

Södertörns högskola | Institutionen för Historia och samtidsstudier
Masteruppsats 30 hp | Etnologi | Vårterminen 2015

Sundi Mongo – En by i Kongo

– Att skapa och behålla en utställning på
Etnografiska museet

Av: Charlotte Engman
Handledare: Jenny Ask

Abstract

In this thesis the making and experiencing of the exhibition “Sundi Mongo – A village in Congo” is examined through ethnographical interviews with former and present employees at the Museum of Ethnography in Stockholm. The interviews, together with archive material concerning the exhibition, are analyzed with discourse theory in order to examine how discourses of defining Africa construct application and interpretation of the exhibition pieces. A significant element is dislocation, where the exhibition has been standing since 1983 and the meaning of the exhibition is now expressed as changed. This change of meaning is connected to the change of exhibition ideals and changes in the perception of the exhibition model; a real village called Sundi Mongo, located in southwestern Congo. Change and continuity also concerns interpretations of the museum’s cooperation with the Swedish Missionary Association and affective practices surrounding the exhibition pieces and objects in the museum’s collections. The construction of interpretations of the exhibition pieces and objects are also analyzed with the concept of fantasy.

Key-words: Exhibition, Museum, Colonialism, Fantasy, Authenticity, Materiality, Discourse, Ethnographic present, Affect, Emotional value, Change, Continuity, Representation, Africa, Logics.

Tack!

Ett varmt tack till alla medarbetare på Etnografiska museet som entusiastisk deltagit i att skapa utställningshistorien kring "Sundi Mongo – En by i Kongo" och varit ett enormt stöd i orienteringen av materialet. Ytterligare ett stort tack riktas till alla intervjudeltagare som utan tvekan ställt upp för att förverkliga detta projekt.

Innehåll

1. Inledning.....	4
1.1 Bakgrund till "Sundi Mongo - En by i Kongo"	5
1.2 Syfte.....	5
1.3 Material och metod.....	6
1.3.1 Arkivmaterial	6
1.3.2 Föremål och utställningsdelar	7
1.3.3 Intervjuer	8
1.3.4 Ett multi-dimensionellt material.....	10
1.4 Teoretiska utgångspunkter.....	11
1.5 Forsknings­sammanhang	14
1.5.1 Tidigare och pågående forskning	14
1.5.2 Forskning vid Etnografiska museet	16
1.6 Disposition	17
2. Kontextuellt berättande	18
2.1 Motbilder	18
2.2 Autentiska föremål.....	25
2.3 Att förstå "de Andra"	30
2.4 Hantering av historien	31
3. En tidlös och isolerad utställning	35
3.1 "Vad är nutid och vad är dåtid?"	35
3.2 Förändring och kontinuitet.....	39
3.3 Sundi Mongo omorienteras	44
4. Materialitet och känslor	49
4.1 Kongo i kroppen och kroppen i Kongo.....	49
4.2 Ett konstverk och en hopplös modell	54
4.2 Styrande föremål.....	56
5. Avslutande diskussion.....	64

1. Inledning

Under hösten 2014 förlade jag min praktikperiod inom ramen för masterprogrammet i etnologi på Etnografiska museet. Inför den planerade praktikperioden träffade jag under vårterminen museichefen och museets intendent för Afrika för att diskutera ett eventuellt praktikprojekt under enheten för forskning och dokumentation. Projektet handlade om en av museets basutställningar¹, "Sundi Mongo – En by i Kongo". Museichefen och afrikaintendenten förklarade att utställningen, som föreställer en by i Kongo, hade stått länge på museet, kanske lite *för* länge. Afrikaintendenten och min tilltänkta handledare för praktikperioden uttryckte att utställningen är "problematisk" och han hade helst sett att den revs för längesedan. Detta gjorde mig intresserad. På vilket sätt är den "problematisk" och varför har den i så fall stått kvar? Museichefen menade att det fanns ett behov av dokumentation av utställningen, och vi kom alla överens om att jag skulle komma tillbaka till hösten.

När jag kom tillbaka till museet i september hade jag i uppdrag att utreda hur och varför utställningen skapats och undersöka åsikter angående vad som skulle hända med den. För att svara på detta föreslogs jag att göra arkivstudier kombinerat med en kvalitativ intervjustudie med personer som hade arbetat med utställningen på olika sätt. Jag var fortfarande intresserad av varför utställningen var "problematisk" och att undersöka hur utställningen fungerade i dagsläget. Jag ville sätta detta i ett historiskt perspektiv, därför behövde jag intervjua personer som hade arbetat med utställningen i olika tidsperioder. Hur hade upplevelsen av utställningen förändrats och varför? Vilka idéer grundade sig utställningen på? Den tidigare dokumentationen av utställningen hängde inte riktigt ihop, olika delar i materialet motsade varandra och flera viktiga händelser som jag hade hört talas om på museet fanns inte dokumenterade. Något naivt trodde jag att jag kunde slå upp facit i intervjuerna, men det visade sig vara omöjligt att få ett samstämmigt svar av intervjupersonerna. Istället bildade detta material berättelser om utställningsideal, vad som är viktigt att förmedla till besökare, *hur* museet ska förmedla utställningars innehåll, vilka föremål som väcker intresse och vilken relation utställningen har till samhället, samt hur den blir en del av detsamma.

Det bubblade i huvudet. Ju mer material som samlades in, desto större verkade projektet. Vad skulle jag göra av allt detta material? De inspelade intervjuerna lämnades som kompletterande material till utställningsdokumentationen och praktikperioden närmade sig

¹ En basutställning är en utställning som förblir oförändrad under en längre tid, till skillnad från till exempel vandringsutställningar eller tillfälliga utställningar.

sitt slut, men frågorna som det sammanställda materialet genererat låg kvar. Det är just dessa frågor som den här uppsatsen undersöker.

1.1 Bakgrund till ”Sundi Mongo – En by i Kongo”

Följande är en kort sammanställning av den utställningsdokumentation jag inom praktikperioden hade till uppgift att utföra. ”Sundi Mongo – En by i Kongo” byggdes ursprungligen som en basutställning under namnet ”Sundi Mongo – En bakongoby i Zaire”. Detta projekt startades år 1977 under ledning av museiintendenten Bertil Söderberg. Vid Söderbergs pension 1979 övertogs detta ansvar av intendenten Wilhelm Östberg. Öppningen av utställningen var planerad i samband med invigningen av Etnografiska museets nya lokaler år 1980, men till följd av olika omständigheter fördröjdes öppningen till 1983. Museiintendenten Björn Ranung ansvarade för genomförandet av en omfattande renovering av utställningen år 1990. Utställningen fick då ett nytt namn; ”Byliv i nedre Zaire”. Den stängdes år 1999 och öppnades åter år 2003. Flera av utställningsdelarna hade rivits och föremål tagits undan. 2005 genomfördes ytterligare en uppdatering av utställningen under ledning av Clas Günther och Christina Appelgren, där nytt material tillkom och namnet ändrades till ”Sundi Mongo – En by i Kongo”. Sedan dess har ytterligare delar av utställningen rivits och föremål tagits bort.²

När materialinsamlingen inför denna uppsats gjordes hade det gått 37 år sedan utställningsproduktionen startade och utställningens utseende och innehåll hade genomgått stora förändringar sedan den invigdes. Samtliga intervjupersoner menar dessutom att betydelsen av utställningen har förändrats. De anser att utställningen var bra när den byggdes, men att den inte är lika bra idag. Hur har utställningens betydelser skapats och förändrats?

1.2 Syfte

Uppsatsens övergripande syfte är att undersöka arbetet med och produktionen av utställningen ”Sundi Mongo – En by i Kongo” på Etnografiska museet. Jag har intresserat mig för hur de som har arbetat och arbetar med utställningen talar om utställningens olika delar men också om utställningen som helhet. Vilka budskap anses och har ansetts viktiga att förmedla, hur anpassas de efter en föreställd mottagare och hur har dessa idéer formats

² F6A, 1983(1), 1983(2), 1990, 2005.

materiellt i utställningen? Hur har museets samlingar påverkat utställningsproduktionen och hur fungerar utställningens innehåll idag? Med dessa frågor vill jag belysa utställningens förändring och kontinuitet av innehåll och betydelser över tid, samt hur dessa kan förstås i relation till konstruktionen av besökaren.

1.3 Material och metod

Den här uppsatsen är en kvalitativ undersökning av utställningen "Sundi Mongo – En by i Kongo". Metoder som använts är intervju, arkivstudie, materialitetsstudie och autoetnografi. Dessa metoder har använts kompletterande för att undersöka hur föreställningar kring utställningen har skapats och förkroppsligats. Eftersom utställningen både ser annorlunda ut idag och intervjupersonerna också uttrycker att den upplevs annorlunda i jämförelse med sina tidigare versioner har dessa kompletterande metoder bidragit till att undersöka olika skeden av utställningen och skapa en helhetsbild av förändringarna. Fältarbete genomfördes under september och oktober 2014.

1.3.1 Arkivmaterial

Arkivstudier har varit effektivt för att undersöka händelser kring utställningen som ägde rum längre tillbaka i tiden och som har varit svåra för intervjupersonerna att minnas och tala om. Arkivmaterialet har dessutom möjliggjort att utveckla frågor till intervjupersonerna och förstå vad de refererar till när de talar om utställningen och produktionen av den. Materialet består av brev, mejl, mötesprotokoll, arbetsmaterial, pressklipp, fotografier, personbeskrivningar och utställningsbeskrivningar.

Breven, mejlen och mötesprotokollen skapar genom sina datummärkningar en berättelse om utställningens utveckling 1977-2005. Breven och mejlen är skickade mellan Etnografiska museet och utomstående aktörer och handlar om produktionen och uppdateringarna av utställningen "Sundi Mongo". Merparten av detta material redogör för samarbetet mellan missionär Curt Olofson och museets intendent. Dessa brev ger en inblick i brevförfattarnas resonemang gällande utställningsproduktionen under 1970- och 1980-talet samt uttrycker idéer om vad utställningen ska bli, vilket material som Curt ombeds att bistå med till utställningen, samt hans arbete med att besvara museets förfrågan.

Arbetsmaterialet fungerade som underlag för produktionen och renoveringarna av utställningen och innehåller skisser på föremål ur samlingarna, ritningar av byn Sundi Mongo och utställningen "Sundi Mongo", utställningstexter, samt beskrivningar av olika folkgrupper i Kongo-Kinshasa. Fotografier på utställningen, tagna vid olika tillfällen, har möjliggjort att undersöka vad i arbetsmaterialet som tog fysisk form i utställningen, samt att

jämföra och undersöka utställningens olika tidsskikt och de förändringar som gjorts (jfr Gradén & Kaijser, 1999:114). Alla fotografier på "Sundi Mongos" utställningsdelar i museets bildarkiv och det digitala arkivet har använts.

Det material som beskrivs ovan har tematiserats genom att undersöka vad i samhället Sundi Mongo och hos folkgruppen basundi som ansågs intressant för utställningsproducenterna att kommunicera samt vilka föremål som var aktuella för utställning. Pressklippen handlar om utställningen och är publicerade vid olika tidpunkter i ett flertal olika svenska dagstidningar och magasin. En stor del av dessa är recensioner och reportage om utställningen. Detta material belyser hur utställningen tolkats och representerats i media.

Personbeskrivningarna finns i museets digitala arkiv och har fungerat som underlag för min kategorisering av vem som gjort vad i utställningen. Dessa redogör för både tidigare anställda på museet och samlare som bidragit med de föremål som ställdes ut i "Sundi Mongo". Beskrivningarna av samlarna har understött en förståelse av hur samlingarna skapats. Utställningsbeskrivningarna har fungerat som underlag för att skapa en uppfattning om vad museets övriga utställningar innehåller.

Vad gäller min egen inställning till arkivmaterialet är jag i likhet med etnologen Agneta Lilja (1996) övertygad om ett beroendeförhållande i vad materialet beskriver. Det betyder att jag inte betraktar de olika beskrivningarna som fullständiga, utan snarare motsvarande olika idéer om vad som anses intressant att belysa och förmedla. Således ställer jag mig kritisk till hur arkivmaterialet skapats och menar att det är svårt att veta vilka aspekter som lämnas utanför berättelsen.

1.3.2 Föremål och utställningsdelar

Jag har undersökt vilka föremål, samlingar och andra utställningsdelar som har varit och fortfarande är utställda i "Sundi Mongo". Dessa finns även representerade i materialet som beskrivs i föregående avsnitt, där jag har undersökt hur de skrivs om i breven och arbetsmaterialet, samt hur de ställdes ut enligt fotografierna. Föremålen undersökts närmare genom att jag har vandrat runt i utställningen och noterat vad som är utställt. Genom att undersöka föremål i det digitala arkivet har jag även kunnat skapa en uppfattning om de föremål som inte längre är utställda. Vid ett tillfälle har jag gjort en direkt undersökning av ett föremål som även finns representerat i arbetsmaterialet.

Etnologen Eva Silvén (1990) skriver om olika aspekter av hur ting kan betraktas som materialkategori: de kan förstärka eller strida mot vad som uttrycks i ord och handling. Min uppfattning är att museiföremålen och utställningsdelarna både förstärker och strider mot det som uttrycks i det övriga materialet, men att samtliga föremål använts för att konstruera en "verklighetsbild", som gör anspråk på att vara representativ för det samhälle som utställningen beskriver. Dock är min uppfattning att föremålen som har ställts ut i "Sundi

Mongo” representerar en ”vardagsverklighet” på museet, där de ingått och ingår i museiarbetarnas arbete och tillämpas i idéer om vad som bör berättas om byn Sundi Mongo (jfr Silvé, 1999:90ff).

Föremål kan brukas men också göra något med människorna som kommer i kontakt med dem; genom att påverka deras tankar och handlingar (Silvé, 1999:90). För att undersöka hur detta fungerar har jag använt metoden autoetnografi. Autoetnografi är en beskrivning av forskarens personliga upplevelser som utgör verktyg för att analysera hur dessa konstitueras diskursivt (Saukko, 2003:84). Detta uppmärksammar forskaren som en del av den problematik som studeras; det går inte att skriva ur sig själv ur diskursen. Ett medvetande om detta förser forskaren med verktyg för att arbeta självreflexivt. Vid tillfället undersöktes ett föremål i museets magasin. Detta gjordes för ett annat syfte än min materialinsamling för uppsatsen, men föremålet relaterade till ämnet eftersom det enligt arbetsmaterialet funnits planer på att ställa ut det i ”Sundi Mongo”. Mina upplevelser av tillfället finns uppskrivna i en loggbok som användes för dokumentation under praktikperioden.

1.3.3 Intervjuer

Jag är intresserad av museiarbetares föreställningar kring och förhållningssätt till utställningen. Intervjuer kan ge kunskap om hur idéer, värderingar, normer och förhållningssätt uttrycks hos människor. Samtliga intervjuer är semistrukturerade, eftersom jag inte ville riskera att koncentrera mig mer på att ställa frågor än att lyssna på intervjupersonen (jfr Fägerborg, 1999). Jag hade med mig en frågelista för att kontrollera att vi hade talat om de frågor som jag ville lyfta. Frågelistan varierade något beroende på när intervjupersonen hade arbetat med utställningen. De inspelade intervjuerna varierar mellan 36 minuter och 1 timme och 44 minuter. Samtliga intervjuer har transkriberats. Genom att lyssna på intervjuerna har nyckelsekvenser kunnat urskiljas. Dessa har sedan transkriberats ordagrant, men rensats på upprepningar. Intervjuerna har sedan tematiserats genom att sätta dem i relation till varandra och kategorisera intervjupersonernas resonemang.

Åtta intervjuer har genomförts med personer som har arbetat med utställningen. Sju har haft eller har en anställning vid museet och en har arbetat som missionär i Kongo samt bidragit med material till utställningen. Två är museipedagoger och håller visningar i utställningen. Övriga intervjupersoner har arbetat med produktionen när utställningen byggdes eller vid renoveringarna. Den befattning som intervjupersonen haft på museet påverkar dennes relation till utställningen. Eftersom de har haft olika ansvarsområden för arbetet kan alla mer om sitt eget ansvarsområde och mindre om andras. Detta har dock inte hindrat dem från att tala om utställningen som helhet, även om de gett mer detaljerade beskrivningar av sitt eget arbete.

I intervjuerna har jag använt rekvisita i form av brev och pressklipp från 1970- och 1980-talet samt fotografier. Rekvisitan har varierat beroende på när och hur intervjupersonen

arbetat med utställningen. Att använda rekvisita fungerade för att framkalla minnen hos intervjupersonen men kunde också bli en utgångspunkt som satte ramar för dennes resonemang (jfr Silvéen 1999). Att visa fotografier för de som varit närvarande vid tidpunkten då fotografierna togs kan hjälpa att återberätta en händelse och ställa frågor som inte ställdes vid tillfället, samtidigt som fotografierna representerar ett urval som utesluter andra möjliga aspekter (Gradén & Kaijser, 1999:110). Det är möjligt att det har begränsat informanternas reflektioner till just det material jag hade med mig och det som fanns i utställningen. Men eftersom just relationen till utställningsdelarna är ett av den här uppsatsens huvudsakliga problemområden ser jag detta snarare som fördjupande än begränsande.

Jag har använt mig av go along-metoden i intervjuerna. Go along-intervjuer har sedan millennieskiftet använts alltmer i plats- och mobilitetsstudier. Dessa har ofta genomförts för att undersöka förflyttningar mellan olika platser som ligger längre ifrån varandra (se t.ex. Linderson, 2010). Intervjupersonen ledde mig till olika platser i utställningen och reflekterade över utställningsdelarna som fanns och hade funnits på platsen. Detta gav ett mycket varierat resultat. Flera stod en längre stund framför modellbyn, några fastnade framför en stor karta och en informant valde att sätta sig inne i ett av de fullskaliga husen innan vi rörde oss vidare till nästa plats.

Sociologen Margarethe Kusenbach (2003) menar att go along-intervjuer, till skillnad från vanliga intervjuer, förenar intervjupersonen med dennes upplevelser av praktiskt arbete. På liknande vis kunde mina intervjupersoner relatera till sitt arbete i utställningen genom att visa och resonera kring hur utställningsdelar används, samt ge konkreta exempel och diskutera vad som fungerar bra eller dåligt. Mina intervjuer liknar vad Kusenbach kallar experimentella go along-intervjuer; intervjupersonerna hade inte befunnit sig på platsen just då, om det inte vore för intervjun. Men Kusenbach poängterar att ingen go along-intervju är ”naturlig”, eftersom intervjupersonen följs och frågas ut av en forskare. Vårt mål förblir ändå detsamma – att fånga känslor, uppfattningar och tolkningar som intervjupersonen annars håller för sig själv. Go along-intervjuerna belyser intervjupersonernas föreställningar kring och förhållningssätt till utställningsdelarna, vilket hade blivit svårt att komma åt, konkretisera och understödja med någon annan metod (jfr Kusenbach, 2003:463ff).

Jag upplevde att aktiviteterna vi ägnade oss åt bidrog till att skapa en avslappnad stämning och överbygga den maktassymmetri som kan råda mellan en forskare och en intervjuperson. Det förutsatte även att jag som intervjuare var extra lyhörd för intervjupersonernas verbala resonemang och rörelser i rummet. Jag upplevde att detta bidrog till att intervjupersonerna kunde resonera relativt obehindrat kring frågorna och rummet (jfr Fägerborg, 1999). I vissa av resonemangen tydliggjordes dock en ”tredje närvarande” i rummet, där intervjupersonens relation till sin arbetsplats aktualiserats (jfr Pripp, 1999:43). Intervjun kunde begränsas av vad som kunde sägas i rollen som myndighetsperson. Dessutom upplevde jag att intervjupersonerna visste ”hur snacket gick”

kring "Sundi Mongo" på museet. Detta innebar att intervjupersonerna ibland lyfte vissa problem som har diskuterats på museet tidigare och att de uttryckte en förväntan om att jag också skulle vara intresserad av dessa problem.

Etnologen Magnus Öhlander skriver att deltagandet sällan är oavbrutet vid observation (Öhlander, 1999:74f). Detta innebär pendlingen mellan att vara deltagande och medföljande. För min egen del markerades det av behovet att uttrycka en neutral ställning. Jag upplevde att det fanns olika åsikter om utställningen som var allmänt kända bland personalen, vilket kunde leda till ett förgivettagande om att jag också hade en åsikt. Därför blev det ibland viktigt för mig att poängtera att mitt arbete var att undersöka dessa åsikter och inte att diskutera vem som tyckte rätt eller fel.

1.3.4 Ett multi-dimensionellt material

Materialinsamlingen har varit fysiskt begränsad till Etnografiska museet. Men samtidigt rör sig materialet i flera dimensioner. Etnologen Anneli Palmsköld (2007) för en liknande diskussion kring materialet hon använde till sin avhandling, då hon menar att de föremål hon studerat rör sig i olika rum. De minnen som intervjuerna framkallade (eller skapade) innebar att vi i intervjuerna har befunnit oss i olika tider, i minnen från olika tidpunkter men också i intervjuens "nutid". Eftersom utställningen är en plats i sig men samtidigt föreställer en annan plats skulle det dessutom kunna hävdas att vi befunnit oss på två olika platser samtidigt, en fysisk och en imaginär. Likaså representerar arkivmaterialet olika platser och tider samtidigt. Detta betyder att materialet har antagit en "postmodern karaktär", där gränserna för tid och geografi suddats ut och i viss mening är "multi-sited" (jfr Marcus, 1995). I egenskap av att vara materialinsamlare, har jag befunnit mig på olika platser på museet för att samla material men också i olika tider, genom att hålla i ett gammalt brev har jag fantiserat mig bort till 1970-talets Etnografiska museum, missionsstationen i Sundi Lutete och byn Sundi Mongo. Därför kan materialet kallas multi-dimensionellt. Jag har inte bara samlat materialet utan också påverkats av det, vilket ger en insikt om att jag också är en del av de frågor som studeras.³ En förutsättning för att arbeta med detta material har varit att undersöka hur de olika materialtyperna relaterar till varandra men även att försöka upprätthålla en distans till det och arbeta reflexivt.

³ Det ska dessutom tilläggas att jag under min praktik ansvarade för en uppdatering av utställningsdokumentationen av "Sundi Mongo". Dessutom ombads jag att i slutet av praktikperioden skriva ett blogginlägg (www.varldskulturmuseerna.se, 15-02-10) och hålla en presentation av mitt projekt för museipersonalen, där en historisk överblick av Sundi Mongo skulle återges och även intervjuresultat. Eftersom det inte fanns något facit angående utställningens alla detaljer har jag i den bemärkelsen sannerligen aktivt "skapat" mitt material (jfr Ehn, 1996:115f).

1.4 Teoretiska utgångspunkter

Den här uppsatsen kan placeras i ett poststrukturalistiskt fält. En utgångspunkt är att världen och människors tolkningar av den är socialt konstruerade och upprätthålls, omförhandlas och ifrågasätts genom diskursiva praktiker. Materialet beskriver händelseförlopp under nära 40 år, vilket genererat ett flertal olika frågor som inte fullt ut kan analyseras med hjälp av en enstaka teoretisk ”mall”. Tematiseringen av materialet urskilde olika frågor som kräver olika teorier och verktyg för att kunna förstås och analyseras. Samtliga teorier och begrepp förenas dock av en relation till diskursteori.

I den här uppsatsen analyseras hur makt förhandlas i relation till utställningen ”Sundi Mongo – En by i Kongo”. Diskursteori tillämpas genom begrepp som utvecklats av Ernesto Laclau (1990), samt Ernesto Laclau och Chantal Mouffe (1985, 1987 & 2008). Diskurs kan förstås som system av sociala relationer som inkluderar allt i människors omgivning – allting konstrueras diskursivt och förser människor med sätt att referera till särskilda praktiker eller konstruera kunskap om dessa. Men diskurser är föränderliga, de omformas i relation till andra diskurser för att uppnå *hegemoni*, en ledande ställning. Besökarna kan förstås som museiarbetarnas *konstitutiva utsida*, en utomstående men stark diskurs som också gör anspråk på hegemoni över att definiera utställningens innehåll. Utställningens innehåll kan i intervjuerna förstås som en materialiserad idé om vad Afrika kan vara. Men andra diskurser gör också anspråk på att definiera Afrika och detta kan göras på olika sätt inom olika diskurser. Således fungerar Afrika som en *flytande signifikant* som tilldelas olika betydelser och innebörder i olika sammanhang. Materialet beskriver att den flytande signifikanten dessutom definieras olika i olika tidskontexter. Detta sker till följd av *dislokation*, omvälvande samhällsförändringar som gör att utställningen behöver finna ny mening och nya definitioner av Afrika. Laclau (1990) använder termen dislokation för att beskriva en omfattande strukturell förändring som rubbar meningssystem. I den här uppsatsen används termen med utgångspunkt i utställningens förändrade funktion, vilket sammankopplas med en tidlig förskjutning av utställningen. Laclau och Mouffe menar att distinktionen mellan mänskligt beteende och objekt är irrelevant, eftersom båda skapas i relation till varandra (1987). För att analysera hur utställningen skapats i en relation mellan människor och objekt används begreppet *artikulation*, som innebär att tecken och element som sätts i relation till varandra och skapar mening (Laclau & Mouffe, 1985:105).

För att förstå hur Afrika definieras används postkolonial teori. Samtliga postkoloniala teorier som används i uppsatsen är också influerade av diskursteori.⁴ Edward Said utgår från att kunskap skapar makt, samtidigt som makt kräver mer kunskap för att kunna upprätthållas. Han använder sig av diskurs som ett begrepp för att identifiera *orientalism*,

⁴ Dessa hänvisar i första hand till diskursteoretikern Michael Foucault.

vilket han menar är en mäktig ideologisk konstruktion som blivit ett sätt att hantera "annorlundaheten" i "det österländska" (Said, 2003:3).⁵ Gemensamt för postkoloniala teoretiker är att kolonialismen på olika sätt präglar världen idag, prefixet post- markerar därmed *arvet* efter kolonialismen. Den postkoloniala teorin kan alltså sägas uppmärksamma samtida samhällsfenomen där människors föreställningar om "de Andra" påverkas av ett kolonialt maktförhållande, som innebär att kolonialismen inte uppfattas som ett avgränsat och avslutat projekt. Tillkomsten och skapandet av samlingarna som utställningen "Sundi Mongo" grundas på kan förstås i relation till detta maktförhållande, samtidigt som utställningen utgör en representation av de avlägsna "Andra" i form av byns invånare. Said analyserar hur gemenskap föreställs och skapas via *imaginära geografier* som landar i föreställningar om "Väst" och "Öst". Dessa två kategorier utgör ett motsatspar och de attribut de tillskrivs föreställs också vara motsatser till varandra, där den ena kategoritillhörigheten är dominant i förhållande till den andra (Said, 2003:5ff). Detta utgör ett dikotomisystem som är en kolonial struktur, vilken skapas, förhandlas, omvandlas och upprätthålls genom diskursivt handlande. Teoretiskt undersöker den här uppsatsen utställningen "Sundi Mongo" som en del av en postkolonial diskurs och hur imaginära geografier uttrycks i föreställningar om Väst och Afrika.

Sociologen Stuart Hall (1997) har utvecklat hur dikotomisystemet kan förstås med hjälp av begreppet *binära oppositioner*.⁶ Dessa är stereotypa representationer av Afrika och Väst som utgör motsatser till varandra. "Vi" och "de Andra" fylls med distinkta innebörder, men dessa motsatser kan också lokaliseras i beskrivningar inom kategorin "de Andra", där "de Andra" pendlar mellan de binära oppositionerna och ibland representeras dessa motsatser samtidigt.

Glynos och Howarth (2007) har utvecklat logikperspektivet som en diskursanalytisk metod. I uppsatsen används *fantasmatisk, social* och *politisk logik*. De postkoloniala begrepp som presenteras ovan betraktas i uppsatsen som fantasmatiska logiker, som sätter ramar för hur föreställningar om "de Andra" skapas. Social logik är vad som används för att beskriva ett normaltillstånd, "hur det är", vilket i detta sammanhang är till exempel normen att använda föremål i en utställning, samt intervjupersonernas beskrivning av mediala representationer av afrikanska länder. Men i uppsatsen är det orsaken till denna norm som diskuteras, det vill säga vilka bakomliggande fantasmatiska logiker som motiverar den. Dessutom analyseras hur utställningen skapats som ifrågasättanden av sociala logiker. Att ifrågasätta en social logik beskrivs av Glynos och Howarth som en politisk logik, där den beskriver "hur det borde vara". I uppsatsen diskuterar jag hur utställningen "Sundi Mongo" tillämpas i en politisk

⁵ Said undersöker hur västerländska idéer om "Orienten" speglar europeisk imperialism och rasism (Said, 2003). Edward Sids verk *Orientalism* publicerades först 1978 och anses vara en av grundpelarna till den postkoloniala teoribildningen.

⁶ Halls tillämpning av binära oppositioner inspireras av den poststrukturalistiska teoretikern Jacques Derrida (Hall, 1997:235).

logik, en vilja att omkonstruera normativa föreställningar om Afrika. Men den politiska logiken motiveras även av en fantasmatisk logik, via vilken det blir möjligt att undersöka orsaker till hur ifrågasättanden skapas och vilka bakomliggande idéer som kan motivera dem.

Svenska missionärer har deltagit i processen och bidragit till skapandet av Sveriges etnografiska samlingar, vilka använts för att definiera "de Andra" (se t.ex. Östberg, 2002). Att beskriva "Andra" samhällen, med föremål och med text, betraktas i uppsatsen som en kunskapsprocess som skapar makt (Said, 2003; Mudimbe, 1988; Hall, 1997). Valentine Mudimbe (1988), menar att definitioner av Afrika eskalerade i takt med ökningen av europeiska Afrikaresenärer; antropologer, missionärer och andra upptäcksresande. Mudimbe menar att missionärers, liksom antropologers, resor genererade berättelser om exotiska "vildar", en kunskap som användes för att legitimera hierarkier mellan civilisationer. Därmed arbetade också missionärerna efter en föreställning om att de afrikanska samhällena var underutvecklade i jämförelse med de europeiska, samtidigt som de konstruerade kunskap om och således makt över dessa. I uppsatsen används Mudimbés teori om missionens roll i Afrika för att analysera hur utställningens innehåll kan förstås i relation till en historisk kontext samt för att analysera det samarbete med Svenska missionsförbundet som upprättades under utställningsproduktionen.

Föremål som ställs och har ställts ut i "Sundi Mongo" är insamlade av missionärer i olika tidskontexter. I kapitel 3 diskuteras sammansättningen av föremål och hur denna kritiserades av intervjupersonerna för "etnografiskt presens", ett begrepp som jag vid fältarbetsperioden inte kände till. *Etnografiskt presens* är benämningen på antropologins tendens att försätta objekt i ett presens, att direkt eller indirekt säga att något eller några *är, har, gör*, och så vidare. Detta kan innebära att föremål som är insamlade i olika tidskontexter föreställs utgöra en berättelse om ett representativt "nu". Johannes Fabian, professor i antropologi, har utvecklat hur etnografiskt presens kan förstås ur ett maktperspektiv, där han diskuterar antropologers maktposition i förhållande till de samhällen och folkgrupper som studeras. En viktig aspekt för hur detta görs är tid och hur tid används för att skapa distans. Detta utgår från en konstruktivistisk syn på vad tiden är och hur den uppkommit. Föreställningen om att antropologin lever "här och nu" ifrågasätts, eftersom antropologins objekt snarare lever i ett föreställt "där och då" och att "den Andre" uppfattas existera i en tid som inte ligger i Västvärldens samtid (Fabian, 1983).

I kapitel 4 fokuseras föremålets agens, vilket innebär en undersökning av vilken makt föremål haft i relation till museiarbetare för att skapa utställningens innehåll. Hypotesen om att ting har agens används i relation till aktörs-nätverksteori (ANT). Teorin grundar sig på att olika och rumsligt spridda aktörer, mänskliga och icke-mänskliga, skapar ett nätverk av relationer till varandra. Detta betyder också att en aktör aldrig agerar ensam utan i relation till andra aktörer. John Law (2007), som är professor i sociologi och har bidragit till utvecklingen av ANT, menar att teorin snarare bör förstås en empirisk tillämpning av

poststrukturalism. "Nätverk" kan i denna uppsats förstås som relationer mellan och spridning av aktörer. I förhållande till analysen är "nätverk" är snarare ett empiriskt och metodologiskt begrepp som undersöker vilka aktörer som upprättar relationer till utställningen. Diskursen är däremot hur dessa relationer ordnas och ges mening, vilket är en av uppsatsens huvudfrågor. Det huvudsakliga bidraget från ANT till uppsatsen är ett sätt att betrakta ting som medskapare i diskursen, samt verktyg för att undersöka hur betydelser av utställningsdelar upprätthålls med stöd av andra sociala element i utställningen, det vill säga hur funktionen av ett ting *stabiliserar* eller omförhandlas.

Margaret Wetherell (2012), professor i samhällsvetenskap och socialpsykologi, utvecklar i sitt verk *Affect and emotion* hur affekt, som hon definierar som mänskliga känslor och förkroppsligat meningsskapande, uppstår i relationer mellan olika mänskliga och icke-mänskliga kroppar. Att meningsskapandet är förkroppsligat visar hur människor påverkas inte bara av andra människor utan även av ting, som genom att påverka kroppar och skapar känslor och mening. Wetherell förklarar att i affektiva praktiker struktureras kroppen tillsammans med bland annat känslor, tankar och sociala relationer. Hennes ståndpunkt är att känslor dessutom uttrycks och organiseras normativt i olika individuella kroppar och föreslår därför också att studier av affektiva praktiker kombineras med diskursteori. I intervjuerna talades det om att utställningsdelarna förväntades skapa känslor och kroppsliga reaktioner hos besökare, vilket också implicerar känslor för föremålen hos museiarbetarna själva. I kapitel 4 undersöks hur föremål kan skapa känslor och hur känslor uttrycks och ordnas i relation mellan människor, föremål och utställningsdelar.

1.5 Forskningssammanhang

Under det senaste decenniet verkar det ha varit tyst i museiforskning om den empiri som den här uppsatsen ägnas åt. Vad gäller begreppsanvändning har ett flertal publikationer som handlar om samlingar, föremål och utställningar getts ut vid Etnografiska museet och Nordiska museet under 2000-talet. Dessa belyser utställningsproblematik och skapandet av etnografiska samlingar. I den forskning som presenteras nedan återfinns liknande mönster i begreppsanvändning som i den här uppsatsen. Den tidigare forskningen har därför varit användbar för att förstå hur olika begrepp kan appliceras samtidigt som den också bidrar till att stödja uppsatsens analys.

1.5.1 Tidigare och pågående forskning

Etnologen Staffan Carlén (1990) ger en överblick av Nordiska museets utställningshistoria där han diskuterar olika utställningsformer, men också de "delkulturer" som kan uttryckas

inom en institution och de olika intressen som finns hos museitjänstemän. I likhet med den här uppsatsen baseras avhandlingen delvis på intervjuer med museianställda. Carlén skiljer dessutom på olika utställningsformer. En *basutställning* kallades tidigare för ”permanent utställning” och har i uppgift att spegla museets samlingsområde och karaktär (Carlén, 1990:16). Denna förblir oförändrad under en längre tid, i jämförelse med till exempel vandringsutställningar eller tillfälliga utställningar. Detta är relevant för den här uppsatsen eftersom ”Sundi Mongo” är just en av Etnografiska museets basutställningar. En *miljöutställning* är en utställning som exemplifierar en tid, region och/eller en stil. ”Sundi Mongo” är ett exempel på en miljöutställning, som porträtterar en by i nedre Kongo, där besökare också kan stiga in i en familjs hus, samtidigt som belysning skiftar från dag till natt och ”byljud” spelas i bakgrunden. Miljöutställningen har ett ”mänskligt innehåll” och är fantasieggande, samtidigt som de tagit steget från att rada upp föremål till att snarare förmedla upplevelser genom olika sinnen och även fokusera på ett politiskt och historiskt samband (Carlén, 1990:17f). I den här uppsatsen undersöker jag hur idén om mänskligt innehåll tillämpas i utställningen och vad ”mänskligt innehåll” kan innebära.

Konceptet basutställning skapades som en reaktion mot de permanenta utställningarna. Basutställningarna skulle uppdateras oftare. År 2014 publicerades en avhandling i museologi vid Umeå universitet, skriven av Olle Näsman. Avhandlingen undersöker hur svenska kulturhistoriska museer implementerade en ny kulturpolitik som utvecklades på 1960-talet och hur museerna användes som demokrativerktyg för samhällsutveckling. Studien visar hur museerna utvecklade aktiviteter som relaterade till samtida politiska och sociala frågor men också ett motstånd mot detta som tyder på en traditionell kontinuitet inom museiverksamheten (Näsman, 2014). I den här uppsatsen diskuteras balansen mellan utställningens politiska innehåll och ett tillämpande av museets samlingar som kan betraktas som ”traditionellt”.

Barbara Kirschenblatt-Gimblett (1998), professor i performance studies, undersöker hur historia representeras och diskuterar hur representationer kan befästa föreställningar om det förflutna. Hon analyserar dessutom museer som en del av upplevelseindustrin och hur utställningar involverar sinnen, känslor och fantasi där fokus landar på besökaren och hur denne upplever och använder sig av utställningar. Hennes ståndpunkt är att det har skett en fokusförskjutning från föremål till besökare, där föremålets berättelse hamnat i skuggan av besökarens tillämpning av utställningen. Detta medför alltså att museer måste anpassa sig efter samhället och även turismen. Liknande tankegångar förs även i Carléns avhandling, där han menar att museet inte är isolerat från samhället utan snarare är en spegling av det (Carlén, 1990). På liknande sätt undersöker jag i uppsatsen vilka utställningsideal som implementerades i ”Sundi Mongo”, där utställningens innehåll skulle skapa en kroppslig och mental upplevelse samt anpassades efter en föreställd besökare.

Vid Nordiska museet bedrivs för tillfället forskningsprojektet "Konstruktionen av ett samiskt kulturarv: Ernst Manker och Nordiska museet", som syftar till att undersöka en historisk konstruktion av ett samiskt kulturarv samt vilken roll denna kan ha fyllt i sin samtid. En av projektets huvudfrågor är om konstruktionen av kulturarvet bidrog till en legitimering av samiska rättigheter eller om den historieinriktade representationen "låste" bilden av samer vid det förflutna. Centrala begrepp i forskningsprojektet är bland annat representation, materialitet och autenticitet, vilka också tillämpas i den här uppsatsen (www.nordiskamuseet.se, 15-04-07).

1.5.2 Forskning vid Etnografiska museet

Den forskning och de publikationer som utgetts vid Etnografiska museet har varit en stor tillgång för uppsatsen, eftersom de ger specifika kunskaper om museets historia, samlingarna och de insamlingsprocesser som samlingarna är resultat av. Uppsatsens frågor analyseras därför även i relation till vad som tidigare har skrivits om "Sundi Mongos" utställningsdelar.

Lotten Gustafsson Reinius, etnolog och museichef för Etnografiska museet, beskriver i *Förfärliga och begärliga föremål* (2005) "Stockholmsutställningen" år 1897 och "Etnografiska missionsutställningen" år 1907. Artikeln är ett resultat av forskningsprojektet "Förfadern i montern: En postkolonial analys av svenska museisamlingar från Kongostaten". Författaren ger exempel på hur föremål från nedre Kongo använts för att manifesteras modernitet. Även i artikeln *Kongobussen kommer!* (Gustafsson Reinius, 2013) analyserar hon föremålens roller i missionsutställningar. I båda verken diskuterar hon hur en polariserad framställning av de kongolesiska föremålen skapar närhet till föremålen men också upprätthåller distans till de människor de representerar. I artikeln *Innanför branddörren* (Gustafsson Reinius, 2008) ges dessutom en beskrivning av ett "nutida" möte med föremålen, där författaren beskriver hennes egna upplevelser av en inventering av kongolesiska samlingar i museets magasin, samtidigt som hon diskuterar samlingarna som medium och hur museernas hantering av föremål påverkar föremålens roller.

Antologin *Med världen i kappsäcken: Samlingarnas väg till Etnografiska museet* (2002) ger en historisk översikt över museets grundande samt en introduktion till de etnografiska samlingar som finns där. Verket ger dessutom en närmare porträttering av specifika föremål och diskuterar också frågor som vad som avgör vilka föremål som ska finnas på ett museum och vilka röster som hörs genom föremålen. En ytterligare fördjupning av detta ges i antropologen och den före detta museiintendenten Wilhelm Östbergs bok *Nyttan av en halv kalebass* (2012), där han problematiserar sina egna erfarenheter som samlare i museets tjänst och även för en diskussion om etiska aspekter av insamlingsprocessen.

De publikationer som beskrivs ovan förser uppsatsen med underlag för vilka diskussioner som förts om museets historia och samlingar. Detta innebär att analysen också bygger vidare på dessa diskussioner och konkretiseras kring den specifika utställningskontexten. Den här

uppsatsens särskilda bidrag är att undersöka händelser och relationer kring en utställning som skapats under en lång tidsperiod, där fokus ligger på förändring och kontinuitet av idéer och upplevelser.

1.6 Disposition

Kapitel 2 diskuterar intervjupersonernas berättelser om utställningen "Sundi Mongo" och vad de uttryckte var viktigt att förmedla genom utställningen. Vilken betydelse tilldelades utställningen när den byggdes? Vilka motiv fanns bakom utställningens budskap om en nyanserad Afrikabild och hur anpassades budskapen efter en föreställd besökare? Hur formades utställningens innehåll i relation till detta? I kapitlet analyseras intervjupersonernas spekulationer kring hur utställningen kan tolkas och tillämpas av besökare. Ur ett bredare perspektiv diskuteras hur intervjupersonernas resonemang formas diskursivt i relation till en historisk och samtida samhällskontext, där "de Andra" blir ett ämne för exponering.

Kapitel 3 analyserar "etnografiskt presens" som ett identifierat problem av intervjupersonerna. Hur uttrycks etnografiskt presens i beskrivningar av utställningen och hur kan fenomenet förstås ur ett maktperspektiv? Med stöd från arkivmaterialet undersöker kapitlet hur etnografiskt presens skapas och sedermera upprätthålls. Hur kan detta förstås i relation till idéer om "kultur"? Kapitlet undersöker hur etnografiskt presens har blivit ett problem och åsikter om hur problemet bör hanteras. Hur ska utställningen åter aktualiseras och finna ny mening? Åsikter om detta analyseras med stöd från postkolonial teori om hur föreställningar om samhällsförändring i Kongo tenderar att följa västerländska modeller.

Kapitel 4 lägger fokus på utställningens materialitet och vilka känslor ting kan skapa hos museiarbetare. Med stöd från intervjuer och reportage undersöker kapitlet hur utställningsdelarna skulle anspela på besökares fantasi, men även hur utställningsdelar och föremål skapar känslor och föreställningar hos museiarbetare. Detta analyseras med stöd av teori om hur affekt skapas normativt i relation till materialitet. Vilken agens har tingen för att skapa utställningens innehåll och betydelser?

2. Kontextuellt berättande

Utställningen ”Sundi Mongo – En by i Kongo” mättes upp efter en förlaga, den kongolesiska byn Sundi Mongo. Denna rekonstruerades och byggdes som en perspektivmodell på Etnografiska museet. Ett par hus var i full skala, som besökaren kunde gå in i. Inuti och utanför husen fanns föremål, vissa i monter och andra lösa.

En fråga som ställdes till intervjupersonerna var vad de ville förmedla genom utställningen och på vilket sätt utställningsdelar kan användas för detta. Det visade sig snabbt att deras berättelser om ”Sundi Mongo” inte är fristående från omgivande samtida och historiska samhällskontexter, utan att definitioner av utställningens innehåll förhandlas diskursivt inom vissa ramar; en föreställd besökare, museets historia samt fantasier om föremål och de människor som utställningen representerar. Hur anpassas museiarbetarnas berättelser till detta?

2.1 Motbilder

”Afrikabild” var ett ord som frekvent förekom i intervjuerna. En Afrikabild kan, sammanfattat, bestå av föreställningar om Afrika som representeras i tolkningar av kontinenten. Intervjupersonerna pekade ut den tänkta besökarens Afrikabild som problematisk. Samtidigt uttrycker de ett behov för att omförhandla denna, vilket kan förstås som att en annan Afrikabild konstrueras inom museet.

Det jag kan tycka är jobbigast, det är ofta den här, man har stått och pratat en stund, liksom, och så dyker den här – oftast en man i min ålder, lite äldre - och så säger han såhär; ”Ja, men är de inte lite dumma i huvudet ändå?”, eller ”Är de inte...” - och så använder man N-ordet, liksom - ”Är de inte lite efter?”. Och där så inser man att den här människan filtrerar allt jag säger genom den här hierarkin, vita och så... (Intervju med Joacim Morath).

Museipedagogen Joacim uttrycker att det finns en Afrikabild hos besökare som gör skarpa distinktioner mellan dem själva och de människor som utställningen representerar. Samtliga intervjupersoner menar att detta är sammankopplat med föreställningar om kontinenten Afrika. Said skriver att imaginära geografier inte behöver avgränsas till landsgränser eller fysiska platser. Dessa är föreställda geografier som ges betydelse och avgränsas genom de

attribut som människor tillskriver dem (Said, 2003:54). Afrika kan alltså förstås som en imaginär geografi, som fylls med attribut för att göra skillnad mellan "hur det är" i Afrika och i Väst. Detta skillnadsskapande kan förstås som en fantasmatisk logik. De distinkta innebörder som Väst och Afrika laddas med både *motiveras* av en fantasi om avstånd och *upprätthåller* avstånd mellan dessa imaginära geografier. Vilka föreställningar som skapas i relation till ett visst ämne kan alltså förstås som motiverade av en något mer abstrakt idé om avstånd mellan sociala hierarkier ("är de inte lite dumma i huvudet ändå?"), som inte behöver vara uttalad men fungerar som en samlande faktor för hur vissa föreställningar skapas. Detta innebär också att de föreställningar som skapas i relation till ett visst ämne är idealiserade, och används för att upprätthålla en politisk maktdimension (Glynos, 2008:278; Glynos & Howarth, 2007:145). Skillnadsskapandet mellan "Vi" och "vår geografi" och "de Andra" och "deras geografi", förser människor med en fantasmatisk ram för att skärpa upplevelsen av Jaget genom att dramatisera skillnader mellan det som är "nära" och "långt borta" (jfr Said, 2003:54ff). I exemplet ovan tydliggörs hur detta fungerar genom att en besökare kan skärpa sin upplevelse av sig själv genom att distansera sig från "de Andra" som "dumma i huvudet".

Eftersom aspekter av vad som föreställs "afrikanskt" kan överdrivas och användas för att generalisera en geografi, kan utställningen "Sundi Mongo" fungera som både en representation av sin förlaga och som en representation av Afrika som kontinent (jfr Said, 2003:55). Min tanke var att undersöka vilka föreställningar om Afrika, vilken Afrikabild, som uttrycks hos museiarbetarna samt hur denna materialiseras och återspeglas i utställningen. Men intervjupersonernas Afrikabild skapas och anpassas i relation till den Afrikabild som de upplever finns representerad hos en föreställd besökare. Utställningen "Sundi Mongo" kunde därför enligt intervjupersonerna användas för att omförhandla en problematisk Afrikabild.

... För mig var det mycket viktigare att visa vardagsafrika och att lägga moteld mot den allmänna Afrikabilden som rådde då... det var om att Afrika är militärkupper, svält... Biafra-kriget fanns ju fortfarande i folks minnen på den tiden, alla dessa... barn med uppsvällda magar och... bilden av Afrika var då liksom en hopplös... (Intervju med Wilhelm Östberg).

Citatet är hämtat från min intervju med den nu pensionerade afrikaintendenten Wilhelm, som ansvarade för utställningsproduktionen under 1980-talet. Den "allmänna Afrikabilden" som han beskriver influerades av mediala representationer. Dessa representationer kan förstås som en social logik. En social logik är en beskrivning av "verkligheten" som utgör en norm. Den sociala logiken synliggörs här av en vilja att omkonstruera den normativa och "allmänna" Afrikabilden. Utställningen kunde användas för att ifrågasätta och "lägga moteld" mot den allmänna Afrikabilden, eftersom byn Sundi Mongo tolkades som ett exempel på ett

odramatiskt och välfungerande samhälle som inte var krigs- eller svältpåverkat, menar Wilhelm. Den motbild som "Sundi Mongo" skulle utgöra tillämpades i en politisk logik, vilket innebär att ifrågasätta en upplevd norm. Detta tydliggör en idé om "hur det är" (social logik) och "hur det borde vara" (politisk logik), hur Afrika tolkas och *borde* tolkas. Men både den sociala och politiska logiken motiveras på en fantasmatisk nivå (Glynos, 2008:278). De mediala representationerna av Afrika är en social logik som också besökare kunde tänkas tillämpa, vilket på ett fantasmatisk sätt generaliserar besökare i föreställningar om "hur de är". Alla besökare föreställs fungera på samma sätt, ett sätt som museiarbetarna kontrasterar sig mot och upprätthåller avstånd till. Museiarbetarnas generalisering av och kontrastering mot besökarna motiveras alltså av en fantasi om skillnad mellan det ena och det andra sättet att vara, samt förstå Afrika.

Att Afrika definieras olika inom olika sammanhang betyder att Afrika fungerar som en flytande signifikant som olika diskurser kämpar om att få definiera (jfr Laclau, 1990:28). Å ena sidan finns definitioner och föreställningar om Afrika, Afrikabilder, som bestäms av en diskurs som föreställs ligga utanför museet. I denna beskrivs Afrika, exempelvis, som en krigs- och svältdrabbad kontinent. Å andra sidan finns Afrikabilder som föreställs ligga inom museet, och skapas i relation till och som reaktion på en utomstående diskurs. Reaktionen innebär att det blir viktigt för museiarbetarna att nyansera och ifrågasätta bilden av Afrika som krigs- och svältdrabbad. Tänkta besökare kan således förstås som en del av museets *konstitutiva utsida*, en utomstående, ändock stark diskurs. Museiarbetarna anpassar berättelser i utställningen och utställningens innehåll, samt förhåller sig till och kontrasterar sig mot denna utomstående diskurs (jfr Laclau & Mouffe, 1985:111).

Representationen av Afrika i "Sundi Mongo" skapades alltså i relation till den konstitutiva utsidans definitioner. Detta kunde göras på flera olika sätt. Till exempel berättade flera intervjupersoner att det var viktigt att förmedla att byn Sundi Mongo inte är isolerad från resten av världen, utan att byn har internationella relationer – något som också skulle ge en motbild mot och påverka den tänkta besökarens föreställningar om en oföränderlig afrikansk landsbygd:

... aluminium, emalj, alltså grejer importerade från Kina, det var liksom viktigt - det här att berätta att Sundi Mongo är i världen, det är liksom del utav vad som pågår nu. Och det har att göra med det där [...] att på något sätt skjuta mot den här bilden av Afrika som ett oföränderligt då, som bara finns och finns, och finns, och alltid har varit likadant. [...] Och inne i huset fanns det... och det finns det nu fortfarande, tavlor, uppsatt... eller gjorda bildkollage, som skulle påminna om hur det sitter [...] vykort och tidningsurklipp uppsatt på väggarna i husen i nedre Kongo. [...] Alla som kom skulle känna att... de här berättelserna av vad som pågår just nu, här är vykort från någon som är i Kinshasa på och går på lärarinneseminarium där och skickar ett vykort hem till föräldrarna inför sin

examen. Det pågår hela tiden grejer... till och med något som visade bilder från Paris, det var någon släkting som hade varit på någon kurs eller något möte eller så och sett Notre Dame, eller, någonting sådant. Så det var viktigt (Intervju med Wilhelm Östberg).

Föremålen som Wilhelm beskriver kunde med sina antydningar om nations- och kontinentöverskridande kommunikation användas i en politisk logik för att berätta om ett föränderligt afrikanskt samhälle och en pågående samtids del av den tänkta besökaren. Detta innebär alltså ett ifrågasättande av motsatsen; att Afrika är "oföränderligt" och befinner sig i en tid utanför besökarens samtids. "Grejer importerade från Kina" och "Notre Dame" användes för att skapa identifikation. Besökaren skulle känna igen dessa tecken från sin samtids och förstå att denna även pågår i byn Sundi Mongo. Föreställningen om Afrika som ett "oföränderligt då" bygger på en fantasi om att "de Andra" befinner sig i en tid utanför "Vår" upplevda samtids, vilket kan förklaras som en fantasi om tidsligt avstånd till "de Andra". Eftersom delad tid är en nödvändig förutsättning för kommunikation mellan samhällen kunde föremålen användas i ett budskap som omförhandlar föreställningen om Afrika som ett "oföränderligt då", vilket får det föreställda avståndet att verka mindre avlägset (jfr Fabian, 1983:42ff).

Carléns studie av utställningar på Nordiska museet visar att museitjänstemännen medför idéer som de vill framföra i utställningen. Dessa påverkas av olika faktorer på både ett personligt och samhälleligt plan, och idéerna påverkar sin tur materialet de arbetar med (Carlén, 1990:252ff). Möjligheten att ställa ut bilder och föremål som tydligt demonstrerar nations- och kontinentöverskridande kommunikation kan beskrivas som en vändning för Etnografiska museets utställningspraktiker. Gustafsson Reinius skriver att ting som varit objekt för "europeiskt inflytande" tidigare med största sannolikhet skulle blivit liggande i magasinerna, eftersom de inte samverkat med museets strikta åtskiljning av "kulturer" (Gustafsson Reinius, 2013:40ff). Det resonemanget stärker även Suids förklaring av hur "kulturer" separerats och alljämt beskrivits och kontrollerats genom imperialistisk makt och kunskap, där essentiella representationer av "de Andra" uppmuntrats (Said, 2003:47f; Said, 1995:309ff). Utställandet av föremål som demonstrerar tecken på nations- och kontinentöverskridande kommunikation verkar därför vara något som har möjliggjorts av en strävan efter att ifrågasätta och skapa en motbild till den tänkta besökarens Afrikabild.

Några intervjupersoner ställde sig framför en stor karta av Afrika och Europa som hänger i utställningen. De förklarade att många besökare visste på ett ungefär vad som fanns i de nordafrikanska länderna men att länder söder om Sahara ofta refererades till som "resten"⁷

⁷"The West and the Rest" kan förstås som imaginära geografier. Dock vänder sig Hall här mot ordet "geografi" och menar istället att "Väst" är en historisk konstruktion och att alla samhällen som kan identifieras som "utvecklade, industrialiserade, urbaniserade, kapitalistiska, sekulära och moderna" kan inkluderas i Väst (Hall, 1992:186). Han belyser dessutom att "The West and the Rest" utgör en eurocentrisk (eller västerländsk) diskurs som manifesterar Västvärldens tolkningsföreträden.

(jfr Hall, 1992). För att hantera den skarpa generaliseringen blir det viktigt för museiarbetarna att förklara regionala och kulturella skillnader inom Afrika, med byn och utställningen "Sundi Mongo" som utgångspunkt.

Det pratar jag också rätt mycket om, rika och fattiga. [...] Att folk är fattiga, för det är den bilden vi får av Afrika, eller hur? Att det finns bara fattiga och svält och elände och... när man berättar att de har mycket mat där och att de odlar det... det har de [besökarna; min anmärkning] väldigt svårt att begripa... (Intervju med Giuliana Gabbanelli).

Museipedagogen Giuliana talar om en kontrast mellan olika Afrikabilder. Å ena sidan finns besökare som uttrycks bära på en Afrikabild, i detta fall att människor i Afrika är fattiga och svälter. Å andra sidan finns museiarbetaren som genom att förhålla sig till besökarens Afrikabild försöker presentera en annan Afrikabild, som besökarna har "svårt att begripa". Detta är ytterligare ett exempel på hur kampen om att definiera den flytande signifikanten Afrika mellan museiarbetare och den konstitutiva utsidan yttrar sig genom presentationen av en motbild. Att berätta om levnadsförhållanden hos olika socioekonomiska grupper i utställningen innebär att utifrån den tänkta besökarens föreställningar tillämpa utställningsdelarna och använda dem som utgångspunkter för att skapa en nyanserade representation:

Vi pratade då också lite i visningar om hur byn är uppdelad i en övre del och en undre del, och där den finare verkligheten, eller det här med hövdingens hus och kyrkan och så ligger här uppe [i modellbyn; min anmärkning], och här nere är det liksom enklare förhållanden som råder. Det här huset [fullskaligt interiörhus; min anmärkning] är verkligen inte ett av de finaste i byn, verkligen inte. Det var liksom en poäng, att vi ville kunna prata om social differentiering och så (Intervju med Wilhelm Östberg).

Tillämpningen av utställningsdelar, som Wilhelm beskriver, kan ses som ett försök att nyansera den tänkta besökarens Afrikabild. Besökaren kan socialiseras in i "rätt" diskurs, genom att utställningsdelarna tillämpas för att förklara för besökaren "hur det egentligen är". Genom att omförhandla den tänkta besökarens Afrikabild skapas möjligheten att uppnå hegemoni, det vill säga en ledande ställning (Laclau, 1990:89ff). Christina, som var tidigare anställd som utställningsproducent, uttrycker dock att den nyanserade berättelsen hade blivit beroende av museipedagoger som kunde förklara utställningsdelarna för besökare.

Jag är också av den uppfattningen att utställningen ska hålla i sig själv, det är jättehäftigt om man har en guide. Men de allra flesta har ingen guide. Och vad ser man då? Det gäller väl även den här. [---] Men ibland så tycker jag att man hör lite då och då att "Ja, ja, men

det kan ju guiden berätta, ja, ja, det kan ju guiden berätta"... (Intervju med Christina Appelgren).

Vidare uttrycker Christina en oro över att besökare som ser utställningen utan en museipedagog som guider kanske går därifrån och tror att det som representeras i utställningen är representativt för hela Afrika. Vad ser besökare utan en guide som förklarar vad och hur de ska se? Interiörhusen som besökare kan gå in i ska ligga längst ned i byn och tillhöra en familj med lägre socioekonomisk status. Hur ska besökare kunna veta att de husen längre upp i byn kan skilja sig materiellt och socioekonomiskt från interiörhusen, när det inte finns någon som förklarar detta? Utställningen håller inte i sig själv, utan när den tänkta besökaren ser utställningen på egen hand riskerar den snarare att bekräfta än nyansera befintliga och negativa föreställningar om Afrika, resonerar Christina. Detta visar hur museipedagoger fungerar som ett betydelsefullt element i att fullborda "drömscenariot"; att uppnå hegemoni genom att omförhandla den konstitutiva utsidans normativa föreställningar. Utan museipedagogens förklaringar riskerar istället utställningen att falla in i "fel" diskurs, vilket skapar ett "katastrofscenario", det vill säga raka motsatsen till drömscenariot, där utställningen istället bekräftar negativa och stereotypa föreställningar (jfr Glynos, 2008:283f).

"... jag skulle vilja ta bort den här stämpeln, liksom Sundi Mongo, just den här... Afrikabilden som ofta ser ut så med hyddor och, ja, bära vatten...", säger Giuliana och menar att utställningen är väldigt lik en allmän Afrikabild. "Hyddor" och "bära vatten" kan förstås som stereotypa representationer av Afrika som på ett katastrof-liknande sätt kan bekräfta den tänkta besökarens föreställningar om ett "utvecklingsland". Föreställningar om "utveckling" är också något som kan inkluderas i intervjupersonernas resonemang, eftersom flera av dem uttrycker att det är viktigt att tala om att byn Sundi Mongo har förändrats sedan 1970-talet, bland annat var "mobiltelefoner" ett förekommande ord. "Mobiltelefoner" används i detta sammanhang i en politisk logik som ifrågasätter den tänkta besökarens föreställningar om materiella standarder i Afrika. Ifrågasättandet motiveras dock av en föreställning om utveckling. Denna föreställning kan inkluderas i fantasin om avstånd och skillnad, där utveckling är något linjärt. Vid den ena änden av utvecklingslinjen finns Väst och vid den andra finns Afrika, vilket skapar ett avstånd mellan dem. Relationen utvecklad – underutvecklad (eller i utveckling) utgör en dikotomi som används för att beskriva förhållandet mellan Västvärlden och Afrika. Afrika, som tillskrivs attribut som "hyddor" och "bära vatten", föreställs vara i det underutvecklade stadiet av det utvecklade Europa, där det finns mobiltelefoner och rinnande vatten (jfr Mudimbe, 1988:72ff). Samtliga museiarbetare uttrycker ett behov för att förmedla att de materiella förutsättningarna i byn Sundi Mongo har förändrats sedan utställningen byggdes. Enligt avståndsfantasin innebär detta en föreställning om vad utställningen representerar som avlägset, eftersom uppmätningarna av

byn gjordes på 1970-talet och byn Sundi Mongo antas ha förändrats sedan dess. Detta innebär att byns nutid föreställs mindre avlägsen från Väst än den tid som representeras utställningen.

Föreställningen om byns utveckling innebär dock en kontrastering mellan "Vi" och "de Andra", där museiarbetarna skriver in sig själva och den tänkta besökaren i en västerländsk gemenskap som karaktäriseras av föreställningar om "utvecklad" och "modern" och "de Andra" utgör en kontrast. Hall kallar denna typ av dikotomi binära oppositioner. De binära oppositionerna är ofta stereotypa motsatser till varandra och kan vara både "positiva" och "negativa". Dessa skapas och upprätthålls i representationer av förhållandet mellan "Vi" och "de Andra", men också i representationer inom kategorin "de Andra" (Hall, 1997:263). Intentionen för representationerna i "Sundi Mongo", var att de skulle vara av det "positiva" slaget som nyanserar vad livet i Afrika kan innebära. De negativa stereotypbilderna föresås finnas representerade i den tänkta besökarens definitioner, till exempel att livet i Afrika innebär svält och krig. Men ifrågasättandet av detta förskjuter inte nödvändigtvis den tänkta besökarens negativa definitioner. Den positiva representationen utgör bara hälften av berättelsen. Den andra halvan ligger i vad som inte sägs, i vad som föreställs – det som antyds men inte kan visas (Hall, 1997:263ff). Det är just dessa föreställningar som skapar museiarbetarens katastrofscenari och motiverar berättelser om att byn Sundi Mongo *inte* är isolerad, att den *inte* är oföränderlig, att det finns *både* rikedom och fattigdom, att det *finns* mobiltelefoner, "grejer från Kina", bilar och TV-apparater. Däremot legitimeras dessa ifrågasättanden, den politiska logiken, av en fantasi om avstånd mellan "Oss" och "de Andra". Ett sätt att kämpa mot förgivettaganden om skillnader och uppnå hegemoni över att definiera utställningens innehåll blir således att berätta hur byn Sundi Mongo egentligen liknar och är "nära" Väst (jfr Said, 2003:67f). Hall menar att det finns regler för hur det är möjligt att representera "de Andra", vilket han kallar för "regime of representation". Representationerna utgörs ofta av binära oppositioner som skapar avstånd mellan det ena och det andra sättet att vara, vilket tenderar att bekräfta föreställningar om dem (Hall, 1997:259ff). Museiarbetare har makten att göra en representation av de samhällen de berättar om, men berättelserna formas av en fantasi om avståndet mellan Väst och Afrika, där Afrika framställs som antingen "nära" eller "långt ifrån" Väst.

Det fantiserade avståndet, eller skillnaden, kan förstås som en del av ett maktförhållande mellan "Oss" och "de Andra". Avståndet motiverar en process som fyller det avlägsna med föreställningar. Glynos och Howarth menar att detta görs för att dölja och legitimera en politisk maktdimension (Glynos & Howarth, 2007:145). Föreställningar som representeras i utställningen "Sundi Mongo" fungerar i två olika maktförhållanden men via samma fantasmatiske logik; de fungerar för att behålla definitionsrätten över utställningen gentemot besökare och beskrivanderätten över det föreställt avlägsna. Detta innebär att museiarbetare har två konstitutiva utsidor; besökare och människor utställningen representerar. Den

sistnämnda kan ses som en yttre konstitutiv utsida, som förenar museiarbetare och besökare till två subjekt inom samma diskurs, där den fantasmatiske logiken är avståndet till "de Andra" och deras gemensamma hegemoni att "de Andra" är något som ("självklart") ska definieras (jfr Laclau, 1990:89ff).

2.2 Autentiska föremål

Utställningen "Sundi Mongo" skulle berätta om hur byns invånare organiserade ett "vardagsliv", vilket enligt en politisk logik blev ett verktyg för att skapa en motbild till en upplevd dramatisk och homogen Afrikabild. Via föremålen skulle den tänkta besökaren lära känna de representerade människorna och förstå hur det beskrivda samhället ordnas. Att utgå från föremål kan betraktas som en norm för utställningar på Etnografiska museet och även många andra museer. Men vad kan föremål berätta, vilka betydelser tillskrivs de i utställningen och vad är det som motiverar denna praktik?

Ett flertal av intervjupersonerna poängterade vikten av att utställningen skulle ha ett mänskligt innehåll. Wilhelm ger ett exempel, som kan kategoriseras som "mänskligt innehåll":

Vardagsföremålen [...] De är slitna just på ett sätt som visar hur de används och där nere är de ju sanna. [...] Här är något objektivt. Jag menar, skorna ser ut som de gör av något skäl och de är slitna som de är, så på det sättet ger man besökarna en möjlighet att se med andra ögon... med liksom lokalbefolkningens ögon, för det är deras grejer som... och det där har jag nog tyckt var en poäng med Sundi Mongo och är en poäng med Etnografiska museet, om man driver den linjen, liksom. Att se genom de här objektiva... dokumenten från Afrika, som föremålen är (Intervju med Wilhelm Östberg).

Föremålen förmedlar en kontakt med "riktiga människor" och uppfattas som objektiva dokument över hur de har brukats. Christina för ett liknande resonemang och menar att det är av stor vikt att föremålen kan betraktas på nära håll, eftersom detta kan skapa en förståelse för att de har *använts*. Föremålen berättar en "sanning" om *att* de har använts och *hur* de har använts. Detta visar att föremålen har intagit en hegemonisk position, de framstår som självklara (jfr Laclau, 1990:35ff). Att föremålen anses vara "objektiva dokument" förklarar varför föremål utgör en norm för innehåll av utställningar på Etnografiska museet. "Objektiva dokument" tolkar jag som en uppfattning av föremålen som "autentiska". Autenticiteten utgör en fantasi, en knytpunkt, som föreställningar skapas kring. Skorna som nämns ovan uppfattas som autentiska och ser ut som de gör *av något skäl*, vilket innebär att föreställningar om varför de ser ut som de gör skapas.

Det mänskliga innehållet kan avgränsas till specifika föremål som tillsammans med andra utställningsdelar skapar en sammanhängande berättelse om "vardagslivet". Museologen Olof Näsman (2014) menar att miljöutställningar började användas under 1970-talet som en reaktion mot ett systematiskt och vetenskapligt utställningsideal, vilket speglar en "tidsanda" där utställningsidealet förändrades för att passa ändrade samhällsförhållanden. Det tidigare systematiska och vetenskapliga utställningsidealet abstraherade föremål från sina tidigare användnings-sammanhang och innebar en förlust av kontakt med publiken, vilket hade effekten att intresset för Kulturarvmuseer minskade och utställningarna uppfattades som "tråkiga" och "gammalmodiga". Med miljöutställningen, å andra sidan, fanns möjligheten att förmedla ett mänskligt innehåll (Näsman, 2014:85). Ett "mänskligt innehåll" kan i denna bemärkelse betraktas som de "autentiska" föremålets förmåga att skapa kontakt mellan sin tidigare kontext i Kongo och sin nya kontext på museet och dessutom skapa förståelse för hur de har använts. "Sundi Mongo" är med sin perspektivmodell, sina fullskaliga interiörhus, målade väggar, skulpterade mark, föremål och integrerande av besökare ett exempel på en miljöutställning. I miljöutställningen skapas möjligheter att förklara sammanhang mellan olika ("autentiska") utställningsdelar; detta blir ett sätt att, genom att bjuda in besökaren att interagera i utställningen, förklara vilken relation utställningsdelarna har till varandra och hur föremål har använts i sin tidigare kontext (jfr Carlén, 1990:217).

Nu tänker jag att etnografiska museet i alla fall har varit exotiserande, märkligt, konstigt, ja, från andra håll. Så är det här litegrann närmare nutid, i och med att det byggde på en missionär som lever nu [...], och som hade gjort de här upptäckningarna. Vi fick en närhet till det vi skulle ställa ut, då. Och inte det här märkvärdiga långt borta, exotiska, va. Så på det sättet så... var det en, liksom, lite annorlunda utställning (Intervju med Anne Murray).

"Sundi Mongo" representerar ett liknande utställningsideal som beskrivs av Näsman, och tolkades under produktionstiden som en "annorlunda" utställning på museet. Föremålen som samlades in under utställningsproduktionen var inte bara "autentiska", utan skapade en föreställd närhet till föremålets tänkta (och före detta) vardagsliv. Detta står i kontrast till vad föremål insamlade i andra tidskontexter gjorde, menar Anne, som var anställd på museet när utställningen byggdes. Även här används "avstånd" som en fantasi där utställningsmaterialet blev mer "nära" genom att det samlades in i "nutid". "Närheten" fick alltså det föreställt avlägsna materialet att framstå som mindre avlägset i termer av "dåtida", "märkvärdiga" och "exotiska".

Ett liknande resonemang förs av missionären som Anne nämner. Denna missionär heter Curt Olofson⁸ och var, som många missionärer före honom, en hängiven samlare som

⁸ Curt var aktiv som missionär i Kongo-Kinshasa och Kongo-Brazzaville i femton år med start 1966, via Svenska missionsförbundet (www.collections.smvk.se, 15-03-23).

turnerade runt i Sverige med sina egna Kongo-utställningar (Jansson, 1979). Flera av de föremål han samlat för sina egna utställningar ställdes sedan ut i "Sundi Mongo" (www.collections.smvk.se, 15-03-03). "Det var ju inga sådana här gamla kuriosa", säger Curt i vår intervju och berättar vad han ville förmedla genom sina utställningar:

Jag ville berätta hur duktigt folket är där ute och vad som finns, rikedomar på alla möjliga sätt. Så att de [besökarna; min anmärkning] fick en bra inblick i afrikanskt hantverk och kultur. Och den är ju enastående (Intervju med Curt Olofson).

Att Curt ville berätta om samtida människor och ge insyn i vardagliga praktiker skiljer sig från de angreppssätt som tillämpades i tidigare etnografiska missionsutställningar. Dessa byggde enligt Gustafsson Reinius på en polariserad berättelse; å ena sidan de beskrivda människornas hedniska och primitiva praktiker och å andra sidan globaliseringens påverkan och möjligheten till "välsignad modernitet" (Gustafsson Reinius, 2013:40ff). "Hedniska" och "primitiva" föremål manifesterade något avlägset, märkvärdigt och exotiskt och pekas ut av Curt som "gamla kuriosa". Men detta betyder inte att det var "välsignad modernitet" som manifesterades i Curts utställningar. Under 1960-talet förändrades också verksamheter inom den kristna missionen, som innebar att kyrkan skulle anpassa sig till den miljö där missionen verkade. Detta genererade ett intresse för förståelse av "kulturen" (Mudimbe, 1988:56ff). Missionens nya riktlinjer kan sättas i relation till Curts berättelser om "rikedomar på alla möjliga sätt" och "afrikanskt hantverk och kultur", som förpassar "hedniska" och "primitiva" föremål som "gamla kuriosa" och avlägsna i det sammanhang som skapades i hans utställningar. Ett liknande resonemang förs i relation till något som Wilhelm väljer att benämna som "paradföremål".

För mig var det liksom jätteviktigt att komma bort från att bara visa paradföremål, liksom, jättefina afrikanska skulpturer och masker och sådär, vi ska göra det också. Men för mig var det mycket viktigare att visa vardagsafrika... (Intervju med Wilhelm Östberg).

Både Wilhelm och Anne beskriver en förändring av utställningsideal som införlivades i "Sundi Mongo". "Paradföremål" kan kategoriseras som vad Anne beskriver som "märkvärdiga" och Curt som "gamla kuriosa". Detta uttrycker en uppfattning om vilka föremål som ställts ut i tidigare utställningar på museet, men också *hur* de har ställts ut. Wilhelm menar att afrikanska skulpturer och masker, paradföremål, också ska ställas ut, men att det är viktigare att visa "vardagsafrika". I antologin *Representation: cultural representations and signifying practices* (Hall, 1997) gör Henrietta Lidchi en analys av en etnografisk utställning som föreställer ett samhälle i Papua nya Guinea. Utställningen och de föremål den innehåller får en legitimitet och en trovärdighet som baseras på att de som

samlat materialet till utställningen *varit där* (Lidchi, 1997:171). Detta argument för "autenticitet" är något som förenar missionen med antropologin, menar Mudimbe (1988:66). Allt som *varit där* blir enligt den fantasmatiske logiken "autentiskt". Både "paradföremål" och "vardagsföremål" kan alltså uppfattas som autentiska. Det som utgör skillnaden mellan dem, och vad de kan berätta om, är hur de *tillämpas*.

Wilhelm tog över ansvaret för utställningsproduktionen i samband med att han tillträdde sin tjänst år 1979 (Östberg, korrespondens, 79-02-20). I vår intervju började Wilhelm med att berätta att han ville förklara vem hans föregångare på museet var, eftersom många beslut angående utställningen redan var tagna då Wilhelm tillträdde tjänsten. Föregångaren hette Bertil Söderberg. Han var intendent på museet och dessutom en av Wilhelms före detta lärare i kursen "Allmän och jämförande etnografi" vid Stockholms universitet. Wilhelm beskrev föreläsningarna som Bertil höll som ett möte mellan olika förhållningssätt till föremål.

... det var vardagsgrejer oftast, pilar och, haha, yxor och sådant... och liksom höll upp dem där och berättade om var de fanns och hur de skiljde sig... och vi hörde ju till 68-generationen som gjorde revolt mot "Allmän och jämförande etnografi" och var med om att genomföra att det flyttades från humanistisk fakultet till samhällsvetenskaplig och blev socialantropologi, så vi tyckte det var *så hopplöst*, så oerhört dated, va! [...] Det var ju så långt från solidaritetsrörelser och det Afrika som skulle komma och motståndsrörelser och allt det där som intresserade studenterna (Intervju med Wilhelm Östberg).

Föremålen som användes i Bertils föreläsningar var "vardagsgrejer", vilket kan få det att verka förvirrande att Wilhelm och hans studiekamrater tyckte att föreläsningarna var hopplösa och daterade. "Vardagsgrejer" var ju något som implementerades i "Sundi Mongo" och kunde användas för att förmedla ett mänskligt innehåll samt för att berätta om "vardagsafrika". Men i Bertils föreläsningar förklarades deras *sammanhang* på ett annat sätt, menar Wilhelm. Det ena angreppssättet beskriver föremålens förekomst och utbredning, medan det andra angreppssättet ställer frågor om vad föremålen kan berätta om dess brukare och därigenom ett samhälle och socialt sammanhang (jfr Forssberg & Sennefelt, 2014:17ff). Detta tyder på ett samband mellan förändringen i museiverksamheten och en förändring i den samtida antropologin (jfr Näsman, 2014). En ytterligare aspekt av detta som Näsman diskuterar är kulturpolitikens förändring under 1960-talet, som omsattes i en förnyelse av museiverksamheten. Denna var starkt influerad av det politiska klimatet i Sverige under 1960-talet (Näsman, 2014:58ff). I relation till detta kan det tolkas som att Wilhelms kategorisering av sig själv och sina studiekamrater som "en del av 68-generationen" som intresserade sig för solidaritetsrörelser och motståndsrörelser också påverkade inställningen till hur utställningar ska utformas och vad som är viktigt att förmedla genom dem.

Det var inte bara nyinsamlade föremål som ställdes ut i "Sundi Mongo", utan även en mängd föremål inkomna till museet under tidigt 1900-tal. Vissa av dessa pekades ut av Wilhelm som "paradföremål". Vilken innebörd tilldelades paradföremålen i utställningen?

... Jag tyckte i alla fall det var roligt liksom att berätta om hur... nkisi-föremål⁹ och så fortfarande tillverkas i Kongo idag, och det är... på det sättet en lika levande realitet. Man gör sådana här nkisi med en coca-colafaska och så, stoppar ner gräsrör i, på samma sätt. Man för ihop element från olika delar av natur och kultur för att skapa de här kraftladdade föremålen. [---] Jag menar, de här föremålen är historia, men sättet att förstå verkligheten är inte historia (Intervju med Wilhelm Östberg).

Föremålen har gått från att vara "paradföremål" till att vara "en levande realitet", det har alltså *blivit* ett "vardagsföremål", genom att det har fått ett användningssammanhang. Detta tyder på hur det som kan föreställas vara avlägset i ett sammanhang kan få en aktuell betydelse i ett annat. Därmed behövde inte "Sundi Mongo" och den "nya" etnografin förkasta "paradföremål", utan kunde istället omförhandla dem och använda dem för att berätta om "nutida" bruksföremål. Skillnaden ligger i vilket sammanhang föremålet placeras i. Processen där föremål insamlade i olika tidskontexter sätts samman kallar Lidchi *naturalisering*. Det betyder att olika föremål sätts samman och framstår som att de passar in naturligt i kontexten. Naturaliseringen får dessutom utställningen att framstå mer som en spegling av samhället, snarare än en konstruktion av det (Lidchi, 1997:171). Processen där paradföremål blir levande realiteter förstår jag som ett resultat av den artikulation som sker mellan utställningsdelarna. Detta innebär att tecken och element sätts samman och får en ny betydelse i relation till varandra (jfr Laclau & Mouffe, 1985:105). I ett annat sammanhang kan en nkisi tolkas som ett "paradföremål". Det är först när en nkisi får ett sammanhang som det artikuleras med andra utställningsdelar och blir ett "vardagsföremål", en "levande realitet" som berättar om ett sätt att förstå verkligheten, det får ett mänskligt innehåll, blir "nära" och "nutida". I "Sundi Mongo" kunde alltså en mängd olika föremål och utställningsdelar från skilda kontexter användas och få en ny och sammanhängande mening i relation till varandra. En avgörande faktor för att denna omvandling, eller artikulation, ska kunna ske är dock antagandet om föremål som "autentiska" och därmed bärare av berättelser om "de Andra".

⁹ Så kallade "kraftföremål", till formen förekommer de ofta som skulpturer i museets samlingar. Se till exempel www.collections.smvk.se, 15-05-05, som var utställd i Sundi Mongo enligt fotografier av den första versionen av utställningen (utställningsdokumentation, 1983).

2.3 Att förstå ”de Andra”

Intervjupersonerna hoppades att utställningen skulle skapa en förståelse för olika sätt att organisera ett vardagsliv. Detta utgår från ett besökarperspektiv, där intervjupersonerna spekulerar i hur besökare tolkar utställningen och hur den kan vara användbar för dem; ”... Jag tror det är rätt nyttigt att få se hur man i andra kulturer kan leva och bo och ändå må bra. Det är inte den här lyxen som vi lever i som är det bästa”, menar Curt. Att visa hur man kan leva i ”andra kulturer” och ”må bra” samverkar också med Wilhelms idé om att ge en motbild till de mediala rapporteringarna och den allmänna Afrikabilden. Curt refererar till den tänkta besökarens vardagsliv, där han uttrycker att det finns ett förgivettagande om att det *är* bättre att leva i Sverige (eller i Väst) – man kan bo i andra kulturer och *ändå* må bra. Samma typ av polarisering kan hittas i ”den allmänna Afrikabilden” om krig och svält som Wilhelm ville ”lägga moteld mot”, där mediabilden representerade människor som inte mådde bra. Att besökare genom utställningen kan se att det finns möjligheter att ändå må bra utan västerländsk ”lyx” kan därför också förstås som en politisk logik som ifrågasätter västerländska levnadsnormer. Detta motiveras dock av en fantasi om avstånd och skillnad i hur bra (och lyxigt) det är att leva i Väst och hur dåligt (och fattigt) det kan vara att leva i Afrika.

Intervjupersonerna menar att utställningen kan skapa möjligheter för besökaren att betrakta *sitt eget liv*. Said skriver om en tendens inom orientalism som verkar för en pånyttfödelse av Europa genom att undkomma europeisk materialism och mekanism. Detta skulle vara uppnåeligt genom att anamma orientalisk kultur (Said, 2003:115). Curts resonemang ovan implicerar att det finns möjligheter att ”ändå må bra” utan ”den lyxen som vi lever i”. Christina för ett liknande resonemang; ”... det går att leva så också. Och det är inget fel. Det kanske inte är bättre att leva i fyrfilig motorväg.” Den fyrfiliga motorvägen och lyxen som ”Vi” lever i kan i detta sammanhang förstås som ett exempel på ”europeisk materialism och mekanism”. Denna är möjlig att undkomma genom att inse att man kan må bra utan fyrfilig motorväg eller den lyx som ”Vi” lever i. I intervjuerna tydliggörs en vilja att förmedla ett sätt för besökaren att på något plan bli inspirerad av utställningen och komma till insikt. Likt en resenär kan besökaren då omskapa sig själv och platsen, vilket innebär att de sätts samman med varandra och får ny mening. I detta sammanhang är det framför allt den tänkta besökaren som ska uppleva en ny mening av Jaget, genom att få en förståelse för att den materialism som kan speglas i besökarens eget liv inte är nödvändig för att ”må bra”. Men detta bygger också på en fantasi om en värld någon annanstans, åtskild från attribut, känslor och värderingar i Väst (jfr Said, 2003:190ff). Denna fantasi, som exploaterar olikheter, kan skapa ett kulturellt avstånd för betraktaren (Mudimbe, 1999:137ff). Dock är detta ett exempel på ett slags ”positiv” differentiering som låter invånarna i Sundi Mongo

representera ”den naturliga människan”, ett ”genuint vara” och får därför symbolisera ett liv som är, i viss mån, eftersträvansvärt (jfr Eriksson, Eriksson Baaz & Thörn, 1999:39). Vad det ytterligare implicerar är att det inte bara finns ett behov av att *förstå* ”de Andra”, utan även ett behov av *förståelse för* ”de Andra” – ”Det går att leva så också. Och det är inget fel.” Detta tyder på att förståelsen av ”de Andra” kategoriseras efter binära oppositioner och representerar ett liv som både är och inte är eftersträvansvärt samtidigt, i bakgrunden klingar att det ändå skulle kunna vara ”fel” att leva som byborna i Sundi Mongo (jfr Hall, 1997:263).

Ett exempel på hur de binära oppositionerna synliggörs är att intervjupersonerna uttrycker att det var viktigt att förklara att vardagslivet i Sundi Mongo är *annorlunda* från besökarens vardagsliv, men på vissa plan *likadant*. Flera intervjupersoner menar att det är viktigt att det finns saker som besökare kan identifiera sig med i utställningen, eftersom de på så sätt kan förstå att de människor som representeras inte är så annorlunda ändå.

... när man faktiskt börjar läsa, att man ska kunna se, att man ska kunna ta till sig, att man ska kunna relatera. [...] Enkla texter som ”Vad dricker man?” – ”Ja, man dricker juice och vatten och man dricker coca-cola, läsk, öl, grejer” och det står på en liten lapp, det står med stor text och synligt, för då kan man ”Mhm! Det gör vi också” – att det finns lite sådana här länkar (Intervju med Christina Appelgren).

”Länkarna” som Christina talar om ska fungera som en passage mellan besökarna och de människor som ”Sundi Mongo” representerar. Dessa länkar kan överraska besökare med sin närvaro och skapa en förståelse för att livet i byn Sundi Mongo inte är helt annorlunda från besökarnas egen vardag. Ett sätt att möta och kämpa mot förgivettaganden om och skillnadsskapande kring Afrika blir att istället visa hur det liknar Väst. De människor och det samhälle som representeras transformeras således från en sak till en annan. Detta görs i anslutning till politiska och kulturella normer i Väst. Att berätta hur man kan leva i en ”annan kultur” och *ändå* må bra (som ”Vi” i Väst gör), att visa hur Sundi Mongo är en del av det globala världssamhället (som Väst är) kan göras i tron om att det är för ”den Andres” skull, medan det egentligen förstärker Västvärldens politiska och kulturella normer och gör anspråk på att dessa är eller bör vara universella (jfr Said, 2003:67f).

2.4 Hantering av historien

Samtliga föremål som ställdes ut i ”Sundi Mongo” var insamlade av missionärer i olika tidskontexter. Svenska Missionsförbundet¹⁰ hade också under en lång tid varit verksam i

¹⁰ Nu Equemeniakyrkan.

området kring byn Sundi Mongo, och detta skulle visas i utställningen. Flera av intervjupersonerna problematiserade missionens påverkan på de samhällen missionärer verkat i och hur museets samlingar skapats. Missionen lyftes i intervjuerna som ett känsligt ämne, som inte har några självklara ramar för hur museiarbetarna ska förhålla sig till i mötet med besökare. Däremot tydliggörs ett behov av att ta avstånd från missionen, vilket kan göras på olika sätt.

”Det som är här [pekar mot ’Missionsutställningen 1907’], det var där inne [pekar mot ’Sundi Mongo’]”, säger Bo, som var tidigare anställd på museet och engagerades i uppdateringen av ”Sundi Mongo” år 2005. Bo menar att många av föremålen som tidigare var utställda i ”Sundi Mongo” nu har flyttats till ”Missionsutställningen 1907”¹¹, som står bredvid ”Sundi Mongo”. Denna utställning är en rekonstruktion av ”Etnografiska missionsutställningen”, som ägde rum år 1907. Utställningen användes på ett jämförande sätt i intervjuerna.

... saker som står fritt är ju alltid mer, tycker jag, ja, mycket starkare. [...] Man är ju väldigt nära, det blev ju mer in life, än att bara stå bakom... det blir ju liksom avstånd i... glaset gör ju enormt mycket (Intervju med Giuliana Gabbanelli).

En av principerna i en miljöutställning är att saker står ”fritt” för att skapa en ”levande närhet”. Monterglas däremot, kan innebära en förlust av kontakt med publiken och abstrahera föremål från sina användningsområden (Näsman, 2014:85). Vad innebär monterglaset för vilka berättelser som kan skapas innanför, respektive utanför glaset? Etnografiska museet har upprättat ett långvarigt samarbete med Svenska Missionsförbundet, som bidragit till att skapa museets samlingar (Gustafsson Reinius, 2013:34). I ”Missionsutställningen 1907” används föremål insamlade av missionärer för att diskutera vilka föreställningar om Kongo som konstruerades under tidigt 1900-tal och förmedlades i utställningens förlaga ”Etnografiska missionsutställningen”. Utställningen utgör en reflektion över etnografisk utställningshistoria och hur museets samlingar skapats i samarbete med Svenska missionsförbundet. Detta kan förstås som ett ifrågasättande av ett historiskt utställningsmedium, och tillämpas därigenom i en politisk logik, ett ifrågasättande av ”hur det var”. Den politiska logiken innebär i detta sammanhang att ifrågasätta en historisk Afrikabild och kan motiveras genom ett behov att ta avstånd från denna.

”Sundi Mongo”, som byggdes många år innan ”Missionsutställningen 1907”, har flera likheter med den utställningens förlaga. Liknande föremål som användes i ”Sundi Mongo” hade tidigare ställs ut på ”Etnografiska missionsutställningen” och inför

¹¹ Se utställningsbeskrivning på www.collections.smvk.se, 15-03-23.

utställningsproduktionen anlitas dessutom en aktiv missionär för att bidra med nytt material.

... Missionen, alltså. Det är ju så väldigt negativt, så jag försöker ju... hahaha, hålla mig så neutral jag kan, haha. [...] Men jag pratar ju om det, det gör jag, vi har ju missionsdelar. Jag försöker då berätta att det fanns folk som åkte ner, bla, bla. Och de här föremålen har de tagit med sig för att det ska visas för svenskarna då. Men tar inte upp det här med att de hade, kanske, tagit heliga ting, sådant som för dem är oerhört viktiga, som man sen då bara... så det försöker jag låta bli, men det är jättesvårt (Intervju med Giuliana Gabbanelli).

Giuliana ifrågasätter hur samlingar har skapats och under vilka omständigheter de har kommit till museet. Ifrågasättandet kan förstås som ett sätt att ta avstånd från konsekvenser som insamlingsprocesserna skapat. Mudimbe ställer sig kritisk till missionen då han beskriver denna som "kulturell propaganda" legitimerad av "Gud". Missionen menar han, bidrog till ett rättfärdigande av kolonialisering av Afrika. Reseberättelserna som missionen genererade handlade om "exotiska vildar" i behov av frälsning och "civilisering", vilket bidrog till att skapa och legitimera hierarkier mellan civilisationer (Mudimbe, 1988:44ff). Missionen i Kongo-Kinshasa kan alltså anses vara en del av en organiserad kolonisering och tillika västerländskt förtryck mot civilisationerna inom området, och kategoriseras därför som "negativ".

Svenska missionsförbundet har haft verksamhet i närheten av "Sundi Mongos" förlaga i sydvästra Kongo. Detta var något som skulle synas i utställningen eftersom kyrkan är en viktig institution och en stor del av vardagen i Sundi Mongo, menar Wilhelm. Men han berättade även att missionen var under stark kritik under 1970-talet, och var osäker på om berättelsen om denna hade varit lika tydligt förmedlad i utställningen om utställningsteamet bestått av andra personer; "Jag kan mycket väl tänka mig att någon annan hade liksom tyckt att 'det är så jävla pinsamt, haha, så det ska vi överhuvudtaget inte röra vid'". Wilhelm refererar till en kolonial historia som är "pinsam" och inte helt självklar att inkludera i en utställning. Om missionen kategoriseras som ett västerländskt fenomen innebär detta att berättelsen kan bli pinsam för alla som kan tillskrivas identiteten "västerländsk" och därmed delaktig i en västerländsk historia. "Pinsamheten" kan alltså bestå i känslor av skuld och skam över en historia som museiarbetare skriver in både sig själva och besökare i.

"Missionsutställningen 1907" innehåller "heliga ting" som Giuliana menar insamlats på ett negativt och förtryckande sätt. Men monterglas skapar också avstånd till historien och blir ett sätt att hantera denna. Innanför monterglaset är *det* år 1907. Detta bidrar till att separera "nutiden" från "historien", varpå historien blir möjlig att ifrågasätta på avstånd. Det innebär också ett ifrågasättande av hur den flytande signifikanten Afrika (eller Kongo) definierats

historiskt. Detta blir då ett sätt för museiarbetare att uppnå hegemoni över historien, skapa andra definitioner och ta avstånd från en gemensam och kolonial utställningshistoria med missionen. I "Sundi Mongo", däremot, är utställningsdelarna "in life". Det kan medföra att historien förenas med en upplevd nutid och blir svårare att separera från denna, eftersom museiarbetare och besökare blir en del av handlingen i miljöutställningen. Innebörden av denna förening kan vara att historien inte ifrågasätts på samma sätt, utan blir "pinsam" och måste neutraliseras. Ett ifrågasättande av historien i "Sundi Mongo" skulle också innebära ett ifrågasättande av nutiden, ett samtida utställningsmedium och hur detta har skapats. Ett sådant ifrågasättande är här inte möjligt att göra i mötet med den tänkta besökaren, eftersom den skulle utmana ordningen och störa hegemonin. Detta tyder även på hur framställning och tillämpning av "historia" är en samtida konstruktion som skapas av både minnen (lämningar) och reflektion (idéer), samt att denna konstruktion är beroende på vilket sammanhang den görs i (Mudimbe, 1988:195).

Intervjupersonerna uttrycker negativa känslor inför museets historiska kontext. Därför blir denna något som tas avstånd från, varpå de Afrikabilder den har konstruerat kan hanteras genom att ifrågasättas eller neutraliseras inför den tänkta besökaren. Berättelser i utställningen anpassas för att omforma den tänkta besökarens Afrikabild men även en historisk Afrikabild som representerats i tidigare etnografiska utställningar. Att omförhandla Afrikabilder kan förstås som museiarbetarnas kamp för att uppnå hegemoni, greppet om den "rätta" Afrikabilden. Den tänkta besökaren kan socialiseras in i "rätt" diskurs genom att konsumera utställningsdelarna, ledda av en guide som förklarar hur och vad de ska se. Museiarbetarna förhåller sig själva inom "rätt" diskurs genom att kontrastera sig mot både besökare och en kolonial historia, samtidigt som de ibland tillämpar koloniala föreställningar om utveckling och modernitet för att guida besökaren. Tillämpningen av utställningsdelar och föremål anpassas efter dessa förhandlingsprocesser. Föremål anses vara "autentiska" och bära på berättelser om det samhälle de representerar. Men samtidigt anpassas föremålets berättelser till varandra, museiarbetaren och den tänkta besökaren. Detta innebär att föremål inte har någon självklar innebörd, utan att innebörden skapas i relation till andra element. Utställningen Sundi Mongo – En by i Kongo kan därmed förstås som en representation av olika förhandlingsprocesser som ägt och äger rum i förhållande till kampen om definitionsrätten gentemot besökare, historien och de människor som utställningen beskriver.

3. En tidlös och isolerad utställning

Samtidigt som idéer om vilka budskap som skulle förmedlas i "Sundi Mongo" konstruerades förhöll sig också utställningsproducenterna till vad som redan fanns i museets samlingar. Majoriteten av de föremål som skulle användas till utställningen var inkomna till museet under tidigt 1900-tal och många av dem användes inte längre i sin tidigare kontext i sydvästra Kongo. Nyinsamlade föremål och äldre samlingar från olika tidskontexter flätades således samman och fick tillsammans berätta om en "nutid", de försattes i ett presens.

Begreppet "etnografiskt presens" var något som jag i början av fältarbetsperioden inte kände till. Men eftersom jag observerade sammansättningen av föremål inkomna till museet vid olika tidpunkter ville jag fråga intervjupersonerna hur de ansåg att denna sammansättning påverkade utställningen. Vissa problematiserade fenomenet utan att nämna det vid namn och vissa hann göra det innan jag ens hade hunnit ställa frågan. Vad innebär etnografiskt presens i utställningen och hur uttrycks det? Hur har etnografiskt presens skapats och hur upprätthålls det? Samtliga intervjupersoner är överens om att utställningen har åldrats. Detta skapar i sin tur ett ytterligare lager av etnografiskt presens i mötet med "nutida" människor. Hur bör detta hanteras? Finns det en framtid för utställningen "Sundi Mongo" och hur kan den framtiden i så fall se ut?

3.1 "Vad är nutid och vad är dåtid?"

Intervjupersonerna uttrycker att det var mycket viktigt att berätta för besökare att utställningen visar en annan tid och att det inte ser likadant ut i utställningens förlaga, byn Sundi Mongo, nu som det gjorde i slutet av 1970-talet när uppmätningarna av byn gjordes. Men oron för att besökare ska tolka utställningen som representativ för nutiden i förlagan kvarstår. Det verkar som att det har skett en tidslig förskjutning i utställningen, där intervjupersonerna uttrycker att utställningen har "stannat" i 1970-talet och sin ursprungliga berättelse, trots sina flera renoveringar (jfr Fabian, 1983:81).

Det är inte "nu" längre. Jag menar, många besökare som går här var inte födda när den här byn... alltså det är egentligen historia. Och det... där ser jag som kan vara lite... det kan bli alltså lite... det finns så starka Afrikabilder bland svenskar. Faktiskt. Och det kan vara ett problem (Intervju med Joacim Morath).

Den tidsliga förskjutningen riskerar att förbises av den tänkta besökaren, där dennes Afrikabild bekräftas av utställningens innehåll, menar Joacim. Förbiseendet kan i denna bemärkelse även fungera som en legitimering av den tidsliga förskjutningen; "Referensytan... då blir den här bara: 'Jaha. Som det är i Afrika'". Antropologen Kirsten Hastrup menar att etnografiskt presens ofta tolkas illustrera det samhälle som studeras, som då blir en tidlös och isolerad enhet (Hastrup, 1995:20). "Sundi Mongos" etnografiska presens riskerar att alltså att bekräfta föreställningar om Afrika som "ett oföränderligt då, som bara finns och finns, och finns, och alltid har varit likadant". Etnografiskt presens föreställs alltså inte som ett problem för den tänkta besökaren, utan detta bekräftar istället på ett "katastrofalt" sätt uppfattningen om Afrika som en tidlös och isolerad enhet. Rekonstruktionen av byn Sundi Mongo i form av en utställning innebär även en rumslig förskjutning, från en plats i Afrika där de flesta museibesökare troligtvis aldrig varit på, till ett museum i Stockholm. Den rumsliga förskjutningen innebär i sig en ofrånkomlig tidslig förskjutning, då utställningsdelarna, tagna ur sin tidigare kontext, inte åldras, används, byts ut eller uppdateras under samma förutsättningar längre. Detta innebär en expansion av den upplevda samtiden som går över geografiska och tidsliga gränser, vilket förklarar hur det geografiskt avlägsna Afrika också föreställs vara avlägset i tid (jfr Hastrup, 1995:13).

Att samtliga informanter problematiserade etnografiskt presens på olika sätt kan sättas i relation till tidigare diskussioner på museet, som hade ägt rum innan jag kom dit. Däremot kunde jag uppleva en förväntan om att jag skulle känna igen begreppet, vilket tyder på en medvetenhet hos intervjupersonerna om vilka problem som tidigare lyfts i relation till "Sundi Mongo":

Etnografiskt presens, som betecknar en pågående tid, förvisar "dem" till ett slags tidlös rymd, där presens i hög grad står för den tid och det tillfälle som "vi" kom att interagera med "dem". [...] När det gäller utställningar kan denna skevhet ytterligare förvärras av att samlingarna från en viss folkgrupp kan ha skapats vid skilda tidsperioder, men i utställningens form förs de ändå till samma tidlösa rum, till samma etnografiska presens. Ett exempel på detta var vårt eget museums utställning [...] gav intrycket av ett etnografiskt presens, trots att föremålen stammar från fyra olika tidskontexter (Lind, 2002:376).

Citatet kommer från museets publikation *Med världen i kappsäcken: Samlingarnas väg till Etnografiska museet* (Östberg, 2002). De tidigare versionerna av utställningen innehöll föremål från flera olika tidskontexter. I den version som idag finns att beskåda på museet är dock majoriteten av utställningsdelarna skapade eller inkomna till museet under 1970-1980-talet. Eftersom utställningsdelarna har åldrats, bildas dock ett nytt lager av etnografiskt presens, där utställningens innehåll föreställs tillhöra 1970-talet. Varför är denna "skevhet"

ett problem? De lingvistiska aspekterna av etnografiskt presens, att tala om en tredje person i presens-form, innebär en handling som försätter den tredje personen utanför samtalet och blir något för den första personen (museiarbetaren) och den andra (besökaren) att skildra och kontrastera sig mot. Oavsett intentionen är alltså detta något som kan förstås ur ett maktperspektiv, där "de Andra" konstrueras som avgränsade i en tid och ett rum som inte delas av "Oss" (Fabian, 1983:84ff).

Att ställa ut föremål från olika tidsperioder var tänkt att tillföra ett historiskt perspektiv till utställningen. Men om historien skrivs genom västerländsk dominans kommer dess plattform i nutiden att, igen, skapa, återställa eller dela ut mening till "de Andra" i det förflutna eller på geografiskt avlägsna platser (Mudimbe, 1988:196). Många av intervjupersonerna uttrycker en medvetenhet om detta problem, där det förflutna och den geografiskt avlägsna platsen binds ihop till en enhet. Det historiska i de äldre föremål som tidigare ställdes ut och det historiska i det som utställningsdelarna genom sitt åldrande nu utgör riskerar därför att tolkas som ett representativt "nu" för den geografiskt avlägsna plats utställningen illustrerar. Detta är intimt kopplat till imaginära geografier och föreställningar om Afrika, som utgör en djupgående struktur av skillnadsskapande och stereotypisering (jfr Hall, 1997:263). Said menar att när "den orientaliska" refereras till är det i sin grundläggande karaktär; dennes "primitiva" stadie och själsliga bakgrund. Detta är ett element som den moderna orientalismen är beroende av (Said, 2003:119f). Denna tanke, där Afrika föreställs ha "stannat" i tiden, pekar ut etnografiskt presens som bekymrande. Joacim beskrev "starka Afrikabilder bland svenskar" som ett problem. "Sundi Mongos" tidsliga och rumsliga förskjutning riskerar således att bekräfta föreställningar om primitivitet och oföränderlighet, vilket kan skapa oro över hur besökare tolkar och tillämpar utställningen.

Samtliga intervjupersoner menar att utställningen fungerade bra när den skapades, men att den inte fungerar lika bra idag. Detta har inte bara att göra med representationen av byn Sundi Mongo, utan även med utställningsformen *som sådan*.

... är en utställningshistoria, jag menar det här sättet att bygga på, som man gjorde då [...] Vi hade stängt av den, vi hade byggt för hela här. För att man tyckte att den var daterad, liksom att den... var för sjabbig och, haha, för... som den nu har blivit igen, kan man ju säga, att den har chanserat en del (Intervju med Leif Länsikylä).

Etnografiskt presens kan medföra en upplevelse av att utställningsformen, sättet att bygga, har "stannat" i den kontext som utställningen skapades i. Detta gör att utställningen kan föreställas vara "daterad", i denna bemärkelse "föråldrad" eller "gammalmodig". Leif, som engagerades i uppdateringen av utställningen 2005, menar att föråldringen var anledningen till att utställningen stängdes år 1999. Detta visar hur etnografiskt presens inte nödvändigtvis

behöver avgränsas till representationen av "de Andra" i en tidlös och isolerad enhet, utan även kan gälla för utställningsformen som också får representera dåtida utställningsideal.

Behållandet av "Sundi Mongo" har tilldelat utställningsformen ett eget etnografiskt presens, genom att utställningen står kvar på museet och representerar 1970-talets utställningsideal av miljöutställningar och modellbyar (jfr Näsman, 2014). På samma sätt som representationen av byn Sundi Mongo riskerar utställningsformen att tolkas som representativ för "nutida" formideal för utställningar, vilket kan tolkas som en bidragande orsak till att det blir viktigt för museipersonalen att förklara för besökare att utställningen är gammal. Detta blir ett sätt att undvika ett katastrofscenario som ständigt närvarar i intervjupersonernas berättelser om utställningen. Tagen ur sin ursprungliga tidskontext "chanserar" den i olika bemärkelser. "... den här utställningen, den är anstötlig. [...] Jag tycker den är så gräsligt ful och så är det alltid såhär med dioramor [miljöutställningar; min anmärkning], att folk pillar på dem...". Joacim beskriver hur utställningen förfallit både materiellt och som idé. Faktumet att den är kvar gör att den blir "anstötlig", något som skulle kunna liknas vid "katastrofal". Joacim fortsätter och jämför "Sundi Mongo" med andra utställningar på museet. "Jag kan inte hjälpa det, jag säger det en gång till i den här intervjun. Den är så gräsligt ful så att det blir bara fullständigt fel på mina estetiska sinnen, så att jag mår jättedåligt av att se den. Och de här palmerna – 'prrrr!'" Uppfattningen om utställningen som förfallen och "anstötlig" kan tolkas som att den har intagit en differentiell position, en särskiljande tillhörighet, i förhållande till museets övriga utställningar. Positionen bestäms av utställningens utseende och innehåll, vilket bidrar till att skapa olika föreställningar om den (jfr Laclau & Mouffe, 2008:162f). Den differentiella positionen bestäms också av en fantasi om avstånd till, eller skillnad gentemot, de andra utställningarna. "Sundi Mongo – En by i Kongo" är dessutom den nu äldsta bevarade utställningen på museet. Kännedomen om dess ålder är troligtvis också något som bidrar till en upplevelse av utställningens förfallande och avstånd till dess tidigare funktion. Ju längre utställningen står kvar som den är, desto närmare föreställs förverkligandet av katastrofscenariot, där utställningen inte bara bekräftar negativa och stereotypa föreställningar om "de Andra", utan även riskerar att framställa museet som "bakåtsträvande".

"Verkligheten har ju liksom kört över utställningen. Det här är sant för många andra ställen i Afrika, men exemplet är ju lite olyckligt nu", säger Wilhelm och refererar till den "verklighet" som pågår i utställningens förlaga i byn Sundi Mongo. Byn har avfolkats och infrastrukturen begränsats till följd av inbördeskriget. Därför är utställningens etnografiska presens ett problem, utställningen föreställs inte som representativ för förlagan längre. Men även den "verklighet" som pågår på museet har "kört över" utställningen och därför föreställs den inte heller representativ som utställningsform längre. När utställningen byggdes ansågs den däremot vara både representativ för sin förlaga och som utställning. Att den har blivit "överkörd" av "verkligheten" betyder att den har blivit dislokaliserad. Omvälvande

samhällsförändringar, i form av urbanisering och inbördeskrig men också förändringar i utställningsideal på museet, har gjort att utställningen har förlorat sin tidigare betydelse (jfr Laclau, 1990:39f). Denna dislokation motiveras av en fantasi om avstånd till den betydelse utställningen en gång hade, ett avstånd som nu innebär att utställningen nu snarare är katastrofal än lyckosam (jfr Glynnos, 2008:283). Men på vilket sätt var den representativ från början? Följande avsnitt utvecklar hur utställningen och etnografiskt presens formades i relation till olika idéer och förutsättningar för produktionen.

3.2 Förändring och kontinuitet

En aspekt av etnografiskt presens är att föremål från olika tidskontexter sätts samman och får representera en "nutid". Hur skapades etnografiskt presens i "Sundi Mongo" när utställningen byggdes? "Jag tror att man är ganska medveten idag. Jag tror inte det är något problem egentligen. Men det var det då", säger Leif och syftar på vikten av att framhålla att olika föremål är insamlade i olika tidskontexter. Etnografiskt presens var dock inte uppmärksammat på samma problematiserande sätt när utställningen skapades. Utställningen "Sundi Mongo" skulle representera ett nutida vardagsliv i byn Sundi Mongo. Hur formades denna berättelse i relation till föremål som var insamlade i andra tidskontexter och hur formades de äldre föremålen i relation till berättelsen om ett "nutida vardagsliv"? För att undersöka hur museets befintliga samlingar kan ha tillämpats i utställningsproduktionen har jag använt brev författade av Bertil Söderberg, som var tidigare intendent på museet.

Här i museet arbetar jag bl.a. med en kommande utställning i vårt nya museum [Etnografiska museet återöppnade i nya lokaler 1980; min anmärkning]. Jag har inriktat mig på basundi eftersom museet har ganska goda samlingar från den folkgruppen. Särskilt är det K.E. Lamans samlingar och andra missionärssamlingar som här kommer ifråga. Däremot är det sämre ställt med nu-samlingar från basundi. Och vid museet här är frågan om nu-samlingar ofta uppe för samtal. Jag har framhållit, att Du kan hjälpa museet eftersom Du har så god kontakt med byfolket i ditt distrikt (Söderberg, korrespondens, 77-02-07).

Brevet skickades till Curt Olofson som då var verksam vid missionsstationen i Sundi Lutete. Utställningen skulle inriktas på folkgruppen basundi¹² och hade befintliga samlingar på

¹²"Basundi" är en "folkgrupp" i regionen Manianga, där byn Sundi Mongo ligger. Föremål och samlingar på Etnografiska museet är märkta efter vilken folkgrupp de samlats från (Svensson, 2002:67). Mudimbe menar att folkgrupperna delades in och konstruerades i 1800-talets antropologi, vilket manifesterar ett västerländskt behov

museet som utgångspunkt. Museitjänstemän kan representera skilda värderingar och erfarenhetsvärldar (Carlén, 1990:15). ”Jag tycker det här är väldigt mycket Bertils baby, faktiskt”, menar Wilhelm. I Wilhelms beskrivning av Bertils föreläsningar i kursen ”Allmän och jämförande etnografi” representerar Bertil ett annat förhållningssätt till etnografi; ”Han hörde liksom till det där som var på väg att försvinna”. Ändå är spåren efter Bertil tydliga i utställningen eftersom de flesta beslut kring utställningen redan var tagna då Wilhelm tillträdde tjänsten, berättar Wilhelm.

Carlén menar att en enskild museitjänsteman kan ha ett stort inflytande över en utställnings utformning, men också att denne påverkas av faktorer på både ett samhälleligt och personligt plan (Carlén, 1990:252ff). Innan Bertil började arbeta för museet tjänstgjorde han som missionär i Kongo-Brazzaville och Kongo-Kinshasa (www.collections.smvk.se, 15-05-05). Han var även under sin anställningsperiod på Etnografiska museet aktiv i Svenska Missionsförbundet. Därför, menar Wilhelm, hade han tillgång till ett nätverk inom Svenska Missionsförbundet som var avgörande för utställningsproduktionen. Bertils kontakter ledde till museets samarbete med missionären Curt Olofson. Detta innebar alltså en kontinuitet i vilka som skapar museets samlingar, eftersom Svenska Missionsförbundet också historiskt har spelat en central roll för uppbyggandet samlingarna. Hur kan vi förstå denna kontinuitet? Mudimbe menar att den antropologiska diskurs som institutionaliserades under kolonialiseringen av Afrika bygger på ett etnocentriskt perspektiv – det finns ingenting som ”Vi” kan lära oss av ”de Andra”, såvida det inte redan kommer från ”Oss” (Mudimbe, 1988:15f). Wilhelm problematiserade också ett systematiskt uteslutande av möjliga perspektiv hos ”de Andra” vid produktioner av utställningar. Att museet byggde sin utställning utefter äldre missionssamlingar och även fortsatte samarbetet med Svenska Missionsförbundet för nyinsamling visar ett upprätthållande av denna struktur, som inte alltid behöver vara ett aktivt val, utan kan också förefalla omedvetet och te sig som en oundviklighet (jfr Said, 2003:96). Vidare skriver Bertil flera brev till olika personer där han resonerar kring det kommande utställningsarbetet. Till exempel skriver han att utställningsteamet ska försöka ge en bild av en ”basundi-by” och de olika arbeten som är förknippade med bylivet (Söderberg, korrespondens, 77-02-24). I arbetsmaterialet finns ett flertal kategorier representerade som skulle utgöra strukturen för utställningen; hantverk, jordbruk, fiske, jakt, religion, boning och social struktur (F6A, 1983). Dessa kategorier är inte helt olika de som Mudimbe förklarar utgöra det övergripande mönstret för hur ett samhälle har beskrivits antropologiskt sedan hundratals år tillbaka, vilket också tyder på en kontinuitet i vilka kategorier som används för beskrivningar (jfr Mudimbe, 1988:70).

av kategorisering och rankning (Mudimbe, 1999). I arbetsmaterialet som användes i planeringen av utställningen finns flera beskrivningar av olika folkgrupper i området (F6A, 1983). I uppsatsen betraktas ”folkgrupp” som en konstruktion som inte bara reflekterar distinktioner utan också bidrar till skapandet av dem (jfr Lidchi, 1997:186).

Bertil skriver att idén är att ge en bild av det "gamla basundi-samhället och följa upp det till nutiden". Curt ombeds att bidra med fotografier, välja ut och mäta upp en "typisk" by samt att samla in "nu-material, dvs. sådana föremål som man nu använder såsom plåtfat, plåtmuggar, hushållsföremål i allmänhet m.m. m.m." (Söderberg, korrespondens, 77-02-25). Även "nya typer av hackor (sådana som görs av bilars fjäderblad) och hackor med järnskaft o. liknande yxor m.m. Även nya korgar, snidade nyttoföremål, m.m." efterfrågas av Curt (Söderberg, korrespondens, 77-02-07). Jag tolkar det som att det var dessa föremål som skulle utgöra *uppföljningen* till nutiden, som kunde uppvisa tecken på nations- och kontinentöverskridande kommunikation samt en teknologisk förändring till följd av ändrade produktionsförhållanden. De historiska förlagorna kunde således representera ena änden på en förestäld utvecklingsstege, och de nyinsamlade föremålen med nations- och kontinentöverskridande, "moderna" och "nutida" tecken representerade den andra. Detta tyder på hur en fantasi om avstånd och närmande närvarar även i detta sammanhang, där "det gamla basundi-samhället" föreställs mer avlägset än "nutiden". Detta är något som samverkar med uppfattningar om "tid", där "de Andra" föreställs att delvis existera i en tid utanför den upplevda samtiden, men kan ges en passage in i denna genom de nyinsamlade föremålen och framställas som mindre "avlägsna".

Ett annat exempel på hur uppföljningen till nutiden kunde gå till var Curts sökande efter en mattvävare.¹³ I ett brev till Bertil svarar Curt att han har funnit en man som väver efter gammalt traditionellt manér i staden Luozi som han fått tillstånd att fotografera. I området kring Sundi Mongo finns inga vävare, skriver han (Olofson, korrespondens, 77-05-17). Detta markerar betydelsen av de äldre missionärssamlingarna och hur de utgjort ramar för nytt material samt därigenom satt gränser för hur utställningen formats. Trots att det alltså inte fanns någon vävare i den by som skulle rekonstrueras på museet sattes ändå mattvävning in som ett av de hantverk som ställdes ut. Detta innebär att det "Sundi Mongo" som står på Etnografiska museet troligtvis aldrig varit representativt för sin förlaga, utan vad som antas utgöra skillnader mellan "Oss" och "de Andra" sätter också gränser för vad "de Andra" kan bli (Miles, 1993:79f). Näsman menar att museers verksamheter under hela 1900-talet begränsades av vilka objekt som fanns i samlingarna, att dessa var bestämmande för arbetsformer och målsättning. Således begränsas också museernas möjligheter att arbeta "universellt", det vill säga att inkludera andra aspekter än de som kan återfinnas i samlingarna (Näsman, 2014:160). Flera intervjupersoner uttrycker att detta kan skapa problem; "Vi är för mycket styrda av samlingarna. Det är rätt att visa samlingarna, men... det är ju bara en del av det vi ska berätta", säger Wilhelm.

¹³ I de äldre samlingarna som användes som underlag för utställningen finns ett flertal mattor från närliggande områden (www.collections.smvk.se, 15-03-11).

Så där var det ju en helt annan tid, inklusive niombon. Så vi hade det här problemet. Hur berättar man det här [det ”nutida vardagslivet”; min anmärkning], och samtidigt ville vi visa det här [äldre föremål; min anmärkning] (Intervju med Wilhelm Östberg).

Medan jag och Wilhelm samtalade om detta tittade vi på foton av hur föremål ur de äldre samlingarna placerats i utställningen. I mitten av utställningen hade en niombo¹⁴ placerats, fastän sådana inte användes i Sundi Mongo under 1970-talet. En liknande niombo ställdes även tidigare ut på flera av Svenska Missionsförbundets utställningar på 1900-talet och beskrevs då som ”en symbol för själva hedendomen”. Att den stora figuren bredde ut sina armar mot en modell av en afrikansk by förstärkte dess storlek och ”skrämmande intryck” (Gustafsson Reinius, 2005:101). Ett sammanträffande är att niombon i ”Sundi Mongo” placerades på nästan exakt samma vis år 1983, skillnaden är att modellbyn var en annan. Vilken betydelse fick niombon i relation till de andra utställningsdelarna?

Lidchi analyserar rekonstruktionen av ett samhälle i Papua Nya Guinea på British Museum. På ett liknande sätt som i utställningen ”Sundi Mongo” har föremål insamlade vid olika tidpunkter placerats in i rekonstruktionen av samhället, vilket får dem att naturaliseras in i kontexten. Utställningen som Lidchi beskriver hade två grundläggande teman: förändring och kontinuitet. Kontinuiteten bestod här i ”wahgi-kulturens” förmåga att bestå och anpassa sig efter ändrade samhällsliga omständigheter samt hur detta reflekteras i materiell kultur (Lidchi, 1997:169ff).

... det gamla... eller det andra sättet att se lever kvar också. Man tar in de döda och man rådfrågar och man... och det finns där en levande kultur också. Det är ju viktigt, tänker jag, och att det... det ser ju ut så. [---] Utställningen, den hade ju stått länge [vid uppdateringen 2005; min anmärkning] och niombon var där [...] Det gav ju liksom en... stark... att den kulturen också är stark. Att deras egen kultur också är stark (Intervju med Christina Appelgren).

Christina menar att det är viktigt att visa en kontinuitet i ”kulturen” i byn Sundi Mongo, ett resonemang som flera andra intervjupersoner också stämde in i. En effekt av naturalisering av föremål ur olika tidskontexter är att det skildrade samhället framställs mer som än spegling än en konstruktion (Lidchi, 1997:171). Med detta vill jag belysa hur niombon i ”Sundi Mongo” konstruerades som ett exempel på kulturell kontinuitet, vilket kunde få den att framstå som en spegling av denna.

¹⁴ Denna sorts niombo är en liksvepning för högt uppsatta personer som tidigare användes i området kring Sundi Mongo. Den som användes i utställningen är en kopia på en sådan. Till formen är det en stående rödfärgad tygfigur, cirka tre meter i höjd och bredd, med huvud, armar och ben (www.collections.smvk.se, 15-03-23). Niombobegravningarna har beräknats avtagit i större utsträckning sedan 1930-talet (www.collections.smvk.se, 15-04-15).

Vid sekelskiftet år 1900 vädjades om ett samarbete mellan missionärer att samla in så många föremål från "den gamla tiden" som möjligt, innan det europeiska inflytandet gjort det för sent. Gustafsson Reinius menar att föremålen användes i "Etnografiska missionsutställningen" för att kommunicera idéer och värden, samt representera andra änden på en tänkt utvecklingsstege (Gustafsson Reinius, 2005:87ff). De äldre föremålen representerade både ett historiskt perspektiv på byn Sundi Mongo, men även en kontinuitet; att "deras egen kultur också är stark". På så sätt naturaliseras alltså de historiska föremålen in i kontexten. "Deras egen kultur" förmedlades via föremålen som hade samlats in innan "det europeiska inflytandet" hade hunnit modifierat dem, vilket bekräftar en föreställning om att globaliseringen förenar "kulturella olikheter" och "mänskligt ursprung" till en homogeniserad global värld (jfr Paolini, 1999:58). Att visa hur "deras egen kultur" lever kvar med hjälp av historiska föremål – varav vissa används, andra inte – belyser som jag tolkar det ingen egentlig kontinuitet av det samhälle som porträtteras, utan snarare en kontinuitet av *föreställningar* om "de Andra" och vad som förknippas med "deras egen kultur", som motiveras av en fantasi om avstånd och skillnad mellan "Oss" och "de Andra".

I artikulation med de nyinsamlade föremålen fick de äldre föremålen ett sammanhang och mening, där de fick stå för en kontinuitet i "kulturen", medan det nyinsamlade materialet representerade samhällets förändring. Relationen mellan förändring och kontinuitet är en förklaring av vad som legitimerar skapandet av etnografiskt presens. Detta legitimerar även ett kontinuerligt upprätthållande av etnografiskt presens där sammansättningen av föremål insamlade i olika tidskontexter kan framstå som godtagbart. Men upprätthållandet av etnografiskt presens manifesteras även i utställningsinnehållets fortsatta åldrande, där material inkommet under 1970- och 1980-talet riskerar att tolkas som ett representativt "nu".

Likväl som förändring och kontinuitet föreställs finnas i det samhälle som utställningen "Sundi Mongo" representerar tyder materialet även på förändring och kontinuitet inom museet. Museiarbetare anpassar sig efter ändrade omständigheter i utställningsideal och hur föremål kan tillämpas. I "Sundi Mongo" reflekterades detta i möjligheten att använda föremål som manifesterade nations- och kontinentöverskridande kommunikation, vilket bidrog till naturaliseringen av de historiska föremålen och därigenom en tillämpning av dem som innebar att de gick från att vara historiska till att manifesteras en kontinuitet i "kulturen". Kontinuiteten i utställningspraktikerna, däremot, består av upprätthållande av föreställningar om "kulturell kontinuitet och förändring" samt en museal struktur som i "Sundi Mongo" innebar ett upprätthållt samarbete med Svenska Missionsförbundet och de befintliga samlingarnas ramar för nyinsamling.

3.3 Sundi Mongo omorienteras

Samtliga intervjupersoner menar att någonting måste hända med utställningen; antingen ska den uppdateras eller rivas och ersättas av en ny utställning, vilket skulle innebära en hantering av det ständigt närvarande katastrofscenariot. Utställningens dislokation innebär att kontexten har förändrats, till följd av inbördeskriget i Kongo, urbanisering och ändrade utställningsideal, så att utställningen nu föreställs vara avlägsen från sin förlaga och från sitt tidigare sammanhang på museet, vilket innebär att utställningen måste hitta nya innebörder och omorienteras (jfr Laclau, 1990:39f). Flera intervjupersoner talade också om att utställningen riskerar att befästa en homogeniserande landsbyggsbild av Afrika. Detta är dock något som har *blivit* ett problem, menar de. Detta visar att den upplevda Afrikabilden är föränderlig, att en representation, och därigenom politisk logik, som vid ett tillfälle anses vara aktuell och nyanserad kan vid ett annat tillfälle tvärtom anses på ett katastrofliknande vis vara stereotyp och inaktuell. Utställningens innehåll och den Afrikabild utställningen representerade skapades i relation till en kontext som nu har förändrats så pass mycket att innehållet måste ändras för att åter aktualiseras och finna ny mening.

Det skulle man väl egentligen göra som en parallellutställning i så fall då, att det finns ett stadsliv som ser ut precis som här. För det är ju också en risk att man befäster en bild att, när man inte får någon motbild. [---] Det är ju också viktigt att man lever som vi gör också. Då kan man lära sig både det ena och det andra (Intervju med Christina Appelgren).

Christina placerar besökarna i ett "Vi" som lever i ett "här", vilket tyder på en föreställd gemensam geografi med besökarna. "Viet" generaliseras och avgränsas på ett kontrasterande sätt mot de avlägsna "Andra". I detta resonemang karaktäriseras "Vi" av att det finns ett stadsliv. En motbild till den tänkta besökarens Afrikabild skulle kunna vara att visa att människor i Afrika lever som "Vi" gör också, på så sätt skulle Afrikabilden kunna omförhandlas och "de Andra" bli mindre avlägsna. Hall menar att samhällen som kan identifieras som västerländska karaktäriseras av att vara bland annat industrialiserade, urbaniserade, utvecklade och moderna. För att förklara samhällen som inte kan inkluderas i Väst finns en jämförande modell över avstånd. Antingen kan icke-Väst vara "nära", "långt ifrån" eller på väg att "komma ikapp" (Hall, 1992:186). Den parallellutställning som Christina och flera andra intervjupersoner resonerar om framställer Kongo-Kinshasa som "nära" eller på väg att "komma ikapp" Väst. Curt lyfter även urbanisering som en aktuell berättelse att inkludera i en eventuell uppdatering av utställningen.

När de har gått ut gymnasiet, och klarat sig så långt, ja, då flyttar man och söker arbete. Det finns ju ingen industri, finns ju inget arbete och de som får en bra utbildning, de stannar ju inte hemma i byn. De gamla dör ut och det är ju den vägen det går och det är som i svensk landsbygd. Urbaniseringen är ju påtaglig på alla håll. Och då flyttar man in till staden och sen kanske man går på universitet. Och då blir man ju kvar där det finns arbete. Så det är ju en naturlig utveckling även om det är tråkigt att se en by förfalla... (Intervju med Curt Olofson)

Giuliana menar att det är stor skillnad mellan städer och landsbygd i Kongo-Kinshasa och använder sig också av svensk landsbygd för att förklara hur urbanisering fungerar som ett globalt fenomen. Curt föreslår också en uppdatering av utställningen som visar att människor flyttar från landsbygden till städerna – ett fenomen som han ser som ”naturligt”. Förhållandet mellan agrara samhällen och urbana och industrialiserade civilisationer ingår i ett dikotomisystem som kan förstås som en medverkande kraft i kolonial struktur (Mudimbe, 1988:4). Men Sundi Mongo representeras här som både en agrar *och* urbaniserad by. Byn kan förstås som en ”rest” av ett tidigare samhälle som nu avfolkas steg för steg, eftersom urbaniseringen är ”global” och ”naturlig” – ingen undkommer urbaniseringen. Om Väst karakteriseras av att vara urbaniserat blir berättelsen om det urbaniserade Sundi Mongo ett sätt att förklara hur byn är ”nära” Väst, och enligt Said levereras denna omvandlande process av rådande västerländska kulturella och politiska normer, där urbanisering anses vara ett pågående faktum för svensk landsbygd och därför tolkas som global och naturlig (jfr Said, 2003:68).

”Ta bort hela utställningen. Gör något nytt”, säger Bo. Han fortsätter och förklarar en idé om en ny utställning, som helt och hållet skulle handla om Kinshasa och ”det moderna Afrika”. Detta innebär en kontrastering mellan byn Sundi Mongo och Kinshasa, där landsorten Sundi Mongo indirekt uttrycks som mindre ”modern”.

Vad är det som det här ska skilda? Det kan ju skildra landsbygden någonstans där du har en supermodern stad strax bredvid. Vad är det för tid du ska skildra då? Det är viktigare kanske att vara tydlig med att det här skildrar, alltså, hur verklighe... ett byliv. Det här är inte Kinshasa, va (Intervju med Anne Murray).

Som jag tolkar Anne föreställs gränserna för tid vara mindre tydliga i byn Sundi Mongo, där det inte är säkert vilken ”tid” som skildras i utställningen. ”Byliv” tolkas kunna innehålla mer tidsöverskridande element än det ”supermoderna” Kinshasa. Detta tyder på hur föreställningar om modernitet sammankopplas med ”tid”, där landsorten Sundi Mongo föreställs något mer oföränderlig och representerar något som ligger längre tillbaka i tiden än

Kinshasa. I samband med att vandringsutställningen "Kongospår"¹⁵ stod på museet genomfördes också den senaste uppdateringen av "Sundi Mongo". "Kongospår" genererade uppmärksamhet i media som också berörde "Missionsutställningen 1907" och "Sundi Mongo"; "Bredvid utställningen från 1907 kan man stiga in i en äkta 'modern' kongohydda och se en panoramavy av en by vid Kongofloden" (Jansson, 2006). Citatet ska beskriva förflyttningen från "Missionsutställningen 1907" till "Sundi Mongo" och vad som tolkas representera nutid. Där kan besökaren stiga in i en "kongohydda". Men "modern" är den inte. Hall menar att termen "Väst" är identisk med begreppet "modern". Byn Sundi Mongo representeras i intervjuerna som urbaniserat och i vissa aspekter "utvecklat" i termer av materiella standarder, men inte som de övriga västerländska egenskaperna Hall nämner; industrialiserat, sekulärt, modernt och kapitalistiskt. Det är kombinationen av dessa särdrag tillsammans med "utvecklat" och "urbaniserat" som konstruerar ett modernt samhälle (Hall, 1992:186). Detta förklarar hur ett samhälle kan föreställas vara modernt i vissa aspekter men omodernt i andra. Urbanisering anses vara ett modernt fenomen, men vad som återstår av en urbaniserad by anses representera det omoderna, det tidsligt osäkra och bakåtsträvande. Egenskaperna modern - omodern är binära oppositioner, där "omodern" är något avlägset från Väst medan "modern" föreställs vara nära Väst. Det som representeras pendlar mellan motsatserna och representeras ibland som båda samtidigt (Hall, 1997:263).

På liknande sätt kan budskapet om en avdramatiserad Afrikabild förstås, i relation till att det nu tvärtom uttrycks som aktuellt att berätta om inbördeskriget i utställningen. Detta kan förstås som att idéer om vad "Sundi Mongo" ska representera pendlar mellan att vara dramatiskt och odramatiskt, från ett sammanhang till ett annat. "Vår vision åts liksom upp utav politiska förändringar som skedde i Kongo", förklarar Wilhelm och syftar på utställningens dislokation. Även om byn Sundi Mongo inte har varit påverkat av konflikter på samma sätt som andra delar av Kongo-Kinshasa menar Wilhelm att utställningen behöver mer "komplexitet" för att aktualiseras.

... ha en problematiserande utställning om... kriget, relationerna till Rwanda och flyktingströmmarna och den raserade infrastrukturen [---] Det behövs liksom nya Curt Olofsonar som gör inputs, eller några antropologer. Och så behöver man ju medarbetare från Kongo som berättar. Jag tycker det där, att få med de rösterna alltid... (Intervju med Wilhelm Östberg).

Att problematisera inbördeskriget i en eventuell uppdatering av utställningen står i direkt kontrast mot den avdramatiserade representationen som han ville skapa under 1980-talet och visar hur dislokationen ändrat dess mening. Istället är det nu en sådan representation som behövs, menar Wilhelm; "Det är inte fred i Kongo, även om det är bättre än det var för

¹⁵ Se beskrivning på www.collections.smvk.se, 15-04-16

ett tag sen, men den här historien måste berättas". Men vem ska berätta om och bestämma utställningens innehåll? Wilhelm menar att det vore önskvärt att inkludera perspektiv från människor som etnografiska utställningar representerar.¹⁶ Detta exemplifierar ett drömscenario, där utställningen kan bli fullständig och lyckad (jfr Glynos, 2008:283). Men att inkludera perspektiv från "de Andra" låter sig inte göras enkelt, eftersom invånare i Sundi Mongo befinner sig i en konstitutiv utsida, och blir därför systematiskt uteslutna; "Jag tycker det där, med att få med de där rösterna alltid...". Som jag tolkar Wilhelm problematiserar han här det systematiska uteslutandet och att "de Andra" definieras ur ett utomstående perspektiv - det finns inget som "Vi" kan lära oss av "de Andra", såvida det inte redan kommer från "Oss" (Mudimbe, 1988:15f).

Skylden som välkomnar besökaren till en skildring av en kongolesisk by på 1970-talet vinklar dock berättelsen på ett annat sätt och kan förstås som en konkret strategi för att hantera etnografiskt presens och problemet med vem som berättar om vem. Skylden berättar om vilka idéer utställningsproducenterna ville förmedla när utställningen byggdes. Detta kan förstås som ett sätt att hantera etnografiskt presens och dislokation, genom att skifta perspektiv från att utställningen föreställer byn Sundi Mongo, till att den föreställer en *skildring* av byn Sundi Mongo och därmed även dåtidens utställningsidéer. Ett annat sätt att hantera etnografiskt presens är att rensa utställningen på föremål insamlade i olika tidskontexter. Alla föremål ur de äldre missionärssamlingarna som tidigare ställdes ut i "Sundi Mongo" är nu undantagna. Vissa av dessa ställs ut i "Missionsutställningen 1907", där de också har fått en ny innebörd. Istället för att representera en "annan kultur" har de istället kommit att representera utställningshistoria. Genom att skifta fokus från att tala om "de Andra" till att tala om *föreställningar* om "de Andra" hanteras etnografiskt presens, där de gamla föremålen inte längre representerar en "nutida" plats och kultur utan istället idéer om dessa som tas avstånd ifrån genom att placeras i sekelskiftets Sverige. Detta innebär ett ifrågasättande av en historisk Afrikabild och därmed hanteras även problemet med vem som berättar om vem. Genom att skifta perspektiv från att tala om "de Andra" till att tala om hur "de Andra" har representerats historiskt kan utställningen ifrågasätta och ta avstånd från en kolonial diskurs.

Sammanfattningsvis kan den dislokaliserade utställningen omorienteras på olika sätt och således få olika meningar. Uppdateringar kan göras så att "Sundi Mongo" skildrar nutiden i förlagan¹⁷. Ett annat alternativ är att ersätta "Sundi Mongo" med ny utställning som också skildrar nutid och det "moderna" Afrika. Förenat med idéer som beskrivs i relation till dessa alternativ uttrycks en underliggande fantasi om avstånd mellan byn Sundi Mongo och det

¹⁶ Detta problem diskuterar han även i sitt verk *Nyttan av en halv kalebass* (Östberg, 2012:156).

¹⁷ Uppdateringen 2005 kompletterade utställningen med nyinsamlat material och utgjorde på liknande sätt en skildring av "nutiden" i byn Sundi Mongo (F6A, 2005). Delar av det nyinsamlade och utställda materialet har dock tagits undan.

”moderna” samhället. Eventuella uppdateringar kan hantera detta avstånd och få utställningen att bli mindre avlägsen, dock kantras detta av flera koloniala dilemman som markeras av just avståndsfantasin: föreställningar om global utveckling och modernitet, men också om vem som ska eller kan beskriva vem. Detta framkommer i vissa fall som ett identifierat problem hos intervjupersonerna och i utställningsdelar, där dessa försöker vinkla innehållet till en skildring av utställningshistoria istället för skildringar av ”de Andra”.

Etnografiskt presens beskrivs ge intrycket av en tidlös och isolerad enhet. Men intrycket av att utställningen ”stannat” i tiden motiveras av en fantasi om avstånd till 1970-talet och den kontext som utställningen skapats i. Detta har inneburit möjligheten för dess funktion och betydelse att dislokaliseras. Även om utställningen, trots renoveringarna av den, framstår som oföränderlig och ”fångad” i den tid den skapades i, har museiarbetarnas upplevelser av den förändrats. Idag anses den skildra Afrika på ett sätt som på ett katastrofalt vis kan bekräfta den tänkta besökarens stereotypa och negativa föreställningar. I denna bemärkelse tyder detta på att utställningen inte är tidlös och isolerad eftersom den kan ”förfalla”, förlora mening och bli mer avlägsen ju längre tiden går. Detta innebär att ”Sundi Mongos” utställningsform och representation av sin förlaga skiftar mening i förhållande till förändringar av museikontexten och föreställda förändringar i förlagan. Betydelsen av utställningen befinner sig alltså inte i någon ”tidlös och isolerad enhet” utan är föränderlig.

4. Materialitet och känslor

Museiarbetare är mer eller mindre beroende av ting; ting att samla, vårda, visa och forska om (Näsman, 2014). Ett önskat resultat hos utställningsteamet var att ting, föremål och utställningsdelar, i "Sundi Mongo" skulle skapa kroppsliga och mentala reaktioner hos besökare. Utställningsdelarna placerades på ett sätt som skulle ge en kroppslig upplevelse av utställningen, vilket skulle skapa en känsla av att "vara i byn", väcka inlevelse och intresse, samt förse besökare med möjliga sätt att tolka och förstå innehållet. Men museiarbetarna påverkades och påverkas också själva av utställningsdelarna, och kanske framför allt av det många museiarbetare har stor kontakt med i sitt vardagliga arbete: föremålen. Detta har gjort mig nyfiken på hur ting kunde "styra" utställningsproduktionen och vilken betydelse tingen har i att skapa upplevelsen av utställningen. I kapitlet undersöks tingens påverkan på människor ur två olika perspektiv; hur utställningsdelar föreställdes skapa upplevelser hos besökare och hur de skapar upplevelser hos museiarbetare.

4.1 Kongo i kroppen och kroppen i Kongo

"Sundi Mongo" fungerade inte bara som en rekonstruktion av en geografisk plats utan även som en *simulering* av denna. "Jag älskar att se byn härifrån, det är ju här då, man ska se den ifrån. [...] Och här tycker jag verkligen att Anders Åberg¹⁸ har lyckats. Att få den här känslan, va. Av bygatan", säger Anne när hon ställer sig mellan de två fullskaliga husen och blickar upp mot bygatan. Simuleringen skapades genom att använda sig av miljöutställning som teknik. Att integrera besökaren i utställningen skulle ge besökaren en känsla av att vara på den simulerade platsen, i den verkliga byn Sundi Mongo. När besökaren stod mellan de fullskaliga interiörhusen och blickade upp mot den stegrande miniatyrmodellen skulle detta ge en känsla av avstånd på ett hundratal meter. Även de fullskaliga husen är möblerade på särskilda vis inuti, som ska ge besökare en uppfattning om hur kroppen rör sig i rummen och därigenom möjligheter att leva sig in i den simulerade platsen. Idag har delar av perspektivmodellen rivits, men Anne uttrycker att det fortfarande är möjligt att leva sig in i rekonstruktionen av bygatan. Andra sinnen involveras också i utställningen; ljud, som tupparnas golande och trummande musik, ljus som simulerar en skiftning från natt till dag över modellbyn, samt samt mörker inuti de fullskaliga husen.

¹⁸ Åberg är yrkesverksam som konstnär och anlitas under 1980-talet för att bygga perspektivmodellen av byn Sundi Mongo.

Man vill ju ta på grejerna, vet du, jag är ju sådan där [suckar och sträcker fram armarna] magnet, haha, man vill känna och ta och liksom använda andra sinnen än bara ögonen... Och sen tycker jag, någonting som är jätteviktigt för att få helhet, att använda olika sinnen, att man försöker känna, lukta och se och ta. Musik till exempel är jätteviktigt... (Intervju med Giuliana Gabbanelli).

Genom att använda olika sinnen skapas kroppsliga och mentala känslor som bildar en helhetsupplevelse av utställningen, menar Giuliana. Upplevelsen som "Sundi Mongo" skulle skapa hos besökaren fungerar som en affektiv praktik, som involverar sinnen, känslor och fantasi. Anspelningen på besökarens sinnen kan fungera som en balansgång mellan fantasi och "verklighet". Det är inte särskilt svårt att föreställa sig att det skiftande dagsljuset kan överensstämma med dagsljuset i utställningens förlaga byn Sundi Mongo. Men är den trummande musiken ett ständigt närvarande ljud i förlagan? Denna kan snarare ses som ett exempel på hur ljud används för att anspela på föreställningar om afrikanska ljud, där den tänkta besökaren ges en möjlighet att leva sig in genom sina redan befintliga föreställningar. Wetherell menar att affektiva praktiker skapas i artikulation, sammansättningar av mänskliga och icke-mänskliga kroppar som påverkar varandras mening. Exempelvis användes utställningsdelarna i "Sundi Mongo" för att anspela på besökarens sinnen, vilket skulle påverka den att leva sig in i utställningen. En affektiv praktik kan förklaras som förkroppsligat meningsskapande. Wetherell använder uttrycket "förkroppsligat meningsskapande" synonymt med mänskliga känslor och menar dessutom att mänskliga känslor är tätt sammankopplade med diskursiva praktiker. Detta innebär alltså att kroppsliga reaktioner struktureras tillsammans med känslor, tankar och sociala relationer, vilket kan uppstå både medvetet och omedvetet och uttrycks både i tal och kroppsligt agerande (Wetherell, 2012:4ff). Giuliana ger exempel på olika sinnen som är viktiga att aktivera i en utställning. Men varför är det viktigt att involvera sinnen och kan detta innebära för besökarens tillämpning och förståelse av utställningen?

Köket skulle vara lite såhär... överbelamrat. Som det är när man kommer in i de här köken. Att man rör sig liksom ganska långsamt och försiktigt i dem, man skulle få en känsla utav att man... man stövlar inte in i de här, utan... kvinnorna sitter på huk och med framsträckta, raka ben och sådär, och det där rörelsemönstret skulle man liksom få en känsla av, det förklarar inte, inte berätta, men det skulle liksom uppstå i människor lite, hur man rör sig i dom här husen. Med hjälp utav det här att det... det ser lite bräckligt ut så lutar man sig mot det där bordet eller den här... ställning här, då ramlar det nästan (Intervju med Wilhelm Östberg).

Att skapa en känsla av hur kroppar rör sig i rummen var ett sätt att berätta det som inte kunde förklaras med ord, menar Wilhelm. Vissa föremål i utställningen fick besökare dessutom ta i och känna på, en utställningsteknik som även tillämpades i Curts missionsutställningar. Han har själv beskrivit detta som att besökarna fick "Kongo i kroppen" genom att känna på föremålen (Gustafsson Reinius, 2013:47). Jämförelsevis menar Wilhelm att denna utställningsteknik kunde ge besökare en möjlighet att "se med afrikanska ögon på Afrika". Detta ser jag som exempel på förkroppsligat meningsskapande som kan kategoriseras som *intimisering* av något som i fantasin är *avlägset*. Avståndsfantasin kan vara verksam här, men genom en särskild utställningsteknik som använder "autentiska" föremål kan avståndet föreställas bli mindre avlägset och istället skapas "närhet". Men detta behöver inte nödvändigtvis innebära att det som är nära och intimiserat inte föreställs som annorlunda och avlägset i termer av "kultur". Intimiseringen av det avlägsna upprätthåller också ett föreställt kulturellt avstånd. Den tänkta besökaren antas vilja kontrastera sig mot "kulturen", men genom sammansättningen av föremål, ljus och ljud ska den istället leva sig in i den och få "afrikanska ögon". Detta görs dock genom att tillämpa föreställningar om det annorlunda afrikanska, där trummusiken är ett tydligt exempel. Att köket skulle vara överbelamrat, "som det är när man kommer in i de här köken", visar hur föremål och utställningsdelar användes för att skapa en upplevelse av autenticitet eller äkthet. Men vad som är autentiskt är inte helt självklart, utan verkar snarare vara en balansgång mellan fantasi och "veklighet". Autenticiteten medför en intimisering av de avlägsna "Andra", genom att skapa en inlevelse i hur kroppar rör sig i rummet bland de "autentiska" föremålen, i det konstruerade mörkret i husen och till den trummande musiken. Det förkroppsligade meningsskapandet är i detta sammanhang intimiseringen och inlevelsen i det föreställt avlägsna, där besökare ges möjlighet att agera som invånare i Sundi Mongo och "se med afrikanska ögon". Detta visar dessutom att det materiella och sociala är inbäddade i varandra och att ting har möjligheter att påverka människors kroppsliga och mentala ageranden (jfr Law, 2007:8).

Simuleringen av byn Sundi Mongo kunde fungera som ett substitut för att resa. Kirshenblatt-Gimblett menar att museer blivit en del av turistindustrin och således konkurrerar om besökare. För att få besökare måste museet gå från att vara en plats till att bli en *destination*, ett färdmål. Författaren ger exempel på hur olika städer, som Paris och Luxor, rekonstruerats i Las Vegas, men för att kunna konkurrera med sina förlagor måste rekonstruktionerna erbjuda någonting unikt, som en besökare inte skulle kunna upptäcka själv på platsens förlaga. Detta innebär en blandning av arkeologiska "fynd" och den simulerade platsen som samverkar i ett skådespel av sanning eller autenticitet (Kirshenblatt-Gimblett, 1998:43ff). Rekonstruktionen av byn Sundi Mongo kan ur detta perspektiv förstås som en destination och ett skådespel mellan föremål och utställningsdelar tagna ur olika kontexter och sammansatta till en enhet. I "Sundi Mongo" ställdes historiska föremål ut som

naturaliserades in i kontexten, vilket är ett exempel på hur produktionen förhöll sig till befintliga samlingar och hur naturaliseringen skapade ett skådespel av sanning. Men även bymodellen anpassades efter hur besökare skulle tillämpa utställningen; ”Här har de svängt byn mer än den är i verkligheten litegrann, för den är mer rak. Men det var just för att kunna få... för att är det rakt så här så ser man ju ingenting”, säger Curt när vi diskuterar hur lik förlagan modellbyn är.

Flera recensioner och reportage från 1983, då utställningen öppnade, beskriver hur besökare kan uppleva en ”riktig” afrikansk bygata på museet – ”Med bacongobyn på Etnografiska räcker det med en Stockholmsresa för att få en närbild” (Selinder, 1983). Att det ”räcker med en Stockholmsresa” tyder på hur utställningen anses representera något avlägset och otillgängligt. Däremot kan besökare intimisera det avlägsna genom att gå till museet och få en ”autentisk” upplevelse av det avlägsna. Detta tyder även på hur det ”unika” inte bara konstruerades i utställningens anpassning efter befintliga samlingar och den tänkta besökarens tillämpning, utan även i uppfattningen av förlagan som avlägsen och otillgänglig som färdmål. Gustafsson Reinius skriver hur föremål kan fungera som ”materiella garantier för äkthet”, vilket bidrar till en ”känslotark intimisering av den föreställt avlägsne Andre” (Gustafsson Reinius, 2013:37). Ett exempel på intimiseringen i ”Sundi Mongo” är att besökaren kan i rekonstruktionen av en bostad till och med kliva in i familjens sovrum. Detta beskrivs i ett reportage om utställningen vara ”närmast tabu i verkligheten” (Selinder, 1983). Intimiseringen innefattade att det privata och ytterst avlägsna blev både publikt och intimt; det som utställningen simulerade exponerades även på eventuella privata områden (jfr Kirshenblatt-Gimblett, 1998:48). Hall beskriver denna representationspraktik som ”fetischism”, där de människor som representeras objektifieras och förskjuts till föremål. Det rekonstruerade sovrummet fungerar som ett substitut för en förbjuden fantasi; att träda in i ett ”verkligt” sovrum är tabu, men genom rekonstruktionen möjliggörs inträdandet, vilket anses ge besökarna en möjlighet att ”se med afrikanska ögon” (jfr Hall, 1997:266f). Upplevelsen av utställningen skulle alltså vara så pass intim att besökaren skulle föreställa sig att deras kroppar var i Kongo och därigenom få ”Kongo i kroppen”, men intimiseringen kunde också innebära exploatering av ”de Andra”.

En recension som skrevs inför invigningen av ”Sundi Mongo” beskriver hur besökare ”hamnar mitt på bygatan” och ”upplever en verklighet” i solskenet av spotlights (Nordenankar, 1983). Åbergs skulpturala formspråk har också i andra sammanhang förklarats skapa ”en förförisk illusion av verklighet” (Persson, 1996:74). Kirshenblatt-Gimblett menar att den upplevelseorienterade museiverksamheten som anspelar på sinnen skapar hallucinatoriska effekter där inlevelse (”hereness”) fungerar som en av dessa (Kirshenblatt-Gimblett, 1998:168ff). Utställningsdelar som engagerar vissa sinnen kan alltså skapa reaktioner i andra. Titeln för recensionen som beskriver verkligheten i solskenet av

spotlights är ”En bygata som doftar Afrika...”. Detta implicerar att besökare faktiskt ska kunna känna *doften* av bygatan, trots att inga avsiktliga doftinstallationer fanns.

Carlén beskriver hur besökaren kunde leva sig in i ”scenmiljön” och ”atmosfären” i en av Artur Hazelius¹⁹ tidiga miljöutställningar som rekonstruerade en stuga från Halland; ”Hazelius presenterade sitt material på ett lättöverskådligt och realistiskt sätt. [...] De autentiska föremålen visades i sin rätta miljö” (Carlén, 1990:85). Besökarens intimisering av den föreställt avlägsna Båla-stugan förstärktes av skådespelet mellan de ”autentiska” föremålen och placeringen av två artificiella människofigurer och en katt. ”Genom placeringen av figurerna kunde man på något sätt höra dialogen. Katten skapade en förtrolig värme i stugan” (Carlén, 1990:85). Placeringen av figurerna i Carléns exempel skapade en hallucinatorisk effekt för örat. Men där fanns också en katt, som ”skapade en förtrolig värme” och påverkade atmosfären. Jämförelsevis beskriver Wilhelm vilka reaktioner en höna i ”Sundi Mongo” skapade:

På hörnet här låg det en uppstoppad höna, och den såg oerhört levande ut, ALLA [spärrar upp ögonen och gör en hastig ryckande rörelse] liksom ryckte till såhär, haha, när man kom förbi där och var säker... man kunde inte tänka något annat än att den låg där. Och det stod tunnor och... nu är den lite... jämfört med det naturalistiska intryck som den hade då så är den nu lite mer stiliserad, minskad i närvaro och intensitet (Intervju med Wilhelm Östberg).

Det naturalistiska, eller realistiska, intrycket skapades i samverkan med ”närvaro” och ”intensitet”, vilket kan betraktas som intimisering. Hönans förmåga att skapa överraskning kan ses som ett exempel på förkroppsligat meningsskapande, där överraskningen är förkroppsligandet och meningsskapandet är intimiseringen av det föreställt avlägsna.

Ett reportage beskriver att utställningen skulle ge ”atmosfären” till några av de föremål som finns i museets ägo, och författaren menar att det bara är ”den fuktmättade doften” som saknas (Selinder, 1983). I Carléns exempel påverkade en katt den realistiska atmosfären genom att skapa en ”förtrolig värme i stugan”. Hönan som beskrivs i Wilhelms exempel kan ha fungerat på ett liknande sätt, där hönans förmåga att skapa överraskning förstärkte den realistiska atmosfären. Dock skedde detta i samverkan med andra ting, ”tunnor” och andra utställningsdelar som interagerade med besökaren. Dessa artikulerades med hönan och skapade en hallucination; hönan agerade som autentisk. Överraskningen förstärkte inlevelsen, vilket i sin tur bidrog till intimiseringen av det avlägsna. Den uppstoppade hönan agerade alltså inte på egen hand, utan i relation till övriga utställningsdelar och mänsklig närvaro (jfr Wetherell, 2014:142). Men Wilhelm beskriver även att ”alla” besökare reagerade

¹⁹Hazelius är grundare av friluftsmuseet Skansen, där miljöutställning tillämpas genomgående som utställningsform.

på hönan. Detta tyder på att en *stabilitet* skapades i hönans funktion. Law menar att ”fängelseväggar fungerar bättre om de är en del av ett nätverk, inklusive vakter och straffrättsliga byråkratier [...] det är i slutändan konfigurationen av nätet som producerar hållbarhet. Stabilitet uppehåller sig inte i ting ensamma” (Law, 2007:9f). Hönans hållbara funktion kan därmed ses som upprätthållen av det nätverk, eller de relationer, den artikulerades i. Stabiliteten uppehöll sig varken i hönan eller i besökarna ensamma, utan i artikulationen mellan känslor, fantasi och ting.

4.2 Ett konstverk och en hopplös modell

Anders Åberg engagerades under 1970-talet i ett flertal utställningsprojekt på olika museer i Sverige, där han bland annat var involverad i omgestaltningarna av Västerbottens museums basutställningar. Rekryteringen skedde efter en önskan om att använda sig av miljöutställningar som kunde återskapa intresset för kulturarvmuseerna och kontakten med publiken, genom att bilda upplevelser och ”stämningar”. Förnyelsen av Västerbottens museums utställningar väckte uppmärksamhet på flera håll (Näsman, 2014:84f).

Det var lite spektakulärt att rekrytera Anders Åberg till museet. Det här skulle liksom bli en *grej* inför invigningen, det förstod man, det här kommer att gå att skriva om, det här kommer liksom pressen att gilla och sådär. [...] Han var en konstnär i ropet... man var nyfiken på Anders Åberg på den här tiden. Han var liksom känd [...] Det var något spännande och attraktivt, jag kommer ihåg att när jag då kom, och det här var i planeringsstadiet och Anders var kontrakterad och hade börjat jobba i sin ateljé med det här, så jag blev *jättetaggad*, jag tyckte det var fantastiskt. Och jag tror att det lite speglade stämningen överhuvudtaget. Det var inte bara jag som tyckte det här var en riktigt bra idé, utan... de som skulle marknadsföra museet tyckte att det här är en *grej*, verkligen, vi har att komma med nu. För museets skulle sättas liksom på kartan, det hade varit lite insomnat tyckte många, och nu skulle det bli liksom helt annat i det här nya och underbara huset... det hade fått pris som bästa byggnad och... [...] Det var liksom väldigt mycket intresse kring det, så det här var liksom något som kunde bära förväntningarna. (Intervju med Wilhelm Östberg)

Samtidigt som besökaren var på den simulerade platsen Sundi Mongo var den också i ett konstverk. Som jag tolkar Wilhelms resonemang skapade rekryteringen av Anders Åberg känslor i form av en positiv förväntan, vilket inte bara påverkade ”stämningen” (eller atmosfären) i utställningen, utan även bland museiarbetarna. Wetherell menar att det ibland kan kännas som att affektiva praktiker finns i en redan existerande atmosfär som vi kan kliva

in i, men att de affektiva praktikerna också är något som aktivt måste skapas för att kunna bestå (Wetherell, 2012:142). Stämningen upprätthölls alltså för att många på museet tyckte att det var en riktigt bra idé att rekrytera Åberg. Konstverket var en "grej" som museiarbetarna hade "att komma med", vilket skulle leda till att museet sattes på kartan. Att "sättas på kartan" kan fungera synonymt med att bli en destination. Anledningen till att museet inte redan var en destination och fanns på kartan, som jag tolkar Wilhelm, var att det ansågs vara insomnat. Att det var insomnat kan förstås som att det hade "stannat" i ett tidigare tillstånd och blivit dislokaliserat till följd av förändrade museiideal. Dislokationen skapade i sin tur ett avstånd till "nutiden". Däremot kunde museet "väckas", eller aktualiseras genom att förhålla sig till aktuella utställningsideal och rekrytera "en konstnär i ropet". Aktualiseringen, "väckandet", kan i denna bemärkelse förstås som en intimisering av ett föreställt avstånd till nutiden och det aktuella.

"Sundi Mongo" kunde fungera som ett statusfyllt konstverk. Detta är en bidragande orsak till att utställningen inte har rivits, menar Bo; "Man har varit så himla rädd för att förstöra den här Anders Åberg, som ett konstverk". Leif menar också att "det känns ju otroligt brutalt om man skulle bara slakta den" och uttrycker oro för att utställningen ska rivas "slentrianmässigt", utan att undersöka och lära sig av vad som fungerar bra med den. Att förstöra konst, och att dessutom göra det utan att ta reda på vad man kan lära sig av utställningen kan kategoriseras som ett katastrofscenario. Detta katastrofscenario befäster också den sociala logiken i behållandet av utställningen. Men katastrofscenariot innebär också en affektiv praktik; rädsla och oro förkroppsligas i ett behållande av utställningen. Detta tyder på hur modellbyn påverkar behållandet av utställningen, eftersom den tillskrivs ett värde som "konstverk". Detta värde är både sammanflätat med och drivet av affektiva praktiker; känslomässiga och kroppsliga relationer samt reaktioner som omger modellbyn (jfr Wetherell, 2012:16ff). Värdet "konstverk" är alltså sammanflätat med oron över att förstöra konst. Förkroppsligandet av oron innebär att bevara konstverket, varav dess värde som konstverk också upprätthålls. Stabiliteten i värdet och förkroppsligandet av det uppehåller sig alltså inte i modellbyn ensam, utan i hur modellbyn artikuleras i relation till museiarbetarna som aktivt tolkar modellbyn som ett "konstverk" (jfr Law, 2007:9f). "Konst" kan alltså betraktas som ett känslomässigt värde som har klibbat sig fast vid modellbyn (jfr Ahmed, 2004:11).

"Den här modellen är hopplös, jag tycker man borde ha fläkt ut den här för många år sedan [---] ... jag känner jätte... jag stör mig på den, för den är så ful och tråkig", säger Joacim. Trots klibbigheten behöver inte modellbyn nödvändigtvis vara ett konstverk för alla museiarbetare. Detta tyder på kontingens i de affektiva praktiker som omger modellbyn (jfr Ahmed, 2004:28). De affektiva praktikerna kan alltså förkroppsligas olika men påverkar även varandra; behållandet av konstverket kan skapa irritation. Utställningens dislokation genom förändrade utställningsideal på museet och föreställda förändringar i utställningens

förlaga har gjort att modellbyns känslomässiga värde inte nödvändigtvis behöver vara fast. Ting kan inte ges betydelse utan sitt sammanhang och dess betydelse är beroende av sammanhanget (Laclau & Mouffe, 1987:82). Känslomässiga värden sammanflätas med modellbyns betydelse. I ett sammanhang kan den vara "hopplös" och "anstötlig" och ha en betydelse där den inte tillför något positivt utan istället på ett katastrofalt vis riskerar att befästa negativa föreställningar om "de Andra" och om museets representationspraktiker. I ett annat sammanhang kan den däremot vara "fantastisk" och ha en betydelse för skapandet av en positiv stämning, en återaktualisering av ett "insomnat" museum, ett ifrågasättande av negativa föreställningar och en möjlighet att "se med afrikanska ögon". År 1979 när Wilhelm började sin tjänst på museet upplevdes produktionen av modellbyn som "spännande", "attraktiv" och "annorlunda" i positiv bemärkelse. Det verkar inte ha varit någon fråga om vilket känslomässigt värde den hade som konstverk, eftersom detta bidrog till en positiv atmosfär av förväntan på utställningen. Men idag verkar inte värdet vara lika säkert, då utställningens kontext förändrats så pass mycket att modellbyn istället enligt vissa medarbetare blir "ful och tråkig".

I intervjuerna används modellbyn som argument för varför utställningen ska behållas eller rivas. Men argumenten drivs också av affektiva praktiker, där modellbyn klubbats vid värdet "konstverk" som förkroppsligas i bevarandet av den. Den irritation detta skapar kan ses som ett ifrågasättande av bevarandets sociala logik. Men ifrågasättandet är också något som möjliggörs av dislokation, där den positiva stämningen har rubbats. Istället pågår en diskussion om vad som ska hända med utställningen och när det ska hända. Samtliga intervjupersoner uttrycker att modellbyns intimisering av de avlägsna "Andra" är problematisk, vilket skiljer sig radikalt från att den i slutet på 1970-talet var "fantastisk".

4.3 Styrande föremål

Inga av föremålen i "Sundi Mongo" började sina liv som etnografiska objekt, utan detta kan ses som en värdeförskjutning, vilken skett genom dislokationen varvid de hamnat i en annan kontext på museet (jfr Kirshenblatt-Gimblett, 1998:3). Men föremålen tillämpades inte för att beskriva sin nuvarande kontext, utan en tidigare. I Statens museer för Världskultur (nutida) uppdrag ingår att "visa och levandegöra världens kulturer, särskilt kulturer med ursprung utanför Sverige [...] och belysa olika kulturers yttringar och villkor samt kulturmöten och kulturell variation historiskt och i dagens samhälle..." (www.varldskulturmuseerna.se, 15-03-11). Antagandet om existensen av olika autentiska kulturer som skiljer sig från varandra tyder på en social logik, en beskrivning av hur världen är uppbyggd. Detta antagande motiveras av en fantasi om skillnad mellan det ena och det

andra sättet att vara, samt att detta har en geografisk förankring; de olika kulturer som ska visas på museet har "ursprung utanför Sverige". "Kultur" antas existera i de ting som museet har i uppdrag att visa och levandegöra. "... Museet ska visa sina samlingar. Vi har en redovisningsskyldighet", säger Wilhelm när jag frågar varför föremål ur olika tidskontexter ställdes ut i "Sundi Mongo". Var det redovisningsskyldigheten som drev detta beslut? Tingen tillämpas i en museikontext som inte föreställs vara en del av den representerade kulturen. Vilken "kultur" var det egentligen som levandegjordes i utställningen "Sundi Mongo"?

Det här är ju bland museets mest spektakulära föremål. Och att inte visa dem i en stor Kongoutställning kändes ju också liksom... inge kul. Jag menar, de där skulpturerna och så från nedre Kongo är bland det bästa som vi har ifrån Afrika. Man kan inte låta bli att visa dem, haha. [---] Vi är för mycket styrda av samlingarna (Intervju med Wilhelm Östberg).

Citatet beskriver ett komplext förhållande till föremål i museets samlingar. Att vissa föremål anses vara "spektakulära" kan leda till en upplevd omöjlighet att inte ställa ut dem i en Kongoutställning. Senare i intervjun problematiserar Wilhelm att museiarbetarna är "styrda" av samlingarna i sin utställningsverksamhet. Under intervjutillfället tittade vi på fotografier av hur nkisi-föremål hade placerats i utställningen. Att dessa var "spektakulära" och att det inte skulle kännas "kul" att inte ställa ut dem användes som en förklaring på frågan om anledningen till blandningen av föremål från olika tidskontexter i utställningen. En fantasmatisk logik kan urskiljas genom att undersöka om det studerade "tål" att studeras (Glynos & Howarth, 2007:148). Omöjligheten att inte ställa ut nkisi-föremålen och omöjligheten att förklara *varför* de egentligen ställdes ut kan innebära att fantasier är verksamma. Men nkisi-föremålen tillskrivs även ett känslomässigt värde, vilket kan betyda att fantasi samverkar med det känslomässiga värdet "spektakulär".

Föremål kan "styra" produktionen av en utställning genom känslor. Att det inte skulle kännas "kul" att inte ställa ut nkisi-föremålen kan innebära att dessa tillskrivs ett känslomässigt värde som driver utställandet av dem. Gustafsson Reinius beskriver hur hon i sin inventering av föremål i Etnografiska museets magasin upplever en intim beröring av ett par slitna skor. Beröringen och doften från skorna genererar en *aning* om vem bäraren var. När hon senare hittar ett annat par slitna skor möter hon dem med "iver" (Gustafsson Reinius, 2008:82ff). Wetherell menar att det kroppsliga och det sociala är tätt sammanflätade och i stort sett omöjliga att separera. Istället för att skilja på dessa två väljer Wetherell att kombinera dem och menar att de skapar ett affektivt "flöde" (Wetherell, 2012:45ff). Var finns aningen om skornas bärare? Uppstår den i den kroppsliga beröringen, eller är det möjligt att aningen ligger i en redan befintlig fantasi? Är iveren i så fall ett resultat av en intimisering, en beröring, av något "autentiskt" som föreställs avlägset i tid och rum,

vilket skapar ramar för hur författaren reagerar på nästa sko? Jag tolkar redogörelsen för mötet med skorna som ett affektivt flöde. Individuella kroppar och tankar är en betydelsefull plats där affektivt flöde skapas och organiseras, menar Wetherell (Wetherell, 2012:73). Och som Gustafsson Reinius beskriver, kan organiseringen också upplevas som individuell, då hennes iver bemöttes med skratt av kollegor (Gustafsson Reinius, 2008:85).

Upplevelsen av individualitet behöver dock inte nödvändigtvis innebära att organiseringen av det affektiva flödet är fristående från omgivningen. Nkisi-föremålen tillskrivs ett känslomässigt värde, de är "spektakulära". Även de slitna skorna verkar tillskrivas ett känslomässigt värde i det affektiva flödet. Men för en utomstående person förefaller det sig svårt att utläsa och precisera exakt hur det affektiva flödet organiseras och förhandlas, eftersom detta är en kroppslig och mental process. Däremot upplevde jag själv under fältarbetsperioden ett "intimt" möte med ett nkisi-föremål som det funnits planer på att ställa ut i "Sundi Mongo" (F6A, 1983). Genom att återberätta denna händelse kan vi möjligtvis komma närmare en förståelse av flödet.

Afrikaintendenten, museets föremålskoordinator och jag skulle ta fram ett nkisi-föremål som bevarades i museets magasin. Detta gjorde vi för att föremålet ifråga skulle användas vid ett forskarbesök, där forskaren intresserade sig för materiella beståndsdelar i nkisi-föremål. Mitt minne från upplevelsen av undersökningen kan kategoriseras som en skräckblandad förtjusning. Långa och mörka korridorer fulla med föremål sträcker sig i det stora källarrummet, och när föremålskoordinatören öppnade locket till den låda föremålet låg i spred sig en intensiv unken doft. Doften påminde om att föremålet hade legat i lådan under lång tid och att det dessutom var mycket gammalt; det hade inkommit till museet år 1919. Jag visste dessutom att detta var ett så kallat "kraftföremål", vilket påminde om hur det hade använts. Den unka doften och afrikaintendentens förklaring om att spikarna i föremålet hade slagits in för att "väcka" en ande fick mig att ta ett avvaktande steg tillbaka. Var är anden nu? Vad händer om jag kommer för nära? Föremålskoordinatören stod kvar vid lådan. Afrikaintendenten lutade sig nära föremålet och verkade intresserad. Med upplevelsen av att betett mig något dumdrigt ifrågasattes min känsla av föremålet. "Självklart" fanns där ingen ande. När vi senare skulle undersöka föremålets beståndsdelar tillsammans med gästforskaren hade obehagskänslan tonats ned. Intresset tog överhanden, nu skulle vi genom att undersöka beståndsdelarna ta reda på vad materiella förutsättningar kunde berätta om tillverkningens samtid. Intresserade, nästan ivriga, lutade vi oss alla nära föremålet.

Ett nästan pinsamt medgivande är att organiseringen av det affektiva flödet inte var individuell. Gustafsson Reinius beskriver hur liknande föremål på "Etnografiska missionsutställningen", som ägde rum år 1907, användes för att kommunicera idéer om det hedniska och användes för att skapa ett skrämmande intryck (Gustafsson Reinius, 2005:99f). Det första intrycket av föremålet var alltså inte helt slumpmässigt utan tyder möjligtvis på en gemensam och kontinuerlig affektiv reaktion och organisering av flödet. Känslan skapas via

en kroppslig och intim upplevelse av något "autentiskt" och "avlägsset". Fantasin om det autentiska och avlägsna organiserar det affektiva flödet och skapar föreställningar om användningsområden. Föreställningarna aktiverar en känslomässig reaktion som i fallet ovan förkroppsligades genom att ta ett steg tillbaka. Men för de andra deltagarna organiserades och förkroppsligades flödet annorlunda. Howarth menar att fantasin inte är ett "falskt medvetande", utan strukturerar ett subjekts levda verklighet genom att dölja kontingens i sociala relationer och naturaliserar maktförhållanden som subjekten är del av (Howarth, 2010:322). Med andra ord, fantasin om det autentiska och avlägsna i föremålet strukturerade föreställningar om det och bidrog till att organisera ett affektivt flöde som uteslöt andra möjliga aspekter av och känslor för föremålet. Fantasin naturaliserar således även maktförhållanden i undersökningen av föremålet; att föremålet uppfattas som autentiskt och avlägsset fungerar som ett motiv för en närgången exponering av "de Andra". Wetherell menar att det är det diskursiva som gör affekten kraftfull och förser den med möjligheter att färdas (Wetherell, 2012:19). Detta är något som kan förklara varför obehagskänslan uppstod i ett första stadie; obehagskänslan är upprätthållen, eller fastklibbad, genom koloniala diskursiva praktiker som får den att färdas i tid och rum. Om diskurs innebär "ett bestämt sätt att tala om och förstå världen (eller ett utsnitt av världen)" (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:7), tyder detta på närvaron av olika diskurser, där olika känslor klibbas vid föremålet. Dessa har dock en gemensam fantasi om avstånd och autenticitet. Skillnaden ligger alltså i de föreställningar som formulerades via fantasin, där jag i ett första stadie funderade på hur föremålet hade använts för att väcka en ande, medan de andra verkade snarare fundera på vad det innebar att det fanns glasbitar i föremålet.

Affekt organiseras normativt genom igenkända sociala rutiner (Wetherell, 2012:81). Avvaktandet och obehagskänslan tyder på en diskursiv kontinuitet som genererar vissa föreställningar om de avlägsna "Andra". Intresset och närmandet, däremot, anammades av samtliga deltagare i rummet. Detta tyder på en diskursiv kontinuitet av föreställningar om materiella förutsättningar för tillverkning av föremålet ifråga. Affektiva flöden organiseras olika inom olika diskurser, men flöden kan också mötas och omförhandlas. När de andra deltagarna i rummet visade ett intresse och ett närmande av föremålet ordnades flödet efter denna sociala rutin, vilket tyder på hur deras diskursiva organisering av flödet uppnådde hegemoni. Att föremålet bemöttes med intresse och ett närmande som kändes igen och "smittade av sig", tyder också på att organiseringen av det affektiva flödet är klibbigt; vid föremålet klibbas känslor. Dessa uttrycks dock olika inom olika diskurser. När det ena sättet att organisera det affektiva flödet känns igen och organiseras efter denna sociala rutin uppnår organiseringen hegemoni och känslan klibbas normativt efter denna (jfr Ahmed, 2004:11).

Att nkisi-föremålen kändes igen av Wilhelm som "spektakulära" och "det bästa vi har från Afrika" kan förstås som en del av de affektiva praktiker som omger föremål, där dessa tillskrivs ett stabilt känslomässigt värde. Dessa föremål har även kallats "symboler" för

afrikansk konst. Mudimbe menar att föremålen anses "förunderliga på grund av att deras struktur, karaktär och arrangemang kräver en beteckning"(Mudimbe, 1999:137f). Detta kan förstås som att nkisi-föremålen intar en differentiell position där de känns igen som "det bästa i har från Afrika" och tillskrivs det känslomässiga värdet "spektakulär". Deras utseende och form skiljer sig från andra föremål, vilket bidrar till kategorisering av dem samt föreställningar om hur de kan användas (jfr Laclau & Mouffe, 2008:162f). Detta kan också innebära att de jämförs med andra föremål, som inte uppfattas som lika "spektakulära".

Den här utställningen kanske var lite fränare när den byggdes. Än vad den är idag. För, liksom, ta kläderna och tygerna, det finns ju hur många affärer som helst som saluför sådant här idag. Så att det här ser ju ut som att "Jaha, har ni köpt den här på Indiska?" [...] De här grejerna är ju liksom... de är inte så himla balla idag. [...] Man ska få folk att liksom "Wow, vad coolt!", såhär, "Nej, det här vill jag titta på!", [...] Man höjer ju inte på ögonbrynen om man ser en man i min ålder gå omkring med en sådan här [skjorta i utställningen; min anmärkning] på sig på stan [...] "Jaha, han har säkert jobbat i Afrika nånstans och köpt den där, där han har varit, liksom... i Kongo kanske", eller "Han har varit på Östermalm och handlat den här", det är möjligtvis det man funderar på. [...] Inget av det här är, till exempel, jämförelsevis då, som Brahmans mässingshuvuden från Benin. Det handlar väl också om att folk är lite blasé. Och om man ska vara riktigt ärlig, de här jordbruksredskapen, de ser ju ut som de på Nordiska. Eller de ser ut som vilka manuella redskap som helst, det ser ju ut som på tomten [...] Så det är inte så att det blir något "Wow, vad häftigt!" (Intervju med Joacim Morath).

Citatet säger något om vilket värde de föremål som är kvar i "Sundi Mongo" tillskrivs; de är icke-spektakulära. Joacim jämför föremålen i "Sundi Mongo" med mässingshuvudena från Benin²⁰ som har en förmåga att skapa andra reaktioner. Därför får de, liksom nkisi-föremålen, ett annat, högre, värde där de kan fungera som "häftiga". Joacim menar att besökare är likgiltiga inför innehållet i utställningen. Jordbruksredskapen ser ut som "vilka manuella redskap som helst", till och med som jordbruksredskap som kan finnas på den tänkta besökarens egen tomt. Kläderna och tygerna är inte heller "så himla balla idag", eftersom de blivit för vanliga för besökaren, resonerar Joacim. Said menar att imaginära geografier hjälper hjärnan att intensifiera upplevelsen av det egna Jaget genom att dramatisera distans och skillnad mellan det som är nära och långt borta (Said, 2003:55). Den upplevda likgiltigheten inför utställningen kan alltså ske till följd av att innehållet inte samverkar med fantasin om de avlägsna "Andra", de hjälper alltså inte den tänkta besökaren att dramatisera skillnad mellan "Oss" och "de Andra".

²⁰ Dessa är utställda i "Med världen i kappsäcken" (www.collections.smvk.se, 15-04-24).

Alltså som man kommer från Kongo skulle man tycka det här är mycket roligare. Alltså från den här regionen i Kongo, så ska jag säga. Då skulle man tycka "Jaha, nej, men kolla där, sådana där hade ju morfar", liksom. "Haha", såhär, den typen av igenkännande, att då skulle det kanske vara kul, de skulle stå här och snacka, liksom "Ja, sådana här råttfällor hade liksom, det kommer jag ihåg, det var hemma i farmors hus överallt" (Intervju mer Joacim Morath).

Kongolesiska besökare från samma region som byn Sundi Mongo ligger i skulle däremot kunna känna nostalgi inför föremålen, resonerar Joacim. Borde inte den tänkta besökaren också kunna känna nostalgi om föremålen "ser ut som de på Nordiska" eller som de som besökare använder på sin egen tomt? Joacim uttrycker att besökare med olika bakgrund tolkar föremålen olika. Besökare känner igen föremålen från sin egen vardag men reagerar inte med nostalgi, utan snarare med likgiltighet. Detta uttrycker också en föreställning om vad besökare förväntar sig när de kommer till museet; "Och ingen av de här sakerna är att 'Åh, en sådan här är skitdyr', eller att 'Den här är one of a kind', eller sådär. För det här är liksom bara vardag, det är ju liksom bara männ...". De föremål finns kvar i utställningen, som Joacim refererar till, beskrivs av Anne som att de gjorde att utställningen blev annorlunda och inte lika märkvärdig och exotisk som tidigare utställningar på museet. De affektiva reaktionerna som omger mässingshuvudena från Benin och nkisi-föremålen, där de tillskrivs känslomässiga värden som "häftiga" eller "spektakulära", kan tolkas som en "exotiskt präglad fascination" (Eriksson, Eriksson Baaz & Thörn, 1999:39). Exotism, som innebär objektifiering, essentialisering och naturalisering av "de Andra", upprätthålls i diskursiva praktiker (Eriksson, Eriksson Baaz & Thörn, 1999:42). Föremål som den tänkta besökaren kan kategorisera som "exotiska" och "märkvärdiga" kan alltså hjälpa besökaren att dramatisera skillnad mellan "Vi" och "de Andra". I dramatiseringen tillämpas föremålen i en fantasi om avstånd till "de Andra". Detta kan skapa fascination och en organisering av ett affektivt flöde, eftersom föremålen bekräftar föreställningar om "de Andra" och förväntningar på vilka "exotiska" föremål besökaren kan tänkas möta på museet. Dessa "autentiska" föremål kan bidra till en känslostark intimisering av något föreställt avlägset. De "autentiska" föremålen som finns kvar i utställningen ligger däremot för nära den tänkta besökarens vardagsliv och innebär ingen känslostark intimisering av det avlägsna, utan bemöts snarare med likgiltighet.

Ja, det var ju bedrövtligt egentligen, faktiskt. Det förstörde ju hela utställningen. Vi tyckte efteråt, att det blev inget kvar. Det blev bara modellen. Du ser ju på dina bilder där. Nästan alla föremålen är ju borta. Alltså de här gubbarna, nkisi:er... [--] Jag kommer ihåg... vi försökte göra den [utställningen; min anmärkning] så mycket levande som

möjligt. I och med att den på något sätt dog när vi gjorde om... när vi tog bort alla föremålen²¹, så... på något sätt så dog den då (Intervju med Bo Wästfelt).

Besökare möter utställningen med likgiltighet och utställningen ”dog” när föremål, exempelvis nkisi-föremålen, togs undan. Detta kan tolkas som att de kvarvarande utställningsdelarna och föremålen inte tillskrivs ett lika högt känslomässigt värde som nkisi-föremålen, vilket får dessa att framstå som avgörande för att utställningen skulle vara ”levande”. Law menar att det är kombinationen av ”nätet” som skapar stabilitet (Law, 2007:9). När ett väsentligt element som nkisi-föremålen plockades ur detta ”nät”, som kan definieras som kombinationen av olika ting i utställningen, samt föreställningar och känslor som skapas kring dem, var inte utställningen längre ”levande” och stabil. Istället ”dog” den; ”Problemet med den här utställningen är väl alltså att... jag tror den... den bara glider förbi”, säger Joacim och menar att utställningen skulle behöva något ”speciellt” som man kan ”hänga upp” den på. Att ”hänga upp” utställningen på något ”speciellt” kan förstås som ett sätt att skapa stabilitet. Vad gäller nkisi-föremålen verkar det dock som att stabiliteten också manifesteras i stabila föreställningar om det exotiska, som innebär en kontinuerlig dramatisering av skillnad mellan ”Oss” och ”de Andra”.

I detta kapitel har jag belyst att ting omges av affektiva praktiker och har därigenom makt att påverka både utformning och upplevelse av en utställning. I ”Sundi Mongo” användes ting för att påverka besökare till att leva sig in i utställningen, att föreställa sig att de faktiskt var i den verkliga byn Sundi Mongo. Denna närgångna exploatering legitimerades av att besökarna skulle kunna skifta perspektiv och ”se med afrikanska ögon”. Tingen hade en särskild makt i denna intimisering, där de skulle påverka besökarnas kroppar och känslor, samt fantasi om det autentiska, dock avlägsna, Afrika. Men likväl som intervjupersonerna beskriver att besökare påverkas av tingen verkar det som att de själva också påverkas av dem. Runt tingen skapas affektiva flöden, som är relationella. Ett och samma ting kan i ett sammanhang tillskrivas ett känslomässigt värde som ”konstverk”, vilket i ett annat sammanhang skapar frustration och irritation över hur det känslomässiga värdet förkroppsligas i att behålla en ”ful och tråkig” modellby. Men alla ting omges inte av kontingens. Affektiva flöden organiseras normativt, vilket innebär att känslomässiga värden fortsätter att klibbas vid vissa ting. Ett exempel på sådana ting är nkisi-föremålen, som beskrivs som ”det bästa vi har från Afrika”. Deras känslomässiga värde kan medföra att det upplevs som en omöjlighet att inte ställa ut dem, och när de togs bort ur ”Sundi Mongo” upplevdes det som att utställningen ”dog”. Men de affektiva flödena kring nkisi-föremålen uttrycks också olika inom olika diskurser. Detta leder till en hegemonisk kamp om vilka känslor och föreställningar som ska organiseras kring föremålen; är de ”exotiska”,

²¹ De ting som är utställda i ”Sundi Mongo” idag är märkta som ”rekvisita”, vilket innebär att de har ett lägre bevarandevärde än ting märkta som ”föremål”.

”skrämmande”, ”märkvärdiga” och ”hedniska”, eller är de ”intressanta” och kan berätta något om produktionsförhållanden och materiell kultur i sin tidigare kontext? Dessa olika föreställningar härstammar alla ur fantasier om föremålen som autentiska och avlägsna och kan tillskrivas olika diskurser, där museiarbetare kontrasterar sig mot ”felaktiga” föreställningar och känslor. Dock är inte diskurserna alltid enkla att separera från varandra. Att arbeta på Etnografiska museet innebär inte per automatik att förhålla sig inom en diskurs. Avsaknaden av nkisi-föremålen och besökarnas fascination över det ”märkvärdiga” och ”spektakulära” i utställningen tyder på en förekomst av en kolonial diskurs, som ständigt lurar i bakgrunden för att dramatisera skillnader och avstånd mellan ”Oss” och ”de Andra”. Utrensningen av nkisi-föremålen kan därmed ses som ett ställningstagande mot en kolonial diskurs, där sammansättningen av föremål insamlade i olika tidskontexter kritiserades för ”etnografiskt presens”. Detta blir även ett sätt för museiarbetare att hantera en kolonial historia och skriva ur sig ur denna diskurs.

5. Avslutande diskussion

Rivningen av "Sundi Mongo" har varit en diskussionsfråga på museet under många år. I Statens museer för Världskulturs verksamhetsplan för 2015 finns rivningen med som en punkt under "prioriterade aktiviteter"; "Rivning av *Sundi Mongo* för att ge plats åt ny, aktuell basutställning om den afrikanska kontinenten" (Statens museer för Världskultur, verksamhetsplan, 2015-01-15). I verksamhetsplanen framstår det som att den "problematiske" utställningen nu går mot sitt slut. Men vid ett möte med min före detta praktikhandledare berättade han att utställningen trots allt inte kommer rivas i år, utan att detta troligtvis kommer ske under våren 2016. Det verkar nästan som att utställningen själv har bestämt sig för att stå kvar på museet på obestämd tid. Att rivningen skjuts upp ytterligare motiverades på ett liknande sätt som en av intervjupersonerna; "Sundi Mongo" ska inte rivas slentrianmässigt. Ett slentrianmässigt rivande kan kategoriseras som ett katastrofscenariot, där drömscenariot är att vi istället lär oss av vad som är bra och dåligt med utställningen så att det inte upprepas i nästa utställning. Men utställningen tolkas redan som problematisk, vilket får rivningen att framstå som brådsakande.

Den här uppsatsen har belyst hur sociala praktiker som omger och upprätthåller behållandet av utställningen uttrycks, samt den problematik som förenas med behållandet. Jag har argumenterat för att det som håller kvar utställningen och som verkar få vissa sorter av föremål att mer eller mindre ställa ut sig själva är förenade med omgivande affektiva praktiker. Utställningsdelarna och föremålen tillämpas i fantasier där de representerar något autentiskt och avlägset. Detta är avgörande för hur affektiva flöden kan organiseras, där tingen tillskrivs olika känslomässiga värden. Dessa känslomässiga värden, där ting blir "spektakulära" eller "konstverk", förkroppsligas i att ställa ut dem och att behålla dem i utställningen. Tingen har alltså en affektiv agens på museet, via vilken de kunde påverka utställningsproduktionen. Detta är inte helt problemfritt. I ett sammanhang föreställs besökaren kunna få "afrikanska ögon" genom utställningens innehåll och form, där de avlägsna "Andra" kan intimiseras med hjälp av "autentiska" föremål, som får stå för en förändring och kontinuitet av "kulturen". I ett annat sammanhang känns sammansättningen av föremål insamlade i olika tidskontexter igen som en kolonial praktik, och kritiserar för "etnografiskt presens". De nyinsamlade föremålen kritiserar dock inte för "etnografiskt presens" på samma sätt. Istället antas de vara representativa för 1970-talet i byn Sundi Mongo, trots att museets befintliga samlingar i viss mån utgjorde ramar för nyinsamling. Dessutom tillämpades de nyinsamlade föremålen för att ge byn Sundi Mongo en passage in i "nutiden" genom att den tänkta besökaren skulle känna igen föremålen. Nyinsamlingen

tenderade alltså inte bara att följa ramar satta av de befintliga samlingarna, utan tillämpningen av dem tenderade även att följa västerländska materiella normer. Dessa ting skulle fungera som identifikationslänkar för den tänkta besökaren och var en medveten taktik hos utställningsproducenterna. Detta var också väsentligt för berättelsen om ”förändring och kontinuitet”, där de nyinsamlade föremålen tillämpades i en föreställning om linjär utveckling och de äldre föremålen representerade andra änden i utvecklingsstegen. De nyinsamlade föremålen kritiserades istället för att skapa ett etnografiskt presens över 1970-talet i mötet med nutida människor. Detta innebär även att utställningsformen och utställningens nyanserade budskap om ett avdramatiserat och nutida vardagsliv anses ha förlorat aktualitet och mening, istället riskerar utställningens representation på ett katastrofalt vis att bekräfta den tänkta besökarens negativa och stereotypa föreställningar. Utställningsformen representerar dessutom ett dåtida ideal av modellbyar och miljöutställningar, vilket innebär att ett eget etnografiskt presens har skapats över utställningsformen som sådan, som riskerar att tolkas som representativ för nutida utställningsideal av den tänkta besökaren. Budskapet anses ha blivit ”överkört” av politiska förändringar i Kongo, men det verkar även som att förändrade utställningsideal på museet har ”kört över” utställningsformen, där den upplevs som ”daterad” och till och med ”anstötlig”.

Museiarbetarnas kritik av utställningen, dess innehåll och budskap ser jag som ett resultat av dislokation, där museiarbetarna menar att utställningen måste ändras eller rivas för en ny och aktuell betydelse ska kunna skapas. Men vilken betydelse är det egentligen som har gått förlorad? Att utställningen kritiserades för ”etnografiskt presens” medförde att många av de äldre föremålen togs undan. Detta kunde innebära en upplevelse av att utställningen ”dog” och att besökare möter den med likgiltighet. Utställningens sammanhållna funktion skapades alltså i artikulation mellan utställningsformen, nyinsamlade och äldre föremål. Funktionen av utställningen kan sägas ha varit en känslolöst stark intimisering av de föreställt avlägsna ”Andra”. Detta faller inom ramarna för en kolonial praktik, där intimiseringen innebär en närgången, fetischistiskt betonad, exploatering som också upprätthåller avstånd och dramatiserar skillnader. När ett väsentligt element plockas ur denna artikulation förfaller utställningen, det finns inte längre något som kan betraktas som ”annorlunda” som utställningen kan ”hängas upp” på. Genom att konsumera utställningsdelarna kunde den tänkta besökaren få ”Kongo i kroppen” och uppleva ett ”genuint vara”, en intimisering och fascination för ”de Andra” som är exotiskt präglad. Fascinationen för det ”spektakulära” får utställningens budskap om en nyanserad, föränderlig och avdramatiserad Afrikabild att förefalla något verkanslös. Utställandet av föremål som inte använts på lång tid i området kring byn Sundi Mongo motiverades med att de representerade en ”levande realitet”, vilket får ”de Andra” att placeras i oföränderlighet.

Hur kan en aktuell betydelse återskapas? Att visa hur samhället Sundi Mongo har förändrats och ”utvecklats” är centralt för återaktualisering, menar intervjupersonerna. Detta

är dock förenat med normativa föreställningar om "moderna" samhällen, som tenderar att följa en västerländsk materialistisk formel, där förändring är synonymt med "utveckling" och att "komma ikapp" Väst. Utvecklingen är linjär och landsorten Sundi Mongo föreställs ligga längre bak på denna linje, Kinshasa längre fram, och Väst allra längst fram. Men genom att berätta hur byn Sundi Mono utvecklas möjliggörs en förståelse om att byn är på väg att "komma ikapp" Väst, eftersom den urbaniseras "som svensk landsbygd" och har förändrats teknologiskt i termer av mobiltelefoner och TV-apparater. Detta innebär inte att teknologisk förändring och urbanisering inte kan finnas representerat i utställningens förlaga, utan poängen är snarare hur dessa tillämpas för att motverka föreställningen om Afrika som "ett oföränderligt då" men samtidigt stärker en kontinuerlig idé om utveckling och modernitet.

Vilken diskurs förhåller sig museiarbetare inom? I uppsatsen har jag argumenterat för att olika diskurser närvarar på Etnografiska museet, men att vara museiarbetare innebär inte att per automatik förhålla sig inom en diskurs. Museiarbetare konstruerar besökare som en del av en utomstående kolonial diskurs, som utgör en konstitutiv utsida som museiarbetare kontrasterar sig mot och anpassar utställningens budskap och berättelser till. Även museets gemensamma historia med missionen är något som kritiseras och tas avstånd ifrån. Men samtidigt faller många av museiarbetarnas resonemang ibland in i en kolonial diskurs, där föreställningarna om linjär utveckling och de nyinsamlade föremålen förmåga att ge byn Sundi Mongo en passage in i nutiden är en del av denna. Även avsaknaden av något "speciellt" i utställningen som kan få besökare att bli fascinerade kan tillskrivas en kolonial diskurs, där undertonen är en vilja om att dramatisera skillnad mellan "Vi" och "de Andra". Samtidigt som museiarbetare kontrasterar sig mot den konstitutiva utsidan skriver de också in sig själva och besökarna i ett gemensamt västerländskt "Vi", vilket får uppmärksamheten att riktas mot museets yttre konstitutiva utsida - "de Andra".

I "Sundi Mongo" tillämpades miljöutställning som form. Detta svarade mot 1970-talets utställningsideal av att återskapa kontakten mellan besökare, föremål och dess tidigare användningsområden. Det kan också förstås som att det svarar mot museets nutida uppdrag; att visa och levandegöra "kulturer". Men de "kulturer" som visas och levandegörs på museet kan snarare betraktas som de sociala och känslomässiga praktiker som skapas kring föremål. I "Sundi Mongo" involveras besökare i dessa affektiva praktiker, i en känslostark intimisering av de föresällt avlägsna "Andra". I kapitel 4 argumenterar jag för att de intima mötena med föremålen skapar affektiva flöden som organiseras olika och framkallar olika känslor normativt inom olika diskurser. Detta kan förstås i relation till museiarbetarnas katastrofscenario och oro för hur besökare, som föreställs ingå en utomstående diskurs, tillämpar utställningens innehåll utan en museipedagog som förklarar vad och hur de ska se och kan socialisera in besökaren i "rätt" diskurs. Men i det intima mötet förefaller det sig också svårt att separera de olika diskurserna. Jag har försökt argumentera för att skillnaden mellan dem består i vilka föreställningar som skapas kring föremålen. Ändock kan man fråga

sig om inte de båda affektiva flödena som beskrivs ingår i en övergripande kolonial diskurs som, oavsett vilka föreställningar och känslor som skapas kring föremål, tilldelar mening till de frånvarande "Andra". Intimiseringsen av "de Andra" i "Sundi Mongo" innebär också ett behov av att upprätthålla avstånd till en historisk kontext. I "Sundi Mongo" tydliggörs en kolonial diskurs som genom intimiseringsen inte går att skriva ur sig ur, eftersom den framställs som tätt förbunden med en upplevd nutid. Därför blir den "pinsam" och neutraliseras, vilket bildar ett exempel på när och hur museiarbetare skriver in sig själva och besökarna i en västerländsk gemenskap med en negativ och förtryckande historia.

En ny basutställning om den afrikanska kontinenten ska vara "aktuell", enligt verksamhetsplanen för år 2015. Men vad är det som skapar "aktualitet"? "Sundi Mongo" ansågs vara aktuell när utställningen skapades, där den representerade ett ifrågasättande av en "allmän" Afrikabild samt förhöll sig till dåtida utställningsideal. Hur lång tid kommer det ta innan en ny utställning kommer att dislokaliseras från att vara "aktuell" och behöva finna ny mening? Konceptet basutställning föddes som en reaktion mot de tidigare permanenta utställningarna och skulle uppdateras oftare, för att följa samhällets förändringar. Men i "Sundi Mongo" verkar detta ha varit en omöjlig uppgift, trots utställningens renoveringar och uppdateringar fortsätter den att förfalla. Kommer nästa utställning att lyckas bättre med denna uppgift? Eller behövs ett nytt utställningskoncept som alternativ till basutställningen?

I sökandet efter mening eller "aktualitet" finns ett flertal koloniala fallgropar, där förslagen till uppdateringar av "Sundi Mongo" eller skapandet av en ny basutställning formas av västerländska normer av modernitet och utveckling. En intervjuperson sätter dessutom fingret på ett genomgående problem; vem berättar om vilka? I relation till denna fråga vill jag belysa förhållandet till museets samlingar och de affektiva praktiker som omger föremål. Föremålets känslomässiga värden kan legitimera utställandet av dem, vilket innebär att de kan naturaliseras och förkroppsliga föreställningar om kontinuitet i "kulturen". Men kontinuiteten ligger snarare i fortlöpande föreställningar om vad som är "deras egen kultur". Detta innebär att en ny utställning står inför uppgiften att beskriva något som inte innebär en beskrivning av "de Andras kultur" och därigenom en indirekt beskrivning av en museal struktur och västerländska normer.

Utställningsverksamheten på Etnografiska museet riktar sig mot besökare. Men vilka är egentligen "besökarna"? I intervjuerna konstruerades besökarna som en konstitutiv utsida och generaliserades i föreställningar om "hur besökarna är". Denna uppsats har dock inte undersökt utställningen ur ett besökarperspektiv. I en framtida studie skulle det möjligen vara intressant att undersöka hur denna konstruerade konstitutiva utsida tillämpar museets utställningar. Samtidigt förenas dock museiarbetarna med besökarna i skildringen av "de Andra", där museiarbetarna skriver in både sig själva och besökarna i ett gemensamt västerländskt "Vi", vilket tydligare markerar "de Andra" som en konstitutiv utsida. Ur detta perspektiv kan man fråga sig vad en studie ur besökarperspektiv skulle generera. Hur skulle

detta kunna ta oss vidare i hur koloniala fallgropar kan undvikas, när den största fallgropen av dem alla verkar vara just ett sådant systematiskt uteslutande av människor som etnografiska utställningar gör anspråk på att representera? En sådan studie skulle alltså innebära en kontinuitet av koloniala praktiker, även om det kan ge perspektiv på vilka besökarna är och hur de kan tillämpa utställningen. Istället skulle jag kunna föreslå en dialog med personer som etnografiska utställningar gör anspråk på att representera. Men vilka är de? I uppsatsen har jag argumenterat för att de frånvarande "Andra" är en konstruktion, en balansgång mellan fantasi och verklighet, vilket gör det svårt att definiera vem som egentligen skildras i "Sundi Mongo". Däremot skulle det vara möjligt att andra perspektiv än från den genomsnittliga besökaren kan bidra konstruktivt till hur framtida etnografiska utställningar kan utformas.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Arkivalier

- Stockholm, Etnografiska museets arkiv, F6A utställningsdokumentation 1983(1) & 1983(2).
- Stockholm, Etnografiska museets arkiv, F6A utställningsdokumentation 1990.
- Stockholm, Etnografiska museets arkiv, F6A utställningsdokumentation 2005.
- Stockholm, Etnografiska museet arkiv, diarieförd korrespondens E 2:41.
- Stockholm, Etnografiska museet arkiv, diarieförd korrespondens E 2:42.
- Stockholm, Etnografiska museet arkiv, diarieförd korrespondens E 2:43.
- Stockholm, Etnografiska museet arkiv, diarieförd korrespondens E 2:53.
- Stockholm, Etnografiska museets bildarkiv, utställningsdokumentation 1983.
- Statens museer för världskultur, verksamhetsplan 2015, Dnr: 5/2015.

Internet

- Etnografiska museet. "Sundi Mongo – en by i Stockholm",
<http://afrika.varldskulturmuseerna.se/sundi-mongo-en-by-i-stockholm>, 2015-02-10.
- Etnografiska museet. "Avslutade forskningsprojekt",
<http://www.varldskulturmuseerna.se/etnografiskamuseet/forskning-samlingar/forskning/avslutade-projekt>, 2015-04-07.
- Law, John, 2007. "Actor Network Theory and Material Semiotics", version of 25th April 2007. Tillgänglig på:
<http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007ANTandMaterialSemiotics.pdf>, 2015-04-23.
- Nordiska museet. "Pågående forskning",
<http://www.nordiskamuseet.se/samlingar/forskning/pagaende-forskning-och-samarbeten>, 2015-04-07.
- Världskulturmuseerna. "Olofsson, Curt [samling]", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1093206/CHILDREN/2>, 2015-03-03.
- Världskulturmuseerna. "Laman, Karl Edvard", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1041621/REFERENCES/181>, 2015-03-11.
- Världskulturmuseerna. "Myndighetsinformation", <http://www.varldskulturmuseerna.se/om-oss/kontakta-oss>, 2015-03-11.

Världskulturmuseerna. "Olofson, Curt", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1074106/REFERENCES/181>, 2015-03-23.

Världskulturmuseerna. "Missionsutställningen 1907" <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1434430>, 2015-03-23.

Världskulturmuseerna. "Niombo", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1308704>, 2015-03-23.

Världskulturmuseerna. "Begravningsfigur", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1177386>, 2015-04-15.

Världskulturmuseerna. "KONGOSPÅR Norden i Kongo – Kongo i Norden", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1434428>, 2015-04-16.

Världskulturmuseerna. "Minnehuvud, skulptur", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1187887>, 2015-04-24.

Världskulturmuseerna. "Söderberg, Bertil Karl Josef", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1025353>, 2015-05-05.

Världskulturmuseerna. "Skulptur", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/1198924>, 2015-05-05.

Världskulturmuseerna. "Skulptur: nkisi", <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/2233758>, 2015-05-20.

Intervjupersoner

Intervjuerna genomfördes på Etnografiska museet under perioden 140918–141014 och förvaras hos författaren.

Anne Murray, tidigare intendent för arkiv och dokumentation.

Bo Wästfelt, tidigare utställningstekniker.

Christina Appelgren, tidigare utställningsproducent.

Curt Olofson, tidigare missionär för Svenska missionsförbundet.

Giuliana Gabbanelli, museipedagog.

Jocim Morath, museipedagog.

Leif Länsikylä, tekniker och utställningsproducent.

Wilhelm Östberg, tidigare intendent för Afrika.

Fältanteckningar

Loggbok från fältarbetsperioden på Etnografiska museet, innehåller anteckningar från perioden 140905–141017. Förvaras hos författaren.

Tryckta källor och litteratur

- Ahmed, Sara, 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Carlén, Staffan, 1990. *Att ställa ut kultur: om kulturhistoriska utställningar under 100 år*. Stockholm: Carlsson.
- Ehn, Billy, 1996. "Närhet och avstånd". I: Ehn, Billy; Löfgren, Orvar. *Vardagslivets etnologi*. Stockholm: Natur och kultur.
- Eriksson, Catharina; Eriksson Baaz, Maria & Thörn, Håkan, 1999. "Den postkoloniala paradoxen, rasismen och 'det mångkulturella samhället'". I: Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz och Håkan Thörn (red). *Globaliseringens kulturer*. Nora: Nya Doxa.
- Fabian, Johannes, 2014 [1983]. *Time and the Other How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Forsberg, Anna Maria & Sennefelt, Karin, 2014. "Fråga med föremålen". I: Forsberg, Anna Maria & Sennefelt, Karin (red.). *Fråga föremålen. Handbok till historiska studier av materiell kultur*. Lund: Studentlitteratur.
- Fägerborg, Eva, 1999. "Intervjuer". I: Lars Kaijser & Magnus Öhlander (red). *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.
- Glynos, Jason, 2008. "Ideological fantasy at work". I: *Journal of Political Ideologies*, 13:3.
- Glynos, Jason; Howarth, David, 2007. *Logics of Critical Explanation in Social and Political Theory*. New York: Routledge.
- Gradén, Lizette; Kaijser, Lars, 1999. "Att fotografera och videofilma". I: *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.
- Gustafsson Reinius, Lotten, 2005. *Förfärliga och begärliga föremål: om tingens roller på Stockholmsutställningen 1897 och Etnografiska missionsutställningen 1907*. Stockholm: Etnografiska museet.
- Gustafsson Reinius, Lotten, 2008. "Innanför branddörren: Om etnografiska samlingar som medier och materialitet." I: red. Jülich, Solveig; Lundell, Patrik & Snickars, Pelle. *Mediernas kulturhistoria*. Stockholm: Statens arkiv för ljud- och bild.
- Gustafsson Reinius, Lotten, 2013. "Kongobussen kommer!". I: red. Gustafsson Reinius, Lotten; Habel, Ylva & Jülich Solveig. *Bussen är budskapet: mobilitet, materialitet och modernitet*. Stockholm: Kungliga biblioteket.
- Hall, Stuart, 1992. "The West and the Rest: Discourse and Power." I: Hall, Stuart (red.) & Gieben, Bram. *Formations of modernity*. Cambridge: Polity press in association with the Open University.
- Hall, Stuart, 1997. "The work of representation". I: Hall, Stuart (red.). *Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

- Hall, Stuart, 1997. "The spectacle of the 'Other'." I: Hall, Stuart (red.). *Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hastrup, Kirsten, 1995. *A passage to anthropology*. London: Routledge.
- Howarth, David, 2010. "Power, discourse and policy: Articulating a hegemony approach to critical policy studies". I: *Critical Policy Studies*, vol. 3, issue 3-4.
- Jansson, Esse, 1979. "Konst och redskap från Zaire". I: *Norrtelje Tidning*, 17 oktober.
- Jansson, Lennart, 2006. "Kongo i våra hjärtan". I: *Hemmets vän*, 7 september.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara, 1998. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Laclau, Ernesto, 1990. *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London/New York: Verso.
- Laclau, Ernesto, 1996. *Emancipation(s)*. London: Verso.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal, 1987. "Post-Marxism Without Apologies". I: *New Left Review*, nr 166.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal, 2008. *Hegemonin och den socialistiska strategin*. Göteborg/ Stockholm: Glänta/Vertigo förlag.
- Lidchi, Henrietta, 1997. "The poetics and politics of exhibiting other cultures". I: Hall, Stuart (red.). *Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Lilja, Agneta, 1996. *Föreställningen om den ideala upppteckningen: en studie av idé och praktik vid traditionssamlade arkiv: ett exempel från Uppsala 1914-1945*. Uppsala: Dialekt- och folkminnesarkivet.
- Lind, Elisabet, 2002. "Vems är föremålen?" I: Östberg, Wilhelm (red.). *Med världen i kappsäcken: samlingarnas väg till Etnografiska museet*. Stockholm: Etnografiska museet.
- Linderson, Annie, 2010. "To enter the kitchen door to people's lives: A multi-method approach in the Research of Transnational Practises among Lifestyle Migrants". I: *Recreation and Asia, Africa & Latinamerica (RASAALA)*, Vol. 1 (1).
- Marcus, George, E., 1995. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography". I: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24.
- Miles, Robert, 1993. "The Contradictions of Racism". I: Tommie Sjöberg och Aleksandra Ålund. *Rescue-43; Xenophobia and Exile*. Köpenhamn: Munksgaard.
- Mudimbe, Valentin, 1988. *The invention of Africa*. Indiana University Press.
- Nordenankar, Agneta, 1983. "En bygata som doftar Afrika..." I: *Dagens nyheter*, 3 mars.
- Palmsköld, Anneli, 2007. *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Paolini, Albert, 1999. "Globalisering". I: Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz och Håkan Thörn (red.). *Globaliseringens kulturer*. Nora: Nya Doxa.

- Persson, Eva, 1996. "Hellre en nybadad syndare än trenne rättfärdiga med fotsvett – Att återföra museernas föremål och vetande till verkligheten". I: *Nordisk museologi 1996*, vol. 1.
- Said, Edward, 1993 [1978]. *Orientalism*. Stockholm: Ordfront.
- Said, Edward, 1995. *Kultur och imperialism*. Stockholm: Ordfront.
- Saukko, Paula, 2003. *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological approaches*. Sage: London.
- Selinder, Per-Magnus, 1983. "Rakt in i en bacongoby – på Etnografiska museet". I: *Svensk veckotidning* 4 april.
- Svensson, Irene, 2002. "Enträget arbete och långdragen strid: Etnografiska museet skapas". I: Östberg, Wilhelm (red.). *Med världen i kappsäcken: Samlingarnas väg till Etnografiska museet*. Stockholm: Etnografiska museet.
- Wetherell, Margaret, 2012. *Affect and emotion: a new social science understanding*. London: Sage.
- Winther Jørgensen, Marianne; Phillips, Louise, 2000. *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Östberg, Wilhelm (red.), 2002. *Med världen i kappsäcken: samlingarnas väg till Etnografiska museet*. Stockholm: Etnografiska museet.
- Östberg, Wilhelm, 2012. *Nyttan av en halv kalebass*. Stockholm: Carlsson.