnått en viss erfarenhet och blivit hemmablind. Meningen förhandlas mellan de synliga tecknen och min blick.

<sup>65</sup> Avstånd till dåtidens människor och föremålens livsvärld, men även mellan utställare och besökare i nutid.

<sup>66</sup> Adolfsson, 1987, s. 76-77.

<sup>67</sup> Adolfsson, 1987, s. 35.

metodik”.<sup>68</sup> Museiutställningen behöver frigöra sig och lära känna sig själv som medium på samma sätt som konsten gjorde det på 1800-talet. Den måste förstås utifrån sin position mellan vetenskapen och dess förmedling för att utnyttja sin fulla potential som konceptuellt *och* sinnligt medium. Kanske är det möjligt att, liksom filmen frigjorde bilden från det kultiska<sup>69</sup>, låta utställningen som fiktion<sup>70</sup> lösgöra det materiella och det historiska *från* föremålen<sup>71</sup>, för att i en ny sammanställning – en öppen och komplex utställning, där ”discursive formation intersects with material properties”<sup>72</sup> – bringa oss närmare vår egen och andra kulturer.<sup>73</sup> Om utställningen frigörs från museiföremålets begränsning av uttrycket, skulle den kunna få möjlighet att finna sin form på nytt, från en utställningsform med rötterna i 1800-talets epistem, till ett samtida medium. Denna förståelse av utställningen skulle (kunna) leda till långt mer sinnliga, materiella utställningar än föremålets bildliga värld. Det skulle kunna öppna upp för att andra material som jord, mögel med mera skulle kunna föras in i museernas rum...om det gav mening i förhållande till det man ville berätta. För att få utställningar att i högre grad vara verkliga, både som konkreta uttryck och som sannare i förhållande till den verklighet de vill tala om, måste utställningen först erkännas som *fiktion och realitet*.

### Tredje krocken – synen på arbetsprocess och arbetsroller

*Det visade sig att M. inte kunde lägga ner så mycket tid på projektet som var tänkt från början, han skulle samtidigt ta hand om sina vanliga uppgifter på museet. Kanske hade han annars varit tydligare tidigare i processen? När det började stå klart för mig att M. inte riktigt var med på idén och helst ville arbeta som vanligt i det delområde, där han var innehållsansvarig, hade arbetet pågått en tid. Arbetet med att välja ut vilka berättelser som skulle in i M:s delområde var kraftigt försenat. Upprepade gånger hade jag bett om material.*

---

<sup>68</sup> Adolfsson, 1987, s. 78.

<sup>69</sup> Benjamin, s. 23-24.

<sup>70</sup> Förstått som de betydelser som utställningens fysiska uttryck aktiverar-aktiveras i mötet med besökarna.

<sup>71</sup> Det finns andra sätt att lösa frågan om visning av museiföremålen, även sedan man skiljt ut dem från utställningen. Flera museer har öppna samlingar och man kan fortfarande tänka sig att museiföremålen kan ha en plats i utställningen i den mån det är meningsfullt för de berättelser man vill ha fram.

<sup>72</sup> Hooper-Greenhill, s 103. Hon talar om objekt som platser där det diskursiva genomkorsar det materiella. Jag konstaterar att utställningen i sig också är ett objekt.

<sup>73</sup> I tid och rum.

– Jag inte haft tid att formulera klart berättelserna, sa han. De kommer så fort jag hinner.

Det var få veckor kvar till öppningen och mycket lite tid kvar för mig att göra ett reellt jobb som designer, vilket var frustrerande...

– Om jag ska kunna göra mitt jobb, behöver få in materialet från dig nu, betonade jag.

Materialet som kom var inte färdigstrukturerat, ansåg jag. Det förhöll sig inte till Arkitektkontoret som vi arbetade efter...

– Men, hur förhåller sig de här berättelserna till idén om modellverkstaden? Det är försent att tänka om huvudformen nu! Våra formstrategier blev ju spikade i huvudformen i juni. Du måste strukturera om materialet, fortsatte jag. Om jag gjorde arbetet skulle det bli min berättelse och inte hans.

M. såg inget större problem i att delberättelserna bestämdes i sista stund. Kanske var det först i författandet av utställningstexterna som betydelsen av utställningen blev helt tydlig för M.? Som en del av en slutredigering, när föremålen och övrigt material ”var på plats” (så som det blev synligt i 1:a kroken). Det jag bad om var ett material att kunna *bearbeta* det fysiska materialet utifrån och tiden var så knapp, att jag upplevde det som svårt att upprätthålla kvaliteten. Det kändes som att jag förvägrades möjligheten att göra vad jag ansåg vara ett professionellt arbete och att mina yrkeskunskaper inte togs på allvar. Det sårade mig och jag var innerligt trött på denna kamp för min yrkesroll, som jag hade utkämpat även i tidigare projekt. Av flera skäl orkade jag inte ta kampen fullt ut, även om jag upplevde att utställningen riskerade att bli ett oförlöst, snarare än fruktbart, möte mellan två utställningsförståelser. Formen skulle alltså inte bli konsekvent, den skulle inte ens bli genomtänkt inkonsekvent, vilket kändes som ett misslyckande för mig som designer. Jag ville kunna genomföra uppdraget utan att stupa på kuppen (vilket jag nästan hade gjort i ett föregående projekt).

Jag stod i början av processen med att utforma delområdet och hade en överordnad form att utgå ifrån, Modellverkstaden.<sup>74</sup> I detta rum hade vi placerat de villkor som var av geografisk karaktär: läge/Var ska vi bygga? Hur bygger man vidare på existerande bebyggelse? Dessa teman var upplagda att visualisera med hjälp av modeller och metoder att framställa dessa. Problemet var att göra ett urval av historiska berättelser från staden som skulle placeras här, hur dessa skulle förhålla sig till varandra och hur de förhöll sig till de överordnade frågorna. Återigen var det alltså en fråga om struktur och vad som skulle visas. Nu i ett av utställningens delområden. Jag föreställde mig att ett perspektiv skulle etableras här i form av en ny metafor att arbeta efter. Modellverkstaden som situation skulle utgöra det materiella motståndet i bearbetningen av metaforen. De berättelser jag så småningom fick förhöll sig inte till att de skulle berättas i/genom en modellverkstad.

---

<sup>74</sup> Som var en del av Arkitektkontoret.

Uppdragsgivarna var öppna för att hitta nya utställningsformer, men det fanns inte utrymme, vilja eller förståelse för att *de* också var tvungna att tänka och göra något annat än de brukade. Men man kan inte få ett annorlunda resultat med samma typ av process som man alltid har använt. Processen bestäms av målet. Vart är vi på väg?<sup>75</sup> Trots att vi på en överordnad teoretisk nivå hade varit eniga, visade det sig att vi hade skilda föreställningar om vad en utställning var och det fick konsekvenser för processen. För M. verkade utställningsformen vara en ram eller behållare, där ett innehåll kunde läggas till och fyllas på in i det sista. Det är en föreställning som separerar den konceptuella strukturen för utställningen från de faktiska utställningskomponenterna, som blir utbytbara. Detaljerna återverkar i mindre grad på helheten. Då kan den innehållsansvarige i större utsträckning lämna över arbetet med utställningens ”yttre” organisering till designern, för att själv koncentrera sig på de föremål och den text som ska fylla ut ramen. Som designer skulle jag då inte ägna mig åt något egentligt berättande och följaktligen inte behöva gå så djupt in i temat. Utställningens konceptuella framträdande och dess fysiska framträdande bearbetas separat, med (det konceptuella) innehållet i överordnad position. De innehållsansvariga behöver inte bekymra sig om sin egen framställning, eller estetikförståelse, för den blir inte problematiserad i det här arbetssättet.

Utifrån mitt designperspektiv är utställningen en helhet – ett odelbart objekt, där detaljerna inverkar på och medverkar till att reglera helheten. Därmed finns en gräns för hur länge man kan komma med nytt material som ska integreras. När något läggs till måste hela utställningsformen och ibland också konceptet tänkas om, men vid något tillfälle måste huvudformen fastläggas. Det betydelseskapande arbetet är en del av designarbetet för mig.

## Bearbetning

### *Plastiska föremål*

Kan inte museiföremålen användas som tecken i museiutställningen? Frågan avgörs av hur avläsbara de tecken som används är, oavsett om de utgörs av historiska föremål eller ej. Det väsentliga är återigen *hur* kan de användas som tecken i utställningen; hur plastiska de förmår att vara i utställningsspråket. Här menar jag att bevarandekravet utgör ett hinder. Museiföremålen kan inte bearbetas till att säga något specifikt. När föremålen ”laddas” som många museologer talar

---

<sup>75</sup> Eftersom de inte hade en bild av vad detta andra kunde vara (och jag inte heller kunde presentera någon, eftersom jag själv hade vaga bilder av hur det skulle se ut) blev det för svårt för dem att bara lita på mig och gå i den riktningen, tror jag. För min del räckte det med att veta vad som var problematiskt med det rådande utställningsidealet och att inspireras från en mängd andra medier, utan att ännu ha sett en utställning som förmått att samla alla dessa olika aspekter.



om<sup>76</sup>, utan annan synlig påverkan än att de sammanställs med andra (typer av) föremål, är det mindre troligt att dessa kommer att förstås som utställarna har tänkt. ”Laddningen” stannar vid det konceptuella – det tänkta. Ju mindre som visar sig i föremålen (eller annat fysiskt material), desto högre krav ställs på att utställare och besökare delar diskurs.

I de utställningar jag har designat har jag använt mig av både samtida föremål och äldre bruksföremål funna på loppmarknader. Till skillnad från om samma föremål hade hämtats fram ur ett museimagasin kunde dessa bearbetas: i en äldre bibel klistrade jag in en sida med citat från tjugotalets arkitekter och samhällsplanerare som dikterade hur människor borde leva i sina lägenheter om ett rum och kök.<sup>77</sup> Bibeln låg uppslagen på ett sängskåp i formen av ett altare, ett ”släktens altare”: en centralt placerad mormorsklocka hängde på väggen med familjefotografier runt om. En mer teknisk lösning var när jag tömde en icke-fungerande radio från fyrtioalet på sitt inre. Jag satte in en modern CD-spelare och högtalare som spelade ihopklippta snuttar ur radiotal av Per-Albin Hansson, Alva Myrdal, Lubbe Nordström. Man skulle få intryck av att ljudet kom från radion.

### *Den komplexa situationen gör bearbetning nödvändig*

Det finns ingen på förhand given förbindelse mellan ett utställningstema och det utställningsmaterial som ska forma berättelsen om temat. Det finns inte *en* formlösning, lika lite som *ett* svar på hur vi ska se på vår historia, utan det specifika med utställningssituationen är att den är komplex och inte fullt ut överblickbar: variationsmöjligheterna är enorma och detta gör bearbetningen nödvändig.<sup>78</sup> Man kan inte först bestämma vad som ska göras, för att sedan bara genomföra det. Det krävs en viss frihet att kunna pröva olika (form)möjligheter - vilken mening ges? Får vi sagt det vi vill säga? Osäkerhetsmomentet – möjligheten att ta nya vägar – finns med hela vägen, även om mer och mer läggs fast genom processen. Man arbetar cirkulärt från början till slut, med både helheten och på detaljnivå och måste ha en kreativ beredskap hela tiden.

---

<sup>76</sup> Hooper-Greenhill talar om att föremålen kan laddas. Hon ger ett intressant exempel på hur såren efter kolonialtiden (som museerna hade varit otänkbara utan) kan läkas genom att föremål erövrade från andra kulturer kan återaktiveras som betydelsefulla för de bestulna folken. Föremålen får träda in i livet igen! Hooper-Greenhill, 2000, s. 73-74.

<sup>77</sup> Råden ”ovanifrån” var att använda rummet, istället för låta det vara ett nästan oanvänt högtidsrum – finrum – och leva i köket. Från en utställning om moderniseringen av Sverige sedd genom bostaden.

<sup>78</sup> Det gäller *all* framställning, även den vetenskapliga som framställer sin kunskap om världen i rapporter, essäer och i seminarieform. Det är svårt att föreställa sig en akademisk rapport med en kontextualiserande inledning och i övrigt sida upp och sida ner med fotografier av föremål (runt om, varken uppifrån, underifrån eller inifrån). Eventuellt med någon faktuell text här och var. Föremålen måste ju tolkas och tolknigen måste förhållas till tidigare kunskap. En sådan rapport utan presentation av forskningsstrategi och argumentation för ett resultat kommunicerar inte bara dåligt, den är ogjord. En utställning som inte aktivt förhåller sig till att den upplevs i ett rum, är på samma sätt ogjord – inte realiserad – för mig.

Denna utställningsförståelse ställer högre krav på designern att delta i det betydelseskapande arbetet och forma de uttryck som utställningen ska bestå av, samt på de innehållsansvarigas förmåga att styra vad utställningen ska säga. Det är inte så att jag som designer bara utför det som uppdragsgivarna har bestämt. Här förvandlas designern från att vara ett neutralt redskap till att bli en aktiv medspelare, som är med till att identifiera och gestalta de innehållsansvarigas förståelse.

### *Bearbetning av riktningar*

Som designer arbetar jag med metaforer som ett sätt att organisera utställningsrummet konceptuellt och materiellt. Arbetet med de visuella-kognitiva och materiella tecknen är dock inte tillräckligt, utställningen ska även ta plats i rummet.

Ofta upplever jag att utställningar inte förhåller sig till besökaren som kropp, vilken rör sig i rummet. I Sápmi har exempelvis ett delrum designats för att kunna läsas från två håll. Montrarna står med långsidan mot de två huvudsakliga gångriktningarna och på var sin sida om glaskuporna som skyddar föremålen är en text placerad. Det är samma text, men vänd åt olika håll så den kan läsas från båda riktningarna. Den första av dessa montrar som jag möter från det håll jag kommer innehåller en mängd mindre figurer (leksaker?): samer och renar. De står med ryggen till. Jag kan inte direkt utläsa någon mening med att möta dessa figurer bakifrån, det framstår mer som en tillfällighet. Den här typen av konflikter i utställningsspråket som handlar om hur man har tänkt gånglinjer är vanliga i museiutställningen. Jag ger ytterligare ett exempel: i en utställning som jag recenserade 2007 uppenbarades problemet redan i första rummet. Snett till vänster var en stor vit box uppbyggd. Passion stod det på den med röda stora bokstäver. Man kunde inte se in genom dörröppningen – den var bara ett svart hål, som sög åt sig all energi i rummet. Däremot hördes ljud: en kvinna som sjöng, mansröster. På den högra väggen hängde svartvita fotografier, rakt fram var en stor målning placerad. Boxen tog all uppmärksamhet med sin närvaro. Jag citerar mig själv:

När jag har varit inne i *Passion*-boxen, går jag förbi GANs målning till fotoserien mittemot boxen. Det är bilder på två män i baddräkt, samt den ene mannen tillsammans med en grupp unga pojkar. Han verkar vara simlärare. Jag läser texten, som är placerad sist, och inser att jag har sett bilderna i fel ordning. Därmed går jag miste om den poäng som texten gör. Irriterande! Jag missar den tack vare att jag valde *Passion*-boxen framför verken. För att läsa fotoserien i rätt ordning, skulle jag ha startat med den, där den är hängd omedelbart till höger innanför ingången. Men boxen längre in i rummet var det som verkade mest lockande på mig – ett rum man inte kan se in i, men ur vilket det kommer ljud kommer alltid att vara spännande! – och

utställningen borde fungera även från detta håll, speciellt som gestaltningen indikerar att valet är fritt.<sup>79</sup>

Min uppgift som designer är att kunna tänka mig in i hur besökaren kommer att förhålla sig till utställningsrummet och röra sig genom det: om besökaren står på en given plats i utställningen, vad kommer denne då troligen orientera sig efter? Ett ljud som lockar bakom en vägg helt nära? En belyst trafikskylt, som strålar intensivt röd längre in i rummet? Den lilla filmade sekvensen – knappt synbar nere vid golvlisten – vars minimala rörelse aktiverar rummet?

Jag måste kunna se om utformningen gör att ett element lätt förbigås eller om det kommer att dominera rummet, för att kunna etablera ett språk som hjälper besökaren in i dialogen med utställningen. Frågan är hur *kroppen* reagerar på det som framträder i utställningsrummet. I det andra exemplet ovan, var rummet organiserat utifrån en föreställning om att man först läser det som är närmast. Texten till fotografi-serien var placerad omedelbart till höger om dörren. Möjligheten att läsa rummet var inte så fritt, som det vid första anblicken såg ut.

Utställningens olika komponenter (visuella och materiella tecken) måste prövas och justeras i utställningsrummet.<sup>80</sup> Av praktiska och ekonomiska skäl gör designern det genom att representera denna verklighet, med analoga eller digitala modeller. Som frilansare har jag inte haft råd att köpa de dyra 3D-programmen, utan skapar mina representationer med hjälp av pappmodeller som jag fotograferar av. I photoshop placerar jag sedan in modellerna i fotografier av utställningsrummet. Det är tidskrävande. Hur verklighetstrogen representationen än blir, ges det utrymme för att det kan uppstå oväntade saker i realiseringen.

### *Betydelseförskjutning i materialet*

Bilden ”att få in hela världen på mattan” hade följt med länge i ett utställningsprojekt, där moderniseringen av Sverige undersöktes genom bostaden som metafor. Jag bestämde mig för att formge bilden helt bokstavligt. I den delen av vardagsrummet ville vi visa hur TV-ns genomslagskraft i slutet av sextioalet förändrade vårt sätt att använda detta rum. När det verkligen blev ett rum där vi lever – ”the living room”. Det var upplagt att leta efter krigsbilder från Vietnam och lika självklart för mig att bilderna skulle projiceras på en beige-vit ryamatta. Mattan var populär i stilsäkra borgerliga hem på sextioalet (på väg mot sjuttioal). De brutala bilderna från ett krig långt borta trängde in i hemmets privata trygga sfär. Jag hittade en svart-vit reportage-film i SVTs arkiv. Det var ett par veckor kvar till öppningen av utställningen när kopian kom. Under tiden hade

---

<sup>79</sup> Från ett utkast till *Lustar – drömmar och fantasier*, En essä om utställningen med samma namn som visades på Kulturen i Lund 22/3-30/12 2007.

<sup>80</sup> Jag skulle gärna se att man vid utformningen samarbetade med en referensgrupp med ett representativt urval av den tänkta publiken, men har inte själv varit med om detta.

jag letat på loppisar efter en stor ryamatta och jag hittade två mindre som kunde sys ihop. Mattan måste anpassas till utställningslokalens skala (eller rättare sagt delområdets skala). Jag kände en viss oro: skulle det bli för platt? Kunde det verkligen vara så enkelt, att jag bara kunde realisera metaforen rakt av?

Framför mattan skulle en av fyra fristående bokhyllor stå – ”sextiotalshyllan”. Jag fyllde den med tidstypiska prydnadsföremål, en äldre upplaga av svensk familjeordbok – en liten flaska likör stod bakom böckerna – och förvandlade den stiliserade bokhyllan till en vitrin, som man kunde se rakt igenom. Inifrån glaset hördes Sonja Åkesson läsa sin dikt ”Jag bor i Sverige” som känslomässigt avstängd hemmafru, Vietnam-klippet loopades utan ljud. Krigsbilderna fungerade väl ihop med Sonja Åkesson, men något inträffade som jag inte hade kunnat förutse. Mattans tjocka garnhår såg ut som kraftiga penselstråk i (mötet med) den projicerade filmen. Ryamattan ”försvann” och blev ett mellanting mellan skärm och målning. Som låg på golvet! Effekten var fascinerande, den gav en extra dimension till bilden, men den förändrade också delvis den bild jag ville få fram. Eftersom tekniken var på plats få dagar innan öppningen och jag inte hade haft möjlighet att göra ett test tidigare, kunde jag bara gilla läget.

Som i exemplet med krigs-mattan ovan, har jag i mitt designarbete letat efter vardagliga metaforer eller tecken att bearbeta. I detta tillfälle skulle ryamattan som tecken för det ombonade hemmet möta reportagebilderna som tecken för TV-rutans chockerande förmedling av Vietnamkriget. Båda var även tecken för sextioalet. Som *idé* fungerade mötet mellan tecknen, men helt oförutsägbart hade ett nytt annorlunda uttryck skapats när idén skulle realiseras. Jag vet inte vilken betydelse jag skulle ha gett detta nya uttryck om jag hade haft möjlighet att reflektera vidare över det. Viktigare var insikten om att jag hade kunnat experimentera med andra matt-material, eller kanske med att förändra ljusstyrkan på filmprojektionerna för att se vilka betydelser det skulle generera. Om det hade funnits mer tid. Genom att pröva mig fram hade mattans uttryck kunnat preciseras och fördjupas.<sup>81</sup> I detta arbete såg jag en möjlighet att länka framställning och utställningstema tättare. Här borde tyngdpunkten i utställningsarbetet ligga och denna "formuleringsprocess" kräver tid och ett djupare engagemang än den traditionella processen.

Istället för att vara sista steget från idé till fysiskt uttryck, stod konkretiseringen av bilden ”att få in hela världen på mattan” i själva verket kvar i inledningen av processen. Mattan var inte färdigtänkt i och med realiseringen. Som designer bearbetar man alltid ett material, men den här situationen tydliggjorde behovet av att testa olika framställningar som en del av det *konceptuellt-reflexiva* arbetet. Det blev en ögonöppnare för mig: realiseringen är betydelseskapande och inte bara

---

<sup>81</sup> Här agerade jag själv både som designer och innehållsansvarig.

ett sätt att (tekniskt) söka sig mot ett givet uttryck. Framställning kan inte ske utan ett samtidigt tolkande, *att skapa är samtidigt att förstå*.

### *Kritisk potential i designprocessen*

Donald A. Schön visar att design inte är fråga om enkel problemlösning, eftersom den praktiska situationen man ställs inför som designer är osäker och oöverblickbar.<sup>82</sup> Designern "designs by spinning out a web of moves, consequences, implications, appreciations and of further moves."<sup>83</sup> Varje skissdrag<sup>84</sup> är en lokal handling och undersökningen av draget förhåller sig delvis till den väv av betydelser som har skapats genom processen och är delvis fri från denna väv. Varje skissdrag rymmer därmed ett frihetens ögonblick, där möjligheten till en omvärdering kan anas. Möjligheten att välja en annan väg. Schön beskriver designprocessens fronetiska karaktär. Som designer lär man sig att förvänta oförutsedda hinder, men också att se möjligheter i stunden.<sup>85</sup>

In a good process of design, this conversation with the situation is reflective. In answer to the situation's back-talk, the designer reflects-in-action on the construction of the problem, the strategies of action, or the model of the phenomena, which have been implicit in his moves.<sup>86</sup>

Formgivaren kan aldrig ha full överblick över de konsekvenser denne skapar med sina skissdrag. Varje drag skapar en delvis ny valsituation, som man kan förhålla sig passivt eller aktivt till, som Heidegger talar om i annat sammanhang.<sup>87</sup> Det pågår hela tiden tysta processer, som avgör varför man väljer ett drag framför ett annat; min erfarenhet säger mig att gå i en viss riktning. Att "bara göra", det intuitiva hemtama skissandet, kan ses som den passiva responsen på situationen. Man väljer att gå sina upptrampade stigar och bygger på så sätt upp en repertoar av formmöjligheter, där det som ligger utanför blir osynligt i kraft av att ha avvisats tidigare. Detta innebär en begränsning som samtidigt gör processen effektiv. Ett aktivt svar på situationen skulle vara att leta efter nya möjligheter i den, ny förståelse. En potential som bara utnyttjas ibland i designprocessen, enligt Schön. Det är när den hemtama designprocessen bryts, som den visar sig som en reflexiv möjlighet.

---

<sup>82</sup> Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York 1983, s. 102. Schön undersöker bland annat arkitekturskapandets praktik genom att observera en lärares handledning av en elev som har kört fast i det skolprojekt hon ska genomföra. Utöver arkitektens praktik undersöker han psykoterapeutens, stadsplanerarens och företagsledarens respektive praktiker.

<sup>83</sup> Schön, 1983, s. 94.

<sup>84</sup> Schön talar om drag, vilket ska förstås som drag i ett strategispel utifrån en given situation, som utlöser motdrag, vilka kräver att man överväger möjligheterna i den nya situation som har öppnat sig.

<sup>85</sup> Schön, 1983, s. 101.

<sup>86</sup> Schön, 1983, s. 79.

<sup>87</sup> Berndt Gustavsson, *Kunskapsfilosofi: Tre kunskapsformer i historisk belysning*, Stockholm 2000, s. 207.

Jag tänker mig att ett nära möte med det akademiska perspektivet i utställningsproduktionen kan innebära produktiva krockar, istället för de destruktiva jag har upplevt. Både formgivaren och museiakademikerna tvingas se sig själva på nytt i mötet med den andre.

## Undersökning istället för översättning

Istället för att betrakta utställningsproduktionen som en översättning av färdigformulerad kunskap till utställningsmediet, skulle man kunna ta vara på designprocessens undersökande karaktär och integrera formgivarens och museiakademikernas perspektiv närmare i en interdisciplinär undersökning av ett utställningstema.

Utgångspunkten för processen är att utställningens tema måste begränsas utifrån utställningssituationen; utställarna tvingas välja ett perspektiv, och att det krävs en huvudform för utställningen som organiserar dess delar. Man kan förstå valet av perspektiv på utställningstemat som en metaforisk projektion. Denna erbjuder en konceptuell strategi för hur man kan röra sig genom temat. Samtidigt fungerar metaforen som ”inledande ordning” – den ger ett teckenmaterial att bearbeta – i Schöns mening, för den gemensamma formundersökningen som så småningom går över i produktion. De innehållsansvariga och formgivaren får här en gemensam plattform att arbeta fram utställningen utifrån i en process där kompetenserna integreras.

Detta arbetssätt kräver att formgivaren har förmåga att sätta sig in i de innehållsansvarigas perspektiv på utställningstemat och att denne dessutom har en egen hållning. De innehållsansvariga i sin tur behöver kunna gå i dialog med de formmässiga uttrycken (tecknen); konsekvenserna av dragen i formbearbetningen måste genomgående värderas av museiakademikerna i förhållande till temat. De involveras i samtalet med det fysiska materialet och måste vara öppna för att deras förståelse kan komma att förändras under arbetets gång. På så vis skulle perspektivet på utställningens tema kunna utvecklas, eventuellt omformuleras *genom* den formmässiga bearbetningen. Det betyder att formgivaren måste släppa in museiakademikerna betydligt mer i sin process. Utställningsarbetet blir en undersökning och framställning av projektgruppens gemensamma förståelse av temat, där båda professioner "...öppna[r] sig för varandras tolkningar, genom att sätta sin egen på spel och därigenom utvinna en vidgad förståelse av den sak som diskuteras."<sup>88</sup>

I ett tidigare kapitel jämförde jag det konceptuella tänkandet i utställningen med konstinstallationens. Här finner jag paralleller till den nutida dansen kring förhållandet mellan

---

<sup>88</sup> Gustavsson, 2000, s. 203.

gestaltande som undersökning och gestaltning av något fixerat. Som Cristina Caprioli utvecklade det vid ett seminarium på Dansens Hus<sup>89</sup>: för den nutida dansen är det inte framställandet av (kroppslig) form som är i fokus, utan poängen är att upplevelsen och gestaltningen sker samtidigt. Kroppen upplevs inifrån och iakttas utifrån samtidigt. Det är inte först en förberedelsesprocess och sedan ett redovisande av det färdiga resultatet, snarare både och på samma gång. Genom *hela* processen. Koreografen (och dansarna) ställer upp ett antal parametrar, skapar ett system för dansaren att röra sig inom. Dansaren testar sin kropp inom detta system; hur svarar kroppen (som material)? Svaren, hur dansaren sätter sin kropp i rörelse och förhåller sig till denna rörda kropp, är det vi ser som publik. *Omedelbarheten i hantverket förenas med en inre reflektion*. Däremot är denna reflektion inte synlig i det kroppsliga uttrycket (för den som inte själv har provat att undersöka sin kropp på detta sätt<sup>90</sup>). Jag menar inte att man kan ställa krav på konsten att den ska vara genomskinlig, men mitt projekt är inte att låta utställningen vara konst. Min roll i processen är inte heller konstnärens, utan designerns. Jag ska hjälpa utställarna att förmedla något.

## Metaforen som strategi

Min föreställning om den metaforiska projektionen har i arbetet med denna uppsats modifierats av föreställningen om konstens diskursiva lek med tecken. Hur förhåller sig dessa två föreställningar till varandra? I den nyrealistiska konstnärliga installationen är det de sammanblandade teckenfragmenten ur en verklig diskurs och konstdiskursen som ger berättelsen hos besökaren (i dennes tolkning).<sup>91</sup> Som utställningsdesigner är frågan för mig hur dessa fragment ska väljas ut och bestämmas. De måste bestämmas dels av temat, dels av utställarnas diskursiva motiv för att välja just detta tema och mitt sätt att arbeta fram detta material har varit att söka efter metaforer. Framförallt har det varit viktigt för mig att etablera en överordnad metafor för utställningens huvudform för att ge besökaren en utgångspunkt för sin läsning. En viss misstänksamhet infinner sig inför min väg och det är om jag vill formulera *för* mycket i utställningen; ersätter jag bara ett (positivistiskt) vetenskapligt perspektiv, med en instrumentell visualitet som framför allt fokuserar på det som kan formuleras? Det är en rädsla för att skapa alltför entydiga bilder som gör sig

---

<sup>89</sup> Seminarium utifrån projektet *Omtagning av en avtäckning*, Dansens Hus, 2009-04-18.

<sup>90</sup> Seminariet inleddes med en presentation av *Omtagning av en avtäckning* som Caprioli och de tre dansarna har initierat. En kvinna ur publiken, som bestod mest av dansare och danskritiker, frågade i diskussionen efteråt efter möjligheten att själv få prova strategierna i en undersökande workshop i anslutning till det färdiga verket som kommer att uppföras om ett halvår. Som ett svar på att göra uttrycket mindre opakt.

<sup>91</sup> Den jugoslavienfödda konstnären Tanja Ostojics verk oscillerar mellan dessa båda kategorier. De fasthålls, men görs instabila. Ostojic förmår därmed att överskrida dem. Rune Gade, "Operativ kunst – en diskussion af Tanja Ostojics Looking for a Husband with a EU Passport", *Passpartout 22*, årgång 11, 2003.

påmind. Riskerar jag att göra processen platt och okomplicerad igen? ”Det här vill vi säga...och så gör vi det!”

Metaforen får inte stanna upp och bli ett opakt tecken, rörelsen måste fortsätta. Det är den metaforiska *projektion* som är det intressanta, metaforen som strategi för en undersökning. Jag har föreställt mig att metaforen ska fungera som en blick eller som glasögon: ”genom...ser vi på...och då ser vi följande...”. Genom en slags interferens mellan metaforen och utställningens tema ska fragmenten, som i utställningen ska utgöra helheten kunna väljas ut. Frågan för mig blir nu vad som ”plockas” ut, vilka tecken. Hur mycket ska tecknas av interferensen? Kräver detta två tydliga, färdiga bilder där den ena projiceras på den andra? Jag vänder mig till den danske filosofen Anders Fogh Jensen som utvecklar Lakoffs och Johnsons förståelse av metaforen: han förstår den som dubbelriktad. I den metaforiska projectionen tecknas en ny bild, *både* av det tidigare okända *och* av det vi hade kunskap om. Utställningstemat ska inte underordna sig metaforen, de ska jämföras och undersöka varandra.

Hur tydlig ska då den överordnande metaforen vara, som i mitt perspektiv inleder undersökningen? Jag menar att det är en poäng att redovisa utgångspunkten för undersökningen, genom vilka glasögon vi ser. Det öppnar upp detta perspektiv för kritik. Walter Benjamin pekar på att den fiktiva blicken, i det här tillfället utställningens blick, gör det möjligt för oss att tränga djupare in i det verkliga, eftersom vi måste välja att fokusera på vissa aspekter och därmed gör dessa åtkomliga för en vidare undersökning.<sup>92</sup> Undersökningens utgångspunkt och resultat (före och efter i processen) visas *samtidigt* i utställningsrummet och processen blir möjlig att följa. Gundula Adolfsson ger en bra bild av utställningen som undersökning: "tid har övergått, stelnat, till rum"<sup>93</sup> När metaforen visar sig i utställningsrummet, synliggörs hur denna (eller blicken/glasögonen) strukturerar temat. Metaforens relation till det undersökta temat blir viktigt. Kan man använda en helt godtycklig metafor på ett villkorligt tema? Frågan är hur stort avståndet, mellan metaforen och ämnet som ska undersökas genom den, kan bli utan att betydelsen faller isär? Hur kort kan avståndet vara, utan att man bara upprepar tidigare erfarenheter? Som Nietzsche säger utgör metaforen en länk mellan det sinnliga och vårt tänkande.<sup>94</sup> I utställningen blir den en länk mellan temat och utställarna, samt mellan utställarna och besökaren (genom utställningen). Den undersökta diskursen kommer att visa sig i utställningen, som blir en kunskapsframställning mellan vetenskap och konst. Jag skulle kunna tänka sig mer vågade metaforer än dem jag har arbetat med i min praktik. Metaforer som verkligen kan lära oss något nytt.

---

<sup>92</sup> Benjamin, 1994, s 16-17.

<sup>93</sup> Adolfsson, 1987, s. 129-131.

<sup>94</sup> Nietzsche, 1984, s. 7-11.



Den metaforiska strategin skulle inte bara innebära ett experimenterande med utställningsformen, den skulle lika mycket vara en undersökning av vad konkret, materiellt formtänkande kan innebära för den vetenskapliga framställningen. Det aktiva (och kritiska) engagemang i formbearbetningen skulle ge de innehållsansvariga möjlighet att reflektera över hur de framställer sin kunskap som Gundula Adolfsson efterlyser.<sup>95</sup> I en förlängning skulle det kunna leda till att de på museerna representerade vetenskaperna blir medvetna om sin estetik.

Mitt utställningsperspektiv innebär onekligen en slags fortsättning av det moderna synliggörandet. Tar jag död på det magiska med utställningen genom de krav jag ställer? Jag upplever sällan de magiska ögonblick med museiföremålen som Cornell talar om. Museiutställningen ”trollbinder” mig inte, den är inte magisk för mig i meningen att väcka förundran och förbinda mig med värden, men väl mystifierande i meningen att den inte är särskilt effektiv som kommunikationsform. Däremot tror jag att det är möjligt att få tillgång till mysteriet genom en utställningsform som kommunicerar sin oavslutade karaktär och komplexitet.<sup>96</sup> Den komplexa, metaforiska utställningen kommer på samma gång att kunna rymma inre motsägelser och spänningar; den låter metaforerna på detaljnivå vara av en helt annorlunda karaktär än den inledande-överordnade bilden. Denna utställningens komplexitet – skulle kunna ge det där suset, få oss att häpna, entusiasmeras och fyllas av hoppfullhet.

### *Samarbetspartner?*

Blicken sökte sig runt och stannade vid en text på en ljuslåda rakt fram. ”Vems berättelse?”, läste jag. Orden upprepades i mindre format, i ljusare ton, och på fler språk. Jag är tillbaka i utställningen *Sápmi* på Nordiska Museet och läser frågan igen utifrån den tematik jag behandlar i uppsatsen. Det svar jag ger är att det är *vår* berättelse som ska gestaltas i museiutställningen; resultatet av den innehållsansvariges *och* designerns gemensamma undersökning. I uppsatsen har jag vecklat ut min roll som utställningsdesigner och vilka förmågor som aktiveras i utställningsarbetet. Men vem är då den innehållsansvarige och vilka förmågor krävs av denne i den itransdisciplinära utställningsproduktionen?

I min yrkesverksamhet har jag arbetat med personal från den publika avdelningen och inte direkt med forskarna, men man kunde även tänka sig det transdisciplinära arbetet med den vetenskapliga personalen. Kanske inbjuder den metaforiska strategin mest till ett samarbete med idéhistoriker? Kan den tänkas som ett möte med etnologen eller arkeologen, det vill säga med den

---

<sup>95</sup> Gundula Adolfsson, 1987, s. 129-131.

<sup>96</sup> Förmimmelsen av att vara en del av något större – den sublimes upplevelsen.

som studerar materiell kultur? Hur skulle detta möte se ut? Jag vet för lite om deras respektive vetenskapliga metoder, men tänker att läsningen av föremålen i samlingarna skulle vara en del av utgångspunkten för det transdisciplinära arbetet. Skulle mötet ge en möjlighet ”att fördjupa och bredda [museologin] från ett empiriskt-deskriptivt koncept i en mer teoretisk-filosofisk riktning” och hur skulle det kreativa mötet med museologerna återverka på min syn på utställningsmediet?<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Kerstin Smeds, *Museologins mening*, artikel, <http://www8.umu.se/kultmed/utbildning/museologi/index.html> 2004-12-13 (nerladdad 2009-04-27), s. 6. Kerstin Smeds är professor i Museologi vid Umeå universitet.

## Litteratur

Adolfsson, Gundula, *Människa och objekt i smyckeskrin: en analys av arkeologiska utställningar i Sverige*, Stockholm; Lund: Symposion 1987

Cornell, Peter, *Saker – Om tingens synlighet*, Hedemora: Gidlunds 1997

Fogh Jensen, Anders, *Metaforens Magt: fantasiens fostre og fornuftens fødsler*, Århus 2001

Gustavsson, Berndt, *Kunskapsfilosofi: Tre kunskapsformer i historisk belysning*, Stockholm 2000

Heidegger, Martin, *Konstverkets ursprung*, Göteborg: Daidalos 2005

Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London 2000

Larsson, Hans, *Intuition: Några ord om diktning och vetenskap*, Stockholm 1997 (1892)

Mordhorst, Camilla, Wagner, Kitte, *Formens semantik*, Odense 2000

Nietzsche, Friederich, "Om sanning och lögn i utomnormalisk mening", *Artes* 1984:4, s 6-17 (1873), översättning: Margaretha Holmqvist

Reeder, Jurgen, *Psykoanalys i välfärdsstaten: profession, kris och framtid*, Eslöv 2006

Persson, Eva, *Utställningsform*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 1994

Schön, Donald A., *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York 1983

## Artiklar och kataloger

Benjamin, Walter, "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarhedens tidsalder", *Kultur og Klasse* 77, 22. Årg. no 1 1994, s 15-42, översättning: Jørgen Holmgaard

Gade, Rune, "Operativ kunst – en diskussion af Tanja Ostojics Looking for a Husband with a EU Passport", *Passepartout* 22, årgång 11, 2003

Gade, Rune, "Readymade-realisme. Noget om det 'gamle' ved den 'nye' realisme", i *Virkelighed, virkelighed! – Avantgarden realisme*, red. Karin Petersen, Mette Sandbye, København 2003

Linder, Lars, "Behövs muséerna?", *Dagens Nyheter*; 2007-12-04

Ring Petersen, Anne, "Realisme, teatralitet, ritual. Aspekter af installationens æstetik" i *Reality Check*, utställningskatalog, København: Statens Museum for Kunst 2008

Smeds, Kerstin, *Museologins mening*, 2004-12-13, <http://www8.umu.se/kultmed/utbildning/museologi/index.html> nerladdad 2009-04-27

*Everything You Can Think of is True – the dish ran away with the spoon*, utställningskatalog, København: Det Kongelige Bibliotek 2008

## **Otryckt material**

Andersson, Helena, Wilhelmsson, Sara, *Utställningsdokumentär*, magisteruppsats från Institutionen för tematisk utbildning och forskning, Kultur, Samhälle, Mediegestaltning, Linköpings universitet, 2001

Anteckningar från seminarium med Cristina Caprioli, Dansens Hus, 2009-04-18