

Gestaltning av det förflutna

Berättelser i museiutställningar

Annelie Månsson
&
Hanna Severinsson

Examensarbete (30 högskolepoäng) i museologi för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Pernilla Rasmussen

År: 2014

© Annelie Månsson & Hanna Severinsson

Title

Portraying the past: narrative in museum exhibitions

Abstract

Museums, as we know them, originate from the enlightened modernity with its emphasis on rationality and positivism. Today, however, modernity is highly contested, and the role of the museum has shifted. We argue that historical museum exhibitions operate in the boundary between didactics and experiences, which in turn affects the way exhibitions communicate with its visitors. The aim of this thesis is to problematize how historical narratives and the past are depicted in local and regional historical exhibitions in Scania, Sweden. The study has been conducted by A) examining how producers reason when creating exhibitions, both regarding the understanding of the past and the ways of creating meaningful experiences, and B) examining existing historical exhibitions created in the last decade with focus on the design and the communication aspects of the exhibitions.

The theoretical foundation of our thesis is the postmodern theory. We focus on the part of the theory that emphasises on the deconstruction of metanarratives and on the notion that knowledge and history are subjectively constructed. To understand how narratives are created in historical exhibitions and how they can retroact on museum visitors we use two different explanatory models: literary theorist Hans Ulrich Gumbrecht's distinction between meaning effects and presence effects, and a model to expose the layering of time in exhibitions.

Our results indicate that postmodernism is visible in the practice of exhibitions; as well in the reasoning when planning exhibitions as in the communication to the visitors in existing exhibitions. A consequence of this, we argue, is that text material and other semiotic tools, along with different interpretations and a multitude of perspectives on phenomena, risk constituting the foundations of museum exhibitions instead of being a tool to understand the exhibition. Drawn to extremes this may result in visitors not acquiring the core of the narrated history. However, there seems to be a shift in focus regarding the production of exhibitions, from interpretations and perspectives to the actual objects in the exhibitions. This shift in focus does not exclude interpretations. The shift indicates a reaction against the postmodern attitude towards history, and a progression to a post-postmodernism where presence effects are favoured. A way to achieve these effects are by applying multimedia solutions, where visitors can choose from a range of different media by which they can interact with exhibitions. To make the past relevant to visitors, exhibition producers try to connect the past to present phenomena as well as connect the stories told to an emotive level.

Keywords

narrative, postmodernism, permanent exhibition, exhibition medium, time, presence, meaning

Nyckelord:

berättande, postmodernism, basutställning, utställningsmedium, tid, närvaro, mening

Tack till

Pernilla Rasmussen för god handledning under arbetets gång. Björn Magnusson-Staaf för ditt engagemang under hela utbildningen. Respondenterna som deltagit i denna undersökning och bidragit med intressanta resonemang. Museologikurskamraterna för intressanta diskussioner och stöd i svåra stunder. Samt nära och kära för att ni stöttat oss och funnits där.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning.....	1
1.1 Syfte	2
1.2 Frågeställningar	2
1.3 Avgränsning	2
1.4 Disposition	3
2. Bakgrund.....	4
2.1 Museer som en del av upplevelseindustrin	6
2.2 Styrdokument som påverkar museernas verksamhet	7
2.3 Centrala begrepp för studien	9
2.3.1 Utställningar	9
2.3.2 Historiemedvetande och historiesyn	10
2.3.3 Historiebruk	11
2.3.4 Berättelser i utställningar	11
2.3.5 Interaktivitet	12
3. Forskningsöverblick	13
3.1 Utställningsmediet och utställningsproduktion	14
3.2 Föremålets funktion på museer och i utställningar	16
3.3 Utställningspedagogik	17
3.4 Historierepresentation	18
3.5 Akademiska uppsatser	19
3.6 Uppsatsens placering i forskningsfältet	19
4. Teoretiska perspektiv	20
4.1 Postmodernism	20
4.2 Närvaro och mening i utställningar	22
4.3 Lager av tid i utställningsgestaltning	23
4.4 Berättande i utställningar	24
5. Material och metod	26
5.1 Urval	26
5.2 Intervju	28
5.3 Utställningsanalys	28
5.4 Etik och källkritik	29
6. Resultatdiskussion	31
6.1 Utställningsetnografier	31
6.1.1 Tidernas stad: Malmö 1850 till idag	31
6.1.2 Stadslifv	34
6.1.3 På gränsen	37
6.1.4 Utställningsdiskussion och sammanfattning	40
6.2 Intervjuer med utställningsproducenter	41
6.2.1 Målgrupp och skola	41
6.2.2 Utställningsmediet	42
6.2.3 Multimodalitet i utställningar	45
6.2.4 Föremål och berättelser	46
6.2.5 Perspektiv och förståelse	49
6.2.6 Gestaltning av tid	51
6.2.7 Rumslig gestaltning	52
7. Analys	54
7.1 Postmodernismen i museipraktiken	54

7.2 Målgrupper och anpassning	55
7.3 Utställningsspråk	57
7.3.1 Närvaro- och meningseffekter	57
7.3.2 Tidslager.....	59
8. Slutdiskussion	61
8.1 Vidare forskning	62
Källor	64
Bildkällor	69
Bilagor	70
Bilaga 1: Intervjufrågor	70
Bilaga 2: Vägledande frågor för utställningsanalys.....	72
Bilaga 3: Missivbrev	73
Bilaga 4: Arbetsfördelning.....	74

1. Inledning

Museums are a part of the social code [...] of enlightened modernity, grounded in the belief in overarching narratives which tell of the reality of scientific reason, the value of past historical experience, and the conviction that there exist realities to know about, that people are capable of knowing about them, and that they are able to use this knowledge to create better social systems.

Pearce 1992, s. 233

Museer är, som citatet ovan illustrerar, institutioner sprungna ur det moderna projektet och upplysningstidens rationella tänkande. Som sådana institutioner har museer haft huvuduppgiften att samla in och bevara det materiella och immateriella kulturarvet och att på ett auktoritärt sätt bilda allmänheten. De senaste decennierna har museernas roll omvärderats och tolkningsarbetet har givits större utrymme inom ramarna för den förmedlande verksamheten. Denna utveckling har följt på en reflexiv vändning på museerna som skedde under 1900-talets sista decennier och kan ses som en del av den postmoderna reaktionen mot den moderna positivismen (Hooper-Grenhill 2000, s. 141, 145).

Med påverkan av postmodernismen är det idag allt mer vanligt med tematiska och kronologiskt uppbrutna utställningar, där flera olika perspektiv, berättelser och röster finns representerade (Hooper-Greenhill 2000, s. 140-141). De basutställningar som gjordes under senare delen av 1900-talet har under de senaste åren börjat uppdateras och göras om. En orsak torde vara att utställningarna visats under en längre period och kan upplevas daterade, både gällande kunskapssyn och utställningstekniker. I Skåne har en stor del av de kommunala och regionala museerna under en tidsperiod på sju år gjort om sina historiska basutställningar¹. Besökardeltagande och inkludering av besökarens reflektioner i utställningar har getts större fokus, med postmodernismens inflytande. Likaså har de senaste decenniernas tekniska och digitala utveckling tagit klivet in i utställningsmediet. Vi menar att det finns ett behov att utreda de postmoderna effekterna på utställningsmediet, såväl genom undersökning av produktionsfasen som det slutgiltiga resultatet av utställningar.

Museiutställningar är produkter av den tid de produceras i: de illustrerar ett samtida förhållande till historia, till trender och till besökare (Carlén 1990). Som kunskapsauktoriteter hade museerna en självklar roll i det moderna samhället, en roll som idag ifrågasätts i allt större utsträckning. Historiskt utställningsarbete handlar om att kommunicera tolkningar av förfluten tid. Den historia som förmedlas kräver en

¹ Utöver de utställningar vi i denna studie undersöker kan också nämnas: *C400* på Regionmuseet i Kristianstad, *En arbetets stad* på Landskrona museum, *Petroglyfiskt* på Österlens museum samt nya fornsalen på Trelleborgs museum (ej färdigställd).

stor medvetenhet från producenternas sida för att skapa inkludering, förståelse och deltagande för besökare. Det ställer också krav på att museerna arbetar mer aktivt med besökardialog. Gestaltningen² av och berättandet i utställningar påverkas av samtiden och det är skapandet av relevans genom lokal- och regionalhistoriska basutställningar vi undersöker. Den utåtriktade verksamhet museer har utgörs först och främst av utställningar. Därför är det också av vikt att studera dessa utställningar och hur gestaltningen används och utarbetas. (jfr Hooper-Greenhill 2000, s. 124) Genom att undersöka utställningar hoppas vi kunna se mönster i hur museernas användarvänlighet kan förstås och hur utställningsproducenter skapar relevans för besökare. Utställningsmediet är ett relativt outforskat ämne i Sverige. Där tillför vår studie forskningsfältet aspekten hur förfluten tid och berättelser kan gestaltas i utställningar.

1.1 Syfte

Detta uppsatsarbete syftar, mot bakgrund av den postmoderna teorin, till att problematisera hur förfluten tid och berättelser gestaltas i kulturhistoriska basutställningar på lokala och regionala museer i Skåne. Vi undersöker huvudsakligen utställningsproduktion: hur utställningsproducenter resonerar kring berättande i utställningar, samt hur de arbetar för att göra utställningar relevanta för besökare. Genom att även undersöka befintliga utställningar inkluderar vi hur utställningsproducenternas idéer kring gestaltning konkretiserats i faktiska utställningar samt hur berättelser byggs upp i rummet.

1.2 Frågeställningar

De frågeställningar vi i uppsatsen ämnar besvara är:

Hur kan vi förstå den historiska basutställningen som medium för berättande?

- Hur gestaltas förfluten tid och berättelser i historiska basutställningar?
- Hur resonerar utställningsproducenter kring gestaltning i historiska basutställningar?
- På vilket sätt skapas närhet till det förflutna i historiska basutställningar?
- Hur görs historien relevant för besökare?

Hur kan gestaltningen av förflutenhet i de undersökta utställningarna förstås i relation till teoribildningen kring det postmoderna museet?

1.3 Avgränsning

I denna studie undersöker vi de berättelser och gestaltningar av förfluten tid som skapas i historiska utställningar på museer, hur utställningsproducenter arbetar och vilka överväganden som görs i relation till föremål, besökare och gestaltning i

² Vår definition av begreppet gestaltning innebär mer än bara formgivningen av en utställning. Vi menar att det handlar om samspelet mellan olika medier och hur de tillsammans skapar en helhet.

utställningsproduktionen. Det finns fler aspekter som skulle kunna lyftas i en studie av denna karaktär, exempelvis kunskapsorganisation, föremålsförvärv och ekonomiska förutsättningar. Dessa aspekter sätter de yttre ramarna för vad som kan kommuniceras samt de möjligheter och begränsningar som en utställningsproduktion måste förhålla sig till (se exempelvis Pearce 1992, s. 240; Grundberg 1999, s. 21-22; Grahn 2005). Vi har dock valt att hålla oss strikt till själva utställningsmediet; hur utställningar skapas och har skapats samt hur gestaltningen och formen för förmedling ser ut i befintliga utställningar. Annan utställningsinformation i form av material på webben, sociala medier, pedagogiska program (till exempel guidningar och temavisningar) eller kataloger har vi inte tagit del av inom ramarna för denna studie. Ytterligare en avgränsning vi har gjort är att undersöka skånska offentligt styrda museer, då de har liknande förutsättningar och målformuleringar för sin verksamhet. De museer och utställningar som undersöks presenteras i kapitel 5.1 *Urval*.

1.4 Disposition

Inledningsvis har vi introducerat det problem som ligger till grund för denna uppsats. I det följande bakgrundsavsnittet ges en ingående förklaring av de kontexter vilka vi uppfattar att museer och museiutställningar verkar i: det postmoderna museet, upplevelseindustrin samt relevanta styrdokument för museer. Begreppskatalogen som följer på bakgrunden förklarar hur vi använder och förhåller oss till begrepp som är centrala för förståelsen av vår undersökning. Därefter följer en forskningsöverblick, där det museologiska forskningsläget presenteras, med fokus på berättande i utställningar, utställningsproduktion och historierepresentation. I denna överblick positionerar vi vår uppsats i det museologiska forskningsfältet.

I efterföljande teoriavsnitt ges en introduktion till de teoretiska ramar som studien bygger på. Vi utgår från delar av den postmoderna teoribildningen som utvecklades på 1960-talet, där berättelsen och tolkningen fokuseras. Utöver denna teori kopplar vi våra frågeställningar till två förklaringsmodeller som vi menar kan öka förståelsen för uppbyggnaden av berättelser i museiutställningar. Den ena är distinktionen mellan närvaro- och meningseffekter, den andra en modell av tidslager. I detta kapitel teoretiserar vi också berättelsen som uttrycksform. Efter teorikapitlet följer en metod- och materialdiskussion där vi beskriver vilka verktyg vi använder för att besvara våra frågeställningar: intervjuer och utställningsanalyser. I kapitlet ingår också en källkritisk och forskningsetisk diskussion kring empirins karaktär.

I resultatdiskussionen redovisar vi resultatet av våra empiriska undersökningar samt diskuterar hur de relaterar till det museologiska forskningsfältet. Vi inleder med att presentera utställningsetnografier och en sammanfattning av dessa, varpå intervjumaterialet presenteras och diskuteras. Efter denna diskussion genomför vi en fördjupad analys där vi sätter studiens resultat i relation till dess teoretiska ramar.

Slutligen följer en diskussion där vi sammanfattar vår analys och sätter den i relation till våra frågeställningar. I detta kapitel ingår också en kort diskussion om möjliga framtida forskningsområden som vi har identifierat.

2. Bakgrund

Förevisandets historia rör sig i en väldig parabel från kabinettets dunkla virrvarr över upplysningens och evolutionismens kompromisslösa ordnande [...] till det sena 1900-talets frivolt meningsförnekande skapelseakter.

Broberg/Sörlin 1991, s. 8

Citatet av idéhistorikerna Gunnar Broberg och Sverker Sörlin ovan konkretiserar att museiutställningar är stadda i ständig förändring och utveckling. Såväl historiskt sett som idag har museer påverkats av olika vetenskapliga och samhällseliga strömningar. Vi menar att museerna befinner sig i en position där de måste förhålla sig till bland annat kulturpolitik, grundskolans läroplaner, upplevelseindustrin och inte minst etablerad museipraktik.

Museer har sedan de började att verka i sin moderna funktion, i decennierna kring sekelskiftet 1900 i Sverige, påverkat hur historia förmedlas till allmänheten (Broberg/Sörlin 1991; Edman 2005). Under 1800-talet ändrades utställningsformen från privata kuriosakabinett med syfte att vara encyklopediska, till kronologiska framställningar, som skulle förklara evolutionistiska förlopp för allmänheten (Hegardt 2012, s. 315). Förändringen som skedde på museerna följde på den vetenskapliga revolutionens upplysningstanke. De vetenskapliga disciplinerna växte fram och i Sverige utvecklades de klassiska museiämnena konsthistoria, etnologi och arkeologi i anslutning till och symbios med museerna. (Edman 2005, s. 15-19) De senaste decennierna har forskningen på museer i Sverige minskat och i allt högre utsträckning flyttat till de akademiska lärosätena (Rentzhog 2006).

I sin tidiga funktion ägnade sig de svenska kulturhistoriska museerna i huvudsak åt att samla in och bevara det samhälle, som med industrialismen var på väg att försvinna, det vill säga det som ansågs vara typiskt svenskt vid den tiden. Denna museiperiod anses ha en nationalromantisk grund och skulle skapa en sammanhängande svensk historia från äldsta tiden till samtiden (se exempelvis diskussionen i Hillström 2006, s. 32). Museologen Kerstin Smeds diskuterar i artikeln "Vad är museologi?" (2007) textens inträde på museerna och menar att de är en del av det pedagogiska uppdrag som ålades de svenska museerna i början av 1900-talet (Smeds 2007, s. 68). Många museiforskare menar att detta moderna museiprojekt stod oemotsagt under större delen av 1900-talet. Det var först under 1960- och 1970-talet som museernas roll omvärderades, i anslutning till den kritiska skolan inom historieforskningen (Smeds 2007, s.71; Ljung 2009, s. 33-34). Kritiken som föranledde denna omvärdering riktades framför allt mot metanarrativen³ och den historieskrivning som ansågs

³ För förklaring, se kapitel 2.3.4 *Berättelser i utställningar*.

förenklade och entydiga (Alvesson/Sköldberg 2008, s. 390). Inom historieforskningen började positivismen och objektiviteten ifrågasättas till förmån för mer reflexiva och tolkande praktiker. Detta skedde också på museerna, där verksamheten började ses ”...som dynamiska processer baserade på diskurser inom vilka aktörerna (till exempel personalen) och deras tolkningar positionerades” (Smeds 2007, s. 71). Den nya fas som museerna tog sig in i under 1960- och 1970-talet kallas, liksom strömningen i stort, för postmodernism.

Museologen Eilean Hooper-Greenhill menar att postmodernismen sedan 1990-talet i allt större utsträckning påverkat historieberättandet och förmedlingen i museiutställningar. Det postmoderna tar sig uttryck genom dekonstruktion av stora berättelser, kontextualisering av föremål samt större fokus på besökarinflytande och besökardeltagande (Hooper-Greenhill 2000, s. 138-141). I vår studie är de postmoderna uttrycken relevanta då ett förändrat förhållningssätt till utställningar och vad de kan kommunicera, nya tolkningsramar och en ny syn på museer innebär att berättandet måste ske på nya sätt och med nya premisser. Museologen Susan M. Pearce menar att det pågår en dekonstruktion på museerna, inte enbart i utställningarnas gestaltning, utan i verksamhetens alla delar: från insamling och dokumentation till förmedling. Dekonstruktionen innebär ett ifrågasättande av normaliserade och rutinerade strukturer, där museerna åskådliggör och problematiserar sin egen roll i historieskrivningen. (Pearce 1992, s. 232-235) Historikern Bengt Lundberg menar att med postmodernismen har museer i hög utsträckning skiftat fokus från klassiska kronologiska utställningar till tematiskt ordnade. Genom att göra det har museerna också brutit upp den linjära berättelsen i utställningarna. (Lundberg 1999, s. 52)

Smeds har i artikeln ”On the meaning of exhibitions” (2012) utarbetat en modell för hur utställningar har utvecklats sedan upplysningstiden (se *figur 1*).

Episteme I Enlightenment (closed) ca 1750 and on	Episteme II Enlightenment prevails (more open) ca1860 on	Episteme III Enlightenment out? (open) late 1980's –
Taxonomy	Text!	"Folksonomy"
Typology	History	Text(s)
"Objectivity"	Nation/Narration	Thematic
Truth/Authority	Truth/Authority	Storytelling
Non-textual	Normative	Polyvocal / Dialogue
Exclusive	Inclusive/integrative	Multi-dimensional
Aesthetic	Homogeneity	Interpretive
Universality	Education	Message(s)
One dimensional	Consensus	"Auteur"
Chronology	Collectivism	Experience
Progress	Universality	Individualism
Linear	Chronology	Diversity
Evolution (ca 1860 on)	Progress	Reflexivity
"One way"	Linear	"Game"
	Evolution	Network
		Nonuniversal
		Nonevolutionary
		Nonlinear
		"Path Finder"
TAXONOMY	POSITIVISM	HERMENEUTICS
POSITIVISM	DARWINISM	STRUCTURALISM
DARWINISM		POSTSTRUCTURALISM

Figur 1: Modell över utställningspraktikens epistem (källa: Smeds 2012, s. 56)

Smeds delar in utställningshistorien i tre olika perioder eller epistem, vilka vi förstår som kunskaps- och förmedlingstraditioner inom museiverksamhet. Den första perioden karakteriseras av ett linjärt och kronologiskt synsätt utan pedagogisk ansats. Den andra perioden inträffar i Sverige när museernas pedagogiska roll tydliggörs under tidigt 1900-tal och karakteriseras av bildningsfunktionen och den auktoritära och positivistiska kunskapssynen. Vi uppfattar att period ett och två befinner sig förhållandevis nära varandra i sin kunskapssyn och framför allt skiljs åt av den pedagogiska rollen. Period tre, å andra sidan, innebär ett nytt sätt att se på kunskap. Den beskrivs som tematisk med fokus på berättande samt multimodalitet⁴ och lägger stor vikt vid besökardeltagande och tolkningsarbete. (Smeds 2012, s. 56) Liksom Smeds menar vi att det är i den tredje perioden utställningar verkar idag.

2.1 Museer som en del av upplevelseindustrin

Med postmodernismen förändrades, enligt kultursociologen Dorte Skot-Hansen, museers relation till upplevelseindustrin⁵. Skot-Hansen menar att det moderna museets fokus på kunskapsförmedling successivt har förskjutits under andra halvan av 1900-talet till förmån för det postmoderna museets betoning på upplevelse (Skot-Hansen 2008, s. 12-13). Även i etnologen Staffan Carléns studie av utställningar på Nordiska museet (1990) diskuteras denna förändring. Carlén menar att utställningsmediet förändrades under 1960- och 1970-talen:

Man skulle kunna tala om engagerande utställningar. Teaterscenens rörlighet med dramatiska och suggererande ljussättningar eftersträvades som viktiga medel för att väcka publikens intresse. Målet blev att åstadkomma en populär presentation för allmänheten. Vård, forskning och undervisning är museets primära funktioner, men för att informationen ska nå publiken krävs, att utställningar erbjuder upplevelser.

Carlén 1990, s. 265-266

Museerna är en del av den idag växande turismnäringen och besökare förväntar sig en upplevelse när de besöker ett museum (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s. 137). Det är inte enbart utställningar i sig som lockar, utan också den omgivande miljön, caféet och museibutiken (Carlsson/Ågren 1982, s. 49-50). Sociologen Nick Prior menar att museer är en del av det postmoderna urbana landskapet tillsammans med exempelvis festivaler, köpcentra och biografier. I den postmoderna stadsmiljön är "...one's self [...] constructed through expressive codes of fashion, and leisure time is to be filled with a series of 'experiences'" (Prior 2006, s. 511). I denna upplevelseindustri konkurrerar museer med andra upplevelseaktörer om besökare och ekonomiska anslag (Skot-Hansen 2008, s. 9). Ett tydligt exempel på hur museer idag mer och mer konkurrerar med andra upplevelseaktörer är genom konkurrensen med turnerande blockbuster-utställningar. Blockbuster-utställningar är storslagna, publikfriande

⁴ Didaktikern Eva Insulander ger en definition av multimodalitet i avhandlingen *Tinget, rummet, besökaren*: "Multimodalitet rymmer antagandet om att kommunikation sker i flertalet teckensystem (t.ex. tal, skriftspråk, gestik, bild och färg) samtidigt och att de skilda teckensystemen bär på olika möjligheter till kommunikation av mening." (Insulander 2010, s. 41).

⁵ Med upplevelseindustri menar vi den bransch som utgörs av aktörer inom kultur-, turism- och fritidsaktiviteter.

utställningar (Prior 2006, s. 514-515).⁶ Denna konkurrenssituation kan också överföras till konkurrens mellan städer, där den lokala eller regionala profileringen kan ge en stad en plats på den kulturella kartan (Prior 2006, s. 512; Skot-Hansen 2008, s. 11). Genom resonemangen om profilering kan museets roll förstås som ett slags lokal identitetsbärare, eller kanske snarast som en lokal marknadsförare. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, professor i performance studies, ser upplevelsefokuseringen som ett medvetet skifte inom museiverksamheten. Skiftet innebär en fokusförskjutning från föremålen till besökaren. Tidigare fokuserade förmedlingen på vad föremålen kunde berätta, idag fokuserar förmedlingen på hur besökarna använder utställningar. Tonvikt läggs vid upplevelsen som engagerar sinnena, känslorna och fantasin. (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s. 138) Fokusskiftet innebär att museerna måste åta sig en ny roll och anpassa sig till det omgivande samhällets förväntningar. Även Prior och Skot-Hansen diskuterar museernas förhållande till upplevelseindustrin. De menar att museer idag har flera krav från olika aktörer på sig, vilka delvis är motsägande. Museerna ska till exempel vara utlärande, erbjuda upplevelser, tillgodose politiska krav, vara kulturella stöttepelare, tilltala en bred publik, vara identitetsskapande, dynamiska samt obundna (Prior 2006, s. 521-522; Skot-Hansen 2008, s. 10).

Arkeologen och museologen Björn Magnusson-Staaf menar att utställningar idag ofta kommunicerar som film: med dramaturgi, scenografi och ”klippning”. Detta sätt att kommunicera på kan ses som en effekt av den anpassning museer måste göra för att nå ut och vara angelägna för allmänheten. Historikern Peter Aronsson påpekar i *Att uppleva historia* (2002) att det dramaturgiska greppet är en referenspunkt för en generation, där både den historia som berättas och det sätt på vilket den berättas skapar igenkänning (Aronsson 2002, s. 87). Även medie- och kulturforskaren Bodil Axelsson talar om hur museer i Europa idag arbetar med att anspela på känslor med hjälp av dramaturgiska metoder hämtade ur teater- och filmvärlden⁸. Vi menar att museer befinner sig i ett gränsland mellan upplevelse- och kunskapsorientering och att det skapar såväl förutsättningar som förväntningar på hur museer ska verka och hur utställningar gestaltas.

2.2 Styrdokument som påverkar museernas verksamhet

De museer vi undersökt i studien är offentligt styrda, vilket innebär att de har flera styrdokument att förhålla sig till i sin verksamhet. Vi lyfter här fram ICOMs (The International Council of Museums) etiska regler för museiverksamhet, kulturpropositionen *Tid för kultur* från 2009 samt läroplanen för grundskolan från 2011. Dessa dokument är vägledande för museernas utåtriktade verksamhet.

ICOM är ett Unesco-organ med syfte att utveckla och förbättra världens museer. De har bland annat utarbetat ett dokument med etiska regler för de anslutna museerna. ICOM definierar ett museum som:

⁶ Ett exempel på en blockbuster-utställning är *Tutankhamun: graven och skatterna* som visades i Malmö under 2012 och 2013 (Tutankhamun u.å.).

⁷ Magnusson-Staaf, Björn 2014-03-03, referensmöte Malmö museer: *Din historia*.

⁸ Axelsson, Bodil 2014-02-27: föreläsning: ”Om historiska museer och berättande i samtidens Europa” Lund: Historiska institutionen, Historiedidaktiska seminariet.

...en permanent institution utan vinstintresse som tjänar samhället och dess utveckling, som är öppen för allmänheten, som förvärvar, bevarar, undersöker, förmedlar och ställer ut – i *studiesyfte, för utbildning och förnöjelse*, materiella och immateriella vittnesbörd om människan och hennes omvärld.

Svenska ICOM u.å., s. 29 (egen kursivering)

Museernas roll har således olika syften, som kursiveringen i citatet ovan visar: såväl didaktiska som mer underhållande. Detta påverkar det sätt på vilket museiutställningar kommunicerar med sina besökare. Då Sverige inte har någon museilagstiftning⁹ är de rekommendationer ICOM utarbetat de förhållningsregler svenska museer har att rätta sig efter. I det kapitel som rör utställningsverksamhet är ICOMs grundprincip att:

Det är viktigt att museer ser till att utveckla sin utbildande roll och att locka till sig så många som möjligt från det samhälle, den ort eller grupp som de tjänar. Interaktion med det samhälle som är uppdragsgivare och främjandet av dess kulturarv utgör en väsentlig del av *museets bildande roll*.

Svenska ICOM u.å., s. 18 (egen kursivering)

Museers bildande roll är befäst i såväl kulturpolitiken som i den pedagogiska funktion som kunskapsförmedlare museer historiskt har haft (se kapitel 2. *Bakgrund*). Kulturdepartementets mål för svensk kulturverksamhet, som presenteras i kulturpropositionen *Tid för kultur*, är vägledande för kommunala och regionala museer. Dessa museer mottar statliga medel genom samverkansmodellen via Kulturrådet och står därmed också under de nationella målen:

Statliga myndigheter och institutioner ska, utifrån arten av sina uppgifter och ansvarsområden, arbeta för

- att främja mångfald, kulturell pluralism och internationellt samspel,
- att stödja konstnärligt skapande och ge plats för konstens förmåga att gestalta, bryta mönster och vidga det möjligas rum,
- att kulturarvet bevaras, brukas och tolkas,
- att kulturell kompetens och kreativitet används för att bidra till en socialt, miljömässigt och ekonomiskt hållbar utveckling,
- att information och kunskaper görs tillgängliga och förmedlas.

Kulturdepartementet 2009, s. 26-27

Ur citatet ovan går att utläsa att museer ska arbeta för att bevara, bruka och tolka kulturarvet. Dessa mål förutsätter ett aktivt arbete med kulturarvet, där föremålssamlingar, utställningsarbete, berättelser och perspektivering ingår. För att museerna ska kunna leva upp till målen krävs det att kulturarvet tillgängliggörs för allmänheten. Tillgängligheten menar vi inte bara innebär att besökare ska få fysisk tillgång till museernas utställningar, utan också ges möjlighet till en fördjupad tillgång till historien och det som berättas. Ett led i denna förståelse är att få hjälp med att kunna sätta historien i relation till nutiden för att skapa en förståelse för historiska skeenden. I *Tid för kultur* betonas inledningsvis vikten av "...barns och

⁹ Det närmsta en svensk museilagstiftning vi kan komma är Kulturmiljölagen 1988:950 (Kulturdepartementet 1988), som reglerar hur fornminnen och kulturmiljöer ska hanteras.

ungas rätt till kultur”, vilket bör genomsyra all kulturverksamhet (Kulturdepartementet 2009, s. 1). Detta implicerar att barn och unga utgör en huvudmålgrupp även för museernas verksamhet. Enligt propositionen tillhör dock kulturarvet alla medborgare: det ska tolkas, levandegöras och göras angeläget för medborgarna (Kulturdepartementet 2009, s 30-31).

Medborgarnas engagemang och delaktighet är en viktig förutsättning för att kulturarvet ska leva vidare och utvecklas. Det är därför angeläget att verka för att människor i ökad utsträckning har möjlighet att ta del av, använda och vidareutveckla kulturarvet.

Kulturdepartementet 2009, s. 31

Målet att förstå historia och kulturarv som lyfts i kulturpropositionen är också centralt i läroplanen för grundskolan från 2011. Läroplanens mål påverkar museer då barn och unga är en prioriterad målgrupp i all offentligt styrd kulturverksamhet (Kulturdepartementet 2009, s. 26). En undersökning som genomfördes av Statens kulturråd 2007 konstaterar att 39 % av samtliga publika aktiviteter på svenska museer riktades till skolor och förskolor (Statens kulturråd 2008, s. 27). I historieundervisningen i grundskolan läggs fokus på historiemedvetande och värdering av källmaterial, men också på hur historia påverkar nutiden och hur historia kan användas i olika sammanhang och utifrån olika perspektiv, exempelvis utifrån majoritetskulturer eller enskilda individer (Skolverket 2011, s. 172-177).

De styrdokument vi här presenterat påverkar hur museer bedriver sin verksamhet. Då förmedlingen givits allt mer fokus på museerna de senaste decennierna får dessa dokument konsekvenser för den didaktiska rollen och därmed också för berättandet och för utställningsmediet. Styrdokumentet pekar i viss mån i olika riktningar, dels betonas förståelse av det förflutna och den pedagogiska rollen, vilket ges huvudfokus. Dels betonas vikten av att vara underhållande och erbjuda upplevelser. Dessa riktningar styrker våra tankar om att museer måste förhålla sig till såväl upplevelsen som didaktiken.

2.3 Centrala begrepp för studien

I föreliggande studie använder vi ett antal begrepp som är betydelsefulla för förståelsen av vår undersökning. Nedan följer en förklaring av hur vi använder och definierar begreppen.

2.3.1 Utställningar

Enligt *Nationalencyklopedin* är en utställning ett ”...medium för visuell kommunikation. Det används till att rumsligt ordna objekt för betraktande” (Ågren 2014). Som medium är utställningar beroende av föremålens dramatik samt texter och för att förstärka berättelserna används ofta ljus, ljud, scenografi, arkitektur och rekvisita (Kempe 2003, s. 129-130). *Nationalencyklopedins* definition påvisar vidare att utställningsmediet ständigt inkluderar nya medier och därför inte kan räknas som ett medium och konstform i sin egen rätt (Ågren 2014). Vi menar dock att utställningen kan förstås i sig själv, trots multimodaliteten: den är rumslig och tredimensionell till sin natur och är inte enbart en lös sammansättning av de olika medierna den innehåller. Pearce utvecklar resonemanget:

Museum exhibitions are events in their own right, a medium which embraces many media but in which the whole is richer than the sum of its parts. Each exhibition is a production, like a theatrical production, and like a play, it is a specific work of culture with game rules of its own.

Pearce 1992, s. 136-137

Pearce menar vidare att utställningar är ”works of imagination” där tolkningen och narrativet rekonstruerar en historia. En utställning är alltid skapad av individer, med förkunskaper, en viss historiesyn och med specifika syften:

Within this, exhibitions are tied to past realities by the material which they show, but as works of interpretation, they bear only a metaphorical relationship to this reality. Like all metaphor, this interpretation is narrative, an inscription, a mediation between one thing and another, in which the curatorial work of selection and description and the design work of presentation play the crucial creative role.

Pearce 1992, s. 141

Den del av utställningsverksamheten som vi undersöker är lokal- och regionalhistoriska basutställningar. En basutställning är ofta planerad att stå under ett flertal år, upp emot några decennier. De kräver därför ett annat tilltal och en annan permanens än tillfälliga utställningar, som står under kortare tid och kan vara mer experimenterande både till innehåll och form. Arbete med basutställningar kräver ett mer traditionellt och icke-trendkänsligt förhållningssätt än arbete med tillfälliga utställningar (Strandgaard 2010, s. 298-299).

När vi i denna uppsats talar om utställningar gör vi ofta distinktionen mellan kronologiska, tematiska och uppbrutna. Med kronologiska utställningar avser vi gestaltningar som följer en linjär tid och med tematiska och uppbrutna utställningar avser vi gestaltningar där innehållet är tematiskt ordnat, oberoende av linjär tid.

2.3.2 Historiemedvetande och historiesyn

Historiemedvetande är ett begrepp som används inom historiedidaktiken för att förstå människors relation till historia (Jensen 1997, s. 49). Historiedidaktikern Christer Karlegård menar att begreppet skiftat betydelse sedan sekelskiftet 1900. Användningen av begreppet innebar då en ökad fosterlandskärlek medan det idag innebär en ökad nutidsförståelse (Karlegård 1997, s. 141). Enligt historikern Bernard Eric Jensen finns ingen entydig definition av begreppet. Jensen presenterar didaktikern Karl-Ernst Jeismann som har skapat fyra snarlika begreppsdefinitioner, vilka fyller olika funktion beroende på utgångspunkt. Vi utgår från Jeismanns andra definition: ”Historiemedvetande innefattar sammanhangen mellan tolkning av det förflutna, förståelse av nutiden och perspektiv på framtiden” (Jeismann 1979 se Jensen 1997, s. 51). Denna definition är relevant för vår förståelse för utställningsproduktion och för de tolkningar av historia som görs, då den får konsekvenser för hur berättelser kommuniceras i utställningar. *Nationalencyklopedins* definition av historiemedvetande som ”...*uppfattning* om det närvarandes plats i tiden” (Nationalencyklopedin 2014a, egen kursivering) synliggör också hur viktig samtiden är i förståelsen för det förflutna, samt att historiemedvetandet inte är objektivt.

Begreppet historiesyn är nära knutet till historiemedvetande och är också av vikt för förståelsen av historiska utställningar. Enligt Jensen är historiemedvetandet överordnat historiesynen, som är en uttalad och genomarbetad variant av historiemedvetandet. Historiesyn kan ses som en helhetsuppfattning av ett historiemedvetande och innebär ett särskilt sätt att belysa och förstå det förflutna på (Jensen 1997, s. 59-60). Ett exempel på en historiesyn är den emancipatoriska som förklarar företeelser i det förflutna genom människorättskamp. En annan historiesyn, som var vanlig vid det tidiga 1900-talets svenska museer, är den nationalistiska, där det förflutna fungerar som ett slags bekräftelse av den egna nationens suveränitet (jfr Studentlitteratur u.å.).

2.3.3 Historiebruk

Historiebruk eller historieanvändning definieras enligt Aronsson som ”...de processer då delar av historiekulturen aktiveras för att forma bestämda meningsskapande och handlingsorienterade helheter” (Aronsson 2004, s. 17). Definitionen innebär att förklaringar av olika historiska skeenden grundas i specifika syften, i relation till den samtid de produceras i (Bohman 2003, s. 10). Aronsson menar att det bakom alla typer av historiebruk, det kommersiella, individuella, politiska och vetenskapliga finns gemensamma grundsyften. Syftena bidrar till att ge *mening* och *legitimitet* samt att hantera *förändring* av oss själva och verkligheten. Detta gör också att det förflutna knyts samman med nutiden. (Aronsson 2004, s. 57-67)

Vi ställer oss bakom Aronssons definition och menar, liksom etnologen Stefan Bohman, att museologin inte ägnar sig åt hur historia egentligen var, däremot åt ”...användningen av historia, hur den än var” (Bohman 2003, s. 12). I detta sammanhang är historiemedvetande och historiebruk nära relaterade, då historiebruket formar historiemedvetandet och vice versa.

2.3.4 Berättelser i utställningar

Vår definition av berättelse i den föreliggande studien grundar sig på Lundbergs tankar om det förflutna som utvecklas i *Museologisk grammatik* (1999): ”Det är viktigt att skilja på det förflutna, alltså det liv som utspelat sig före det nu vi lever i och historien som är olika berättelser om och rekonstruktionsförsök av skeenden och samband i det förflutna” (Lundberg 1999, s. 35). Lundberg diskuterar hur en berättelse på museum skiljer sig från den skrivna berättelsen och menar att då utställningsmediet använder andra byggstenar än den skrivna berättelsen förändras också premisserna för berättandet. Föremålen är museernas främsta kommunikationsenhet, vilka påverkar berättelserna på museer genom att de kan representera ett historiskt utsnitt, inte en sammanhängande helhet (vilket den skrivna berättelsen kan göra). (Lundberg 1999, s. 17-23) För att binda samman dessa utsnitt använder sig dock utställningar av fler medier, som fotografier, texter och rekonstruktioner. Tillsammans med föremålen skapar de olika medierna berättelser. Med stöd i Lundberg menar vi därför att *berättandet är en del av gestaltningen av en utställning*.

Då vi talar om stora berättelser, metanarrativ och metaberättelser menar vi de berättelser som söker helhetsstrukturer, som saknar flera perspektiv och som presenteras som absoluta sanningar. Vi definierar en stor berättelse i enlighet med den

postmoderna litteraturteoretikern Jean-François Lyotard. Lyotard menar att en stor berättelse illustrerar ett ovanifrån-perspektiv där individers berättelser inte är synliga. Små berättelser bygger i motsats till de stora på individöden och underifrånperspektiv, där flera perspektiv och tolkningar ges utrymme (Lyotard 1984, s. 37-41). Vi kommer vidare att diskutera vår syn på berättelser i utställningar i teorikapitlet (se kapitel 4.4 *Berättande i utställningar*).

2.3.5 Interaktivitet

Det finns en stor variation i betydelsen av interaktivitet i utställningssammanhang. När vi talar om interaktivitet i utställningar menar vi moment på plats i utställningen som innehåller två- eller flervägskommunikation. Vi skiljer på interaktivitet och aktivitet. Exempel på vad aktivitet i utställningar kan vara är touchscreens där besökaren kan fördjupa sig i utställningens tematik, öppningsbara lådor eller luckor, eller olika typer av experiment. Exempel på vad interaktivitet i utställningar kan vara är kommentarsfunktioner i utställningsrummet eller workshops som fungerar som en förlängning av utställningar. I ett examensarbete i medieteknik diskuterar Mikael Salomonsson (2007) vad interaktivitet i utställningar innebär:

Tvåvägskommunikationen är en förutsättning för interaktivitet. Viktigt är också att användaren har kontroll över interaktionen, har möjligheter att göra val – stanna gå tillbaka osv. – samt att hela tiden få feedback på sina val. Just graden av kontroll är en viktig faktor som skiljer de interaktiva medierna från de traditionella.

Salomonsson 2007, s. 7-8

Interaktivitet innebär i förlängningen en demokratisering av kunskap, där besökarens egna reflektioner tas tillvara och integreras i utställningskoncepten. I många fall anses tekniska och digitala inslag i utställningar skapa interaktivitet, men digital teknik utmanar i sig själv inte den traditionella kommunikationen (Witcomb 2012, s. 581). Vi menar att interaktiva moment i utställningar ger besökare möjlighet att påverka berättandet, såväl för sig själva som för andra besökare och museipersonal. Genom interaktiva moment kan besökaren ifrågasätta, komplettera, perspektivera och reflektera över utställningens teman.

3. Forskningsöverblick

Museologi som forskningsfält är förhållandevis nytt, begreppet myntades på 1920-talet, men fick genomslag först under 1970-talet. Dock är det ett svårdefinierat forskningsfält, då det till sin natur är tvärvetenskapligt och tangerar flera andra discipliner, bland andra historia, etnologi och arkeologi. (Smeds 2007, s. 69) Det gör fältet svåröverblickbart. Smeds gör i artikeln ”Vad är museologi?” ett försök att ringa in den svenska och anglosaxiska betydelsen av museologi som ”...ett vetenskapsområde som befattar sig med just *museet* som fenomen och som institution” (Smeds 2007, s. 72).

Det anglosaxiska forskningsfältets museologi fokuserar i huvudsak på besökare och pedagogik inom museet, medan det i det tysk- och franskspråkiga området handlar mer om teori och filosofi kring museet som fenomen, där ett stort intresse riktas åt *utställningsmediet* (Smeds 2007, s. 74-75). Detta har enligt Smeds sina rötter i den kritiska intellektualismen i Frankrike och i de socialistiska ländernas teoretiserande under 1960-talet (Smeds 2007, s. 72). Det pågår en delning mellan det anglosaxiska forskningsfältet och det franska och centraleuropeiska, Smeds menar att museitjänstemannen Per-Uno Ågrens definition av museologi ligger nära den franska skolans:

Museologin studerar hur det museala objektet konstitueras, vilka värderingar och beslut som styr den *museala processen* från urval och insamling till visning och förmedling och därmed vilken historiebild, kulturuppfattning och natursyn som projiceras i skyddade objekt och miljöer: alltså människans förhållande till såväl sin fysiska omvärld som sin historia.

Ågren 1993, s. 63 se Smeds 2007, s. 73

Genom vår studies fokus på museiutställningen som medium för förmedling positioneras den i det mindre (från anglosaxisk horisont) utforskade fältet kring utställningsmediet.

Hooper-Greenhill och Pearce samt sociologen Tony Bennett är auktoriteter inom museologisk forskning i de anglosaxiska länderna och har haft stort inflytande på museologin som akademiskt ämne. Bland Hooper-Greenhills verk bör nämnas *The educational role of the museum* (1999) och *Museums and the interpretation of visual culture* (2000), där resonemang kring det postmoderna museet utvecklas. Hooper-Greenhill fokuserar i dessa verk på hur museer skapar kunskap samt hur de kommunicerar med besökare. Vi menar att Hooper-Greenhills resonemang kring det postmoderna museet fungerar som en fond för vår förståelse för hur museer kommunicerar. Susan M. Pearces *Museums, objects and collections* (1992) ger en historisk överblick över museer och dess relation till samlingar och föremål, liksom

Tony Bennetts *The birth of the museum* (1995) som behandlar det moderna museets historik och funktion.

3.1 Utställningsmediet och utställningsproduktion

En mer ingående forskning kring utställningen som medium hade inte bedrivits i någon större utsträckning i Sverige och i de anglosaxiska länderna vid tiden för Smeds museologiöverblick år 2007. Därefter har en del projekt genomförts, exempelvis *European national museums (Eunamus): Identity politics, the uses of the past and the European citizen*. *Eunamus* är ett EU-finansierat internationellt projekt om historiebruk i de nationella museerna i Europa, som pågick mellan 2009 och 2013. Inom *Eunamus* har ett flertal rapporter sammanställts som behandlar exempelvis historienarrativ, museiutveckling och besökarbeteende. Flera av dessa rapporter behandlar frågor som är relevanta för vår studie, exempelvis *Great narratives of the past* (Poulot et al 2012). I projektet deltog bland andra Bodil Axelsson och Peter Aronsson. Vid ett föredrag på Lunds universitet diskuterar Axelsson *Eunamus* forskning om museer och narrativ. Axelsson menar att de narrativ som skapas på museer bland annat bygger på konventioner inom historieskrivning, museitradition och politik. En tendens på de nationella museerna idag är att de vill bryta mot den traditionellt auktoritära rösten och istället visa att historien är kontextuellt och mänskligt skapad. Vidare menar Axelsson att museer idag vill verka som forum och mötesplatser snarare än som utbildande institutioner, vilket kan ses som en följd av den nya konventionen.¹⁰

Ytterligare ett projekt kring utställningsmediet är *The museum, the exhibition, and the visitor: Meaning making in a new arena for learning and communication*, ett svenskfinansierat forskningsprojekt som pågick mellan 2007 och 2009. Forskningsprojektet undersökte utställningen och museets samhällsroll (Stockholms universitet 2014). I ett specialnummer av nättidskriften *Designs for learning* (2012) konkretiseras projektet i ett antal artiklar av bland andra Kerstin Smeds: "On the meaning of exhibitions" (2012) och didaktikerna Sophia Diamantopoulou, Eva Insulander och Fredrik Lindstrand: "Making meaning in museum exhibitions" (2012). Projekt av denna typ visar på ett ökat intresse för utställningen och en uppluckring av den befästa forskningstraditionen i Sverige som Smeds beskriver.

Det finns internationell forskning som på olika sätt behandlar utställningsmediet, såväl teoretiskt som praktiskt och inom flera olika discipliner. Forskningen behandlar alltifrån hur museer och andra institutioner producerar utställningar, till hur pedagogiska program kan utarbetas, till hur besökare tar emot och använder utställningarna och museerna. Denna typ av publikationer tangerar vårt ämne genom sitt tydliga fokus på den kommunikation som skapas och används i utställningar. De ska dock användas med vissa förbehåll, då de ofta utgår från ett subjektivt perspektiv och inte har någon dokumenterad teoretisk grund. Vi använder denna litteratur som ett komplement till vår studies primärmaterial. Exempel på sådan litteratur är historikern David Deans *Museum exhibition* (1994). Deans verk är till viss del daterat

¹⁰ Axelsson, Bodil 2014-02-27: föreläsning: "Om historiska museer och berättande i samtidens Europa" Lund: Historiska institutionen, Historiedidaktiska seminariet.

när det kommer till den digitala aspekten, då det digitala inte ännu inte fått några revolutionerande genomslag inom museibranschen vid tiden för publicering. Nyare verk som är mer aktuella i den bemärkelsen är *Creating exhibitions* av konstvetaren Polly McKenna-Cress och museikonsulten Janet A. Kamien (2013) och även *Museumsbogen* av etnografen och museitjänstemannen Ole Strandgaard (2010). Båda de senare böckerna har ett i huvudsak praktiskt anslag, medan Dean även går genom teoretiska förutsättningar för museiutställningar.

Ytterligare verk som kan nämnas är den holländska utställningsformgivaren och arkitekten Herman Kossmanns, arkitekturhistorikern Suzanne Mulders och scenografen och designern Frank den Oudstens *Narrative spaces* (2012). Verket handlar om hur olika aktörer i utställningsproduktion kan arbeta praktiskt, teoretiskt och metodiskt med narrativa platser, exempelvis utställningar. Frank den Oudsten har också på egen hand skrivit *Space.time.narrative* (2011), där en mer djuplodande undersökning i utställningsmediets potential görs, utifrån bland annat scenografi, narrativ och dramaturgi. Syftet med studien är att bryta ner de strukturer som skiljer formgivning från innehåll i utställningssammanhang.

Inom den svenska museologin är utställningsfältet mindre utforskat. Några titlar är dock värda att nämna. Etnologen Staffan Carlén skrev redan 1990 en avhandling om Nordiska museets utställningar under hundra år: *Att ställa ut kultur*. I denna avhandling menar Carlén att utställningar inte bara är en historieskrivning men också en återspeglning av det samhälle utställningarna verkar i, med politiska, kulturella och andra samhällsliga inslag. Vi menar att Carléns resonemang är viktigt i förståelsen av hur utställningar återverkar på besökare; genom att vara en tidsspegel bidrar utställningar till att belysa samtiden och samtidens syn på historia. Detta påtalar också arkeologen Bodil Petersson i artikeln ”Nationalmuseer som tidsspegel” (2010) efter en undersökning av forntidsutställningarna på Historiska museet i Stockholm samt Nationalmuseum i Köpenhamn.

Nämnas bör också arkeologen Gundula Adolfssons avhandling om utställningar: *Människa och objekt i smyckeskrin* (1987) samt pedagogen och formgivaren Göran Carlsson och antikvarien Per-Uno Ågrens *Utställningsspråk* (1982). Carlsson och Ågren diskuterar hur utställningar fungerar som förmedlingsmedium utifrån deras arbete med tre basutställningar vid Västerbottens museum samt utifrån ett flertal empiriska studier av utställningar i olika delar av världen. Adolfssons avhandling är en idébaserad utställningsanalys av flera arkeologiska utställningar vid museer i Sverige. I avhandlingen kritiserar Adolfsson de framställningssätt som museer använder sig av och menar att de arkeologiska föremålen inte kontextualiseras eller tillgängliggörs för en bred publik. Adolfsson efterlyser en mer samlad svensk utställningskritik kring kulturhistoriska utställningar, något vi menar i stor utsträckning fortfarande saknas. Adolfssons analys av utställningarna presenterar flera för oss relevanta ingångar till hur utställningar kan förstås och beskrivas. I diskussionen om utställningskritik kan det vara värt att ta upp nättidskriften *Utställningsetetiskt forum*, som sedan 2005 arbetar just med analys av utställningar i form av recensioner och med reportage om utställningsmediet (*Utställningsetetiskt forum* 2014).

3.2 Föremålens funktion på museer och i utställningar

Den materiella kulturen har inom akademiska kretsar länge, framför allt inom historieämnet, ansetts mindre värd än skriftliga källor (se t.ex. Pearce 1992, s. 196; Palmsköld 2007; Smeds 2007). Det är framför allt arkeologer som arbetar med materiell kultur som historisk källa, liksom etnologer gjorde i ämnets barndom under sent 1800-tal. Materialitetsstudier har inom humaniora under de senaste decennierna fått en renässans och inom museologin finns en pågående diskussion om föremålens roll. Det är en diskussion där det materiellas roll som forskningsunderlag, kommunikationsmedel och historisk källa problematiseras.

I debattskriften *Forskning & museer* (2006) argumenterar initiativtagaren till Nordiska museets forskarskola Sten Rentzhog för vikten av forskning vid de kulturhistoriska museerna i Sverige. Rentzhog skriver bland annat att det är paradoxalt hur lite det forskas på museernas samlingar "...eftersom materialet till stora delar är aktivt insamlat för att vara en källa till kunskap" (Rentzhog 2006, s. 37). Museisamlingarna, menar Rentzhog också, fyller sin funktion först när de beforskas eller används som kunskapsunderlag i utställningar (Rentzhog 2006, s. 25-26). Föremålen riskerar annars att enbart fungera som illustrationer till utställningars övriga kunskapsmaterial, vilket i sin tur kan leda till att föremålen "försvinner" från museernas förmedling:

Man förbiser utställningarnas betydelse för insamlingsverksamheten (dvs. föremålen, egen anm.), möjligheten att bedöma samlingarnas värde för att ge upplevelser, visa sammanhang och föra resonemang. Brist som i framtiden blir omöjliga att avhjälpa, märks direkt om man använder materialet för utställning.

Rentzhog 2006, s. 27

Debattskriften argumenterar för att kunskapsproduktion, historieförståelse och föremålsamlingar hänger nära samman i museikontexten och att de inte går att separera från varandra utan att göra museerna överflödiga. Nordiska museets forskarskola initierades just för att knyta kunskapsproduktionen närmre de förmedlande institutionerna, det vill säga museerna, och för att föremålsbestånden ska användas som kunskapsunderlag likväl som kommunikationsmedel.

Etnologen Eva Silvén-Garnert diskuterar i liknande ordalag föremålens roll på museerna i texten "Föremål – besvärande eller betydelsebärande":

Förutom att tjäna den vetenskapliga bearbetningen ska föremålen kunna användas i utställningar. Museiföremål är inte bara en källa till kunskap, utan också till upplevelse, inlevelse och förståelse. De väcker intresse, nyfikenhet och fascination. Det ska vi tänka på när vi samlar och dokumenterar.

Silvén-Garnert 1991, s. 8

Denna förståelse av föremålens funktion delas av många inom museifältet. Det finns dock en vid skala i föremålsdiskussionen: från de som anser att föremålen ska förstås i sig själva och i sin materialitet (se exempelvis Ingold 2007) till de som anser att föremålen blir ett hinder för den förmedling museerna bör åstadkomma (se exempelvis Agrell 2009). Vi sällar oss till skaran som, liksom Silvén-Garnert, ser hur

föremålen kan fungera både som ett materiellt vittnesbörd om det förflutna och som en grund för kunskapsproduktion.

Silvén-Garnert ställer sig frågan om vilken roll museiföremålen bör fylla, ifall de ska ses som "...källmaterial för kunskap om sakförhållanden, belägg för materiella villkor, estetiska preferenser och tankevärldar", som de gjorde förr, eller ifall de ska bli ett slags vittne till "...hur eller varför de tillkommit och vad de säger om sociala och politiska relationer i samhället" (Silvén 2007, s. 262-263). Silvén-Garnert menar vidare att "[g]enom nya perspektiv, som exempelvis genus och etnicitet, kan museimaterialet avlockas nya innebörder och ge nya aspekter på makten över minnet. På så vis skapas underlag för en bredare och mer analytisk historieskrivning, mer öppen för frågor om samhälle, politik och identitet" (Silvén 2007, s. 263).

Diskussionen om föremålsbestånd och föremålsfunktioner berör grundläggande frågor om hur insamlingspraxis fungerar och hur dokumentation om föremål görs. Dessa museala grundverksamheter, som understryks i ICOMs definition av ett museum (se kapitel 2.2 *Styrdokument som påverkar museernas verksamhet*), påverkar vad utställningar kan visa upp och förmedla, vilket innebär att de har en viktig plats även i denna uppsats. Då vi inte undersöker mer än själva utställningsmediet fördjupar vi oss dock inte i denna diskussion.

3.3 Utställningspedagogik

Det har under det senaste decenniet publicerats ett flertal svenska avhandlingar som behandlar besökarens mottagande av utställningar samt de pedagogiska metoderna för förmedling på museer. De har dock inte publicerats inom ramarna för museologi, men berör trots det vårt ämne. Exempel på sådana studier är Eva Insulanders *Tinget, rummet och besökaren* (2010), Berit Ljungs *Museipedagogik och erfarenhet* (2009) (båda i pedagogik på Stockholms universitet) och Cecilia Axelssons *En meningsfull historia?* (2009) (i historia på Linnéuniversitet). Ljungs avhandling i pedagogik har en mer renodlad pedagogisk ingång än vi har i vår studie. Det är inte enbart utställningen Ljung undersöker, utan främst pedagogernas arbete med skolklasser i anslutning till utställningar och hur dessa skolelever sedan minns och skapar erfarenheter kring sitt besök (Ljung 2009).

Didaktikern Eva Insulanders avhandling (2010) är dock av mer utställningsanalytisk karaktär, där Historiska museets basutställningar *Forntider I* och *II* undersöks. Insulander utgår från utställningarnas design och undersöker hur mening skapas genom olika förmedlingssätt (Insulander 2010). Historikern Cecilia Axelsson (2009) arbetar med liknande frågeställningar som vi gör i vår studie, dock med ett tydligt fokus mot mångfaldsfrågor. Axelsson diskuterar hur museer skapar mening genom utställningar och hur de arbetar med bildning i förhållande till exempelvis skolan och dess läroplan som betonar vikten av historiemedvetande. Genom intervjuer med såväl museipersonal som lärare och elever diskuteras innehåll och förmedlingsprocesser i utställningar (Axelsson 2009).

De avhandlingar vi här gett exempel på relaterar till vårt ämne genom författarnas utställningspedagogiska ansatser. Ljung talar om det museipedagogiska forskningsläget och menar att det inte är ett vetenskapligt ämne i sin egen rätt, då det

exempelvis inte finns någon professur i ämnet i Sverige (Ljung 2009, s. 11). Ljung menar vidare att berättelsen och det narrativa "...är begrepp som kommer att bli alltmer frekventa inom museipedagogisk relaterad forskning" (Ljung 2009, s. 51).

Det finns få studier som undersöker arbetet bakom en utställning: vilka intentioner och mål utställningsproducenter arbetar efter. I detta fält kommer vår studie att tillföra en aspekt, då vi fokuserar på produktionsfasen samt resultatet av denna produktion.

År 2004 genomförde Statens museer för världskulturer en kartläggning av svensk och internationell forskning med fokus på lärande på museer. I rapporten diskuteras museernas förändrade samhällsroll, hur de gick från att ha tilltalat en snäv publik till att, i enlighet med nya kulturpolitiska krav, fokusera på tillgänglighet och öppenhet. Även museipedagogiken fick en större roll under denna tidsperiod (Insulander 2005, s. 6). I rapporten lyfts kulturhistoriken Lisa Roberts *From knowledge to narrative* (1997) som behandlar pedagogens roll i utställningsarbetets alla faser. Roberts menar att lärande på museer inte enbart bör baseras på förklaringar kring föremåls funktion utan också fokusera på hur tolkningar av narrativ och berättelser görs. Vidare menar Roberts att det inte enbart är museerna som har rätt att tolka föremål och utställningar utan att det är av vikt att även besökaren ges tillfälle att reflektera (Roberts 1997 se Insulander, 2005, s. 16). Roberts reflektioner hänger nära samman med de tankar som finns kring det postmoderna museets inkludering av flera perspektiv i utställningar.

3.4 Historierepresentation

Vår studie är nära kopplad till tolkningsarbete i utställningar och till reflexivitet kring historiskt källmaterial. En doktorsavhandling som behandlar detta är Jonathan Westins *Negotiating 'culture', assembling a past* (2012), publicerad på institutionen för kulturvård på Göteborgs universitet. Westin undersöker hur historiska kunskaper omsätts i visuella representationer, exempelvis historiska bilder i läroböcker, och hur processen från skapande till mottagande ser ut. Westin menar att vi ständigt är omslutna av rekonstruktioner och föreställningar om historia och menar att vi därför behöver problematisera och relativisera den historiska rekonstruktionen och dess skapande samt tydliggöra för besökaren hur tolkningsarbetet görs (Westin 2012).

Även Barbara Kirshenblatt-Gimblett undersöker hur museer arbetar med historiska tolkningar i *Destination culture* (1998) utifrån ett performativitets- och mottagandeperspektiv. Kirshenblatt-Gimblett undersöker hur etnografiska framställningar gjorts historiskt och görs idag samt hur historien representeras såväl på museer som andra representationsformer, exempelvis festivaler. Kirshenblatt-Gimblett ställer sig kritisk till den oreflekterade tolkningen och menar att den riskerar att cementera föreställningar om det förflutna (Kirshenblatt-Gimblett 1998). Dessa resonemang är relevanta i vår studie då vårt ämne relaterar till historiebruk och historiemedvetande.

3.5 Akademiska uppsatser

Det finns även akademiska uppsatser inom olika discipliner som berör vårt ämne. En uppsats som tangerar ämnet för vår studie är Camilla Gullins mastersuppsats i kultur- och mediegestaltning vid Linköpings universitet: *I mötet med människan träder historien fram* (2013). Gullin undersöker på vilket vis personliga berättelser på museer kan skapa förståelse, närhet och intresse för förfluten tid. Vår studie har ett tydligt fokus på berättarperspektivet och Gullins uppsats ger en förståelse för hur den personliga berättelsen kan verka i museisammanhang. Även Anna Axelssons och Sofia Wingses museologimasteruppsats *Fornsalen på Malmö Museer* (2012) vid Lunds universitet berör vårt ämne genom sin utställningsanalytiska ansats. Axelsson och Winge har ett utställningsarkeologiskt perspektiv där de jämför Malmö museers arbete med den fornhistoriska utställningen på 1970-talet med det arbete som gjordes med den nya fornutställningen 2012. Dock skiljer sig vår ingång från deras då vi enbart undersöker nyproducerade utställningar och de berättelser som skapas idag.

3.6 Uppsatsens placering i forskningsfältet

Genom denna forskningsöverblick har vi gjort en ansats till att placera oss i det museologiska fältet. Vårt ämne tangerar såväl utställningsproduktion som pedagogik och historierepresentation, med fokus på berättande och gestaltning i utställningsmediet. Som vi har påvisat är utställningsmediet som forskningsfält i svenskt sammanhang på uppåtgående, varför vår studie är relevant. Vi tillför aspekten av hur tid och berättelser gestaltas och vilka möjligheter utställningsmediet har att förmedla berättelser. Detta sätter vi i relation till teoribildningen kring det postmoderna museet samt två berättartekniska förklaringsmodeller, vilka vi beskriver i följande avsnitt.

4. Teoretiska perspektiv

För att analysera materialet i denna studie har vi valt att utgå från den postmoderna teoribildningen om kunskap och historia. Utöver denna teori använder vi oss av två förklaringsmodeller som vi identifierar som byggstenar i berättande i utställningar: relationen mellan närvaro- och meningseffekter samt lager av tid.

4.1 Postmodernism

Postmodernismen utvecklades som en reaktion på modernismen under 1960-talet. Utvecklingen skedde parallellt inom akademien (framför allt inom litteratur- och konstvetenskap) och som en stil inom arkitektur och konst. Den filosofisk-teoretiska skolan utvecklades som en reaktion på upplysningstidens rationalism och helhetsförklaringar. Skolan sökte istället de lokala och begränsade mikroförklaringarna. (Alvesson/Sköldberg 2008, s. 390-391) Postmodernismen är inte *en* rörelse, den sammanhållande tanken består dock av en kritik mot modernismen. Inom postmodernismen finns det flera, ofta motsägande, drag. Vi väljer här att fokusera på två strömningar av rörelsen: den teoretiska kunskapsrelativismen samt upplevelsefokuseringen (som vi beskriver i kapitel 2.1 *Museer som en del av upplevelseindustrin*). De båda strömningarna får konsekvenser för utställningsmediet, då de inverkar på berättandet i utställningar.

Under 1980-talet fick postmodernismen sitt stora genomslag, huvudsakligen genom filosofen, sociologen och litteraturteoretikern Jean-François Lyotards rapport *The postmodern condition* (1984). I denna rapport beskriver Lyotard postmodernismen och dess implikationer på bland annat kunskap och vetenskap, vilket är den del av postmodernismen vi fokuserar på i denna uppsats:

Postmodern knowledge is not simply a tool of the authorities; it refines our sensitivity to differences and reinforces our ability to tolerate the incommensurable. Its principle is not the expert's homology, but the inventor's paralogy.

Lyotard 1984, s. xxv

Vi menar att citatet ovan illustrerar ett postmodernt tankesätt kring kunskap, där modernismens kunskapsauktoriteter får stå tillbaka till förmån för ett tankesätt som ifrågasätter den enhetliga och etablerade kunskapen som en sanning. Den postmoderna teorin är relevant i en diskussion kring museers gestaltning, då den har fått stort genomslag inom det museologiska fältet. Hooper-Greenhill menar att det moderna museets kunskapssyn förutsätter en passiv besökare som tar emot kunskap från den auktoritära museiinstitutionen. Men postmodernismen har dock detta förhållande förändrats, numer anses besökare vara "...both active and politicised in

the construction of their own relevant viewpoints” (Hooper-Greenhill 2000, s. xi). Lyotard beskriver det sociala kontraktet (eng. *social bond*) och hur individen har förlorat respekten för de traditionella kunskapsauktoriteterna. Individen har istället, med den nya tidens datorisering och dess förändring av kunskapsflöden, fått tolkningsutrymme och möjlighet att påverka (åtminstone i teorin) sin omgivning. (Lyotard 1984, s. 14-15) Lyotard skrev sin rapport redan 1984 och vi menar att den demokratisering av kunskapsbegreppet som Lyotard beskriver har förstärkts i samband med utvecklingen av webben. Digitala mötesplatser som sociala medier och uppslagsverk med öppen källkod har gett upphov till nya sätt att producera och inhämta kunskap. Hooper-Greenhill menar att det postmoderna museet måste omvärdera sin roll som kunskapsauktoritet till att bli ”...partner, colleague, learner (itself), and service provider” (Hooper-Greenhill 2000, s. xi). Prior menar att en av postmodernismens effekter på museer är att mångfalden av olika kommunikationsformer och nya medier har omformat museet till ett nätverk av flöden, där flera röster och individer ges tillträde till tolkningsarbetet (Prior 2006, s. 516, 520-521). Det moderna museet verkade inom betydligt snävare ramar, där *institutionen* som auktoritet berättade *sin* historia (Prior 2006).

För att tillgodose individers olika behov bör museerna, enligt Hooper-Greenhill, erbjuda multipla historier för att skapa en mångfald av perspektiv. I den moderna museiverksamheten presenterades huvudsakligen metaberättelser (Hooper-Greenhill 2000, s. 140-141). Det postmoderna museet använder i högre grad än det moderna museet *berättandet* i utställningarna. Föremålens kontexter och funktioner fokuseras istället för föremålen i sig. Denna typ av fokusering i utställningar anser Hooper-Greenhill har förutsättningar att skapa en annan kunskapsförmedling än museiutställningars klassiska formspråk. Kunskapen i det postmoderna museet blir sålunda inte längre enhetlig, statisk eller metaberättande, utan fragmenterad, provisorisk och inkluderar flera röster och perspektiv. (Hooper-Greenhill 2000, s. 141, 152) De berättande praktikerna inom postmodernismen, tillsammans med det nya sociala kontraktet, bjuder också in andra röster att bidra med sin kunskap i museiutställningar.

Det har riktats mycket kritik mot postmodernismen i sin extrema form, då den riskerar att bli allt för kategorisk och relativiserande (se exempelvis Alvesson/Sköldberg 2008, s. 457-458). Vi menar att fragmentering av stora berättelser riskerar att göras *in absurdum* och att de då inte längre fungerar som någon form av förklaringsunderlag. I museisammanhang skulle det innebära att museernas förmedlande och didaktiska funktion blir överflödigt. Berättelserna som då skapas på museerna kan inte göra anspråk på någon form av verklighet. Även de berättande praktiker som postmodernismen gett upphov till har börjat kritiserats, exempelvis genom litteraturvetaren och teoretikern Hans Ulrich Gumbrecht (se nedan, kapitel 4.2 *Närvaro och mening i utställningar*). Kritiken mot de tolkande och reflekterande praktikerna inom postmodernismen ser vi som en ny teoretisk strömning, som vi ställer oss bakom. Samtidigt menar vi att postmodernismen är användbar för att kunna förklara utställningars förmedling och dess verkan på historieberättande, men i relation till denna nya strömning. Utställningar kan förstås genom att använda begrepp som utvecklats inom denna teoribildning: dekonstruktion, berättande och kunskapsrelativisering. Vi menar att den relativiserade kunskapssynen som

postmodernismen förespråkar kan användas för att förklara hur berättelser och utställningar produceras på museer.

4.2 Närvaro och mening i utställningar

En teoretisk förklaringsmodell för denna uppsats är distinktionen mellan *närvaro*- och *meningseffekter*¹¹, som Gumbrecht utvecklar i *Production of presence* (2004). *Närvaroeffekter* innebär att utställningselement ger omedelbara, ofta känslomässiga, effekter på besökaren, medan *meningseffekter* skapar en förståelse på ett intellektuellt och reflekterande plan. Närvaroeffekter sker i högre utsträckning i direkt anslutning till rummet, föremålen och den estetiska framställningen. Meningseffekter skapas genom kontextualiseringen och förståelsen, ofta genom texter och andra språkliga framställningar. (Söderqvist et al 2009, s. 434)

Gumbrecht ansluter sig uttryckligen inte till någon teoretisk skola, men ifrågasätter de, inom humaniora, dominerande tolkande teorierna där exempelvis hermeneutiken, marxismen och dekonstruktionen ingår (Gumbrecht 2004, s. 1-2, 54-57). Istället hävdar Gumbrecht materialitetens vikt genom dess återverkan på människors sinnen genom närvaroeffekter (Gumbrecht 2004, s. xv). Detta kan ses som ett steg bort från postmodernismens fokus på tolkningen och även ett avståndstagande från de helhetssökande förklarings teorierna (Gumbrecht 2004, s. 22-25). Gumbrecht menar att en orsak till att vilja överbrygga metafysiken är att dess världsbild innebär en ”loss of world”, där ”...we are no longer in touch with the things of the world” (Gumbrecht 2004, s. 49).

Valet att använda Gumbrechts förklaringsmodell, trots kritiken till denna studies teoretiska grund, beror främst på att vi inte enbart ser fördelar med postmodernismen. Vi ställer oss, som vi tidigare nämnt, bakom delar av den kritik som riktas mot postmodernismen och anser därför att Gumbrechts perspektiv är ett meningsfullt komplement. Gumbrecht argumenterar dessutom för ”...a relation to the things of the world that could oscillate between presence effects and meaning effects” (Gumbrecht 2004, s. xv). Vidare diskuteras att mening och närvaro framför allt reflekterar idealtyper, som troligtvis inte existerar i ren form i något sammanhang (Gumbrecht 2004, s. 79). Vi menar att utställningsverksamheten befinner sig och har historiskt befunnit sig längs en glidande skala i dessa sammanhang. Fokus kan ligga mer åt meningsskapande eller åt närvaroskapande effekter, men båda effekterna finns närvarande i alla utställningar.

Vetenskapsteoretikern Thomas Söderqvist, kommunikationsvetaren Adam Bencard och museologen Camilla Mordhorst diskuterar i artikeln ”Between meaning culture and presence effects” (2009) hur kommunikationen som sker i utställningar pendlar mellan att ha närvaroeffekter och meningseffekter på sina besökare, i enlighet med Gumbrechts definition av begreppen (Söderqvist et al 2009, s. 434). Söderqvist et al tar fasta på hur museer hanterar föremål som befinner sig i gränslandet mellan

¹¹ Vi har översatt Gumbrechts begrepp *presence* och *meaning*. *Meaning* är inte så svåröversatt medan *presence* har delvis andra konnotationer än det svenska närvaro. Vi använder oss av vår översättning, men Gumbrechts definition.

materiellt och immateriellt, exempelvis biomedicinska digitala material (2009). De menar att museers *raison d'être* att samla och förevisa materiella föremål riskerar att undermineras då gränsen mellan materiellt och immateriellt mer och mer suddas ut. Vidare menar de att om föremålen försvinner från museerna och ersätts av historier, bilder och kontexter, försvinner också museernas ursprungliga syfte (Söderqvist et al 2009, s. 437). Söderqvist et als resonemang kan tyckas hårdraget och vi förstår det snarast som ett sätt att problematisera den berättande och kontextualiserande kulturen som råder på museerna sedan några decennier tillbaka, då den reflexiva, pedagogiska vändningen och postmodernismen gjorde inträde på museiscenen (Smeds 2007, s. 71). Berättarkulturen står inte nödvändigtvis i motsats till en föremålsbaserad och materiell ansats i utställningarna, men de har olika implikationer för hur berättande sker i utställningar.

Gumbrecht diskuterar hur olika begrepp kan användas i relation till mening och närvaro. Två av dessa begrepp är rum (space) och tid (time). Gumbrecht menar att rummet eller rumsligheten hör närvaroeffekter till, medan tiden är närmre kopplad till meningseffekter. Rummet är den dimension i vilken kroppar (mänskliga eller ickemänskliga) relaterar till varandra, medan tiden är den dimension där mening skapas, då det krävs ett avstånd i tid för att kunna tolka verkligheten. (Gumbrecht 2004, s. 83) I följande avsnitt diskuteras hur tiden kan ses som ett verktyg för gestaltning av berättelser i utställningar.

4.3 Lager av tid i utställningsgestaltning

Etnologen Anneli Palmsköld arbetar i avhandlingen *Textila tolkningar* (2007) med textilier från en tidsperiod om tvåhundra år. Palmsköld menar att det innebär att forskningen rör sig i flera förflutenheter då det finns olika "nu" under denna tidsperiod. Det primära "nuet" är den tid då textilerna tillverkades och användes. Det sekundära "nuet" handlar om tiden kring sekelskiftet 1900, då textilierna samlades in och bevarades på kulturhistoriska museer. Det sista "nuet" är den samtid som Palmsköld själv verkar i. (Palmsköld 2007, s. 13-14) Palmsköld relaterar detta resonemang till etnologen Magnus Berg, som menar att varje "nu" har sina egna förutsättningar och att varje "nu" därför också väljer sitt förflutna (Berg 1994, s. 106). Vi förstår Bergs resonemang som att varje enskilt nu befinner sig i en egen kontext, med ett visst historiemedvetande och en viss förståelse för sin samtid. Utifrån Palmskölds och Bergs resonemang om olika nu har vi identifierat olika lager av tid, eller olika samtider, som kan återfinnas i utställningar:

- den tid då besökaren befinner sig i utställningen (den omedelbara samtiden)
- den tid som utställningen produceras i (den kontextualiserande samtiden)
- den tid som utställningen gestaltar (den gestaltade samtiden)

Ytterligare en tid som är närvarande i utställningsproduktion är den som Palmsköld identifierar som den tid när föremål samlas in till museet och skrivs in i samlingarna. Denna tid är dock sällan synlig för en vanlig besökare, då den huvudsakligen behandlar föremålsbestånd och insamlingspraktiker. Den kan dock vara synlig genom "saknade" föremål som bygger på den tidens insamlingspraxis, men behandlas det i utställningen görs det i den kontextualiserande samtiden. Av denna anledning tar vi inte hänsyn till denna tid i vår undersökning.

Vi uppfattar att de olika tidslagren har olika förutsättningar för berättande. Tiden som besökaren befinner sig i finns utställningens direktuttal och upplevelseaspekter. I den tid som utställningen produceras skapas utställningens metaperspektiv och tolkningar. I den tid som utställningen gestaltar ges förstahandsberättelser, föremål och det dokumentära.¹²

I en diskussion om tid bör även Lundberg lyftas fram, som menar att i den postmoderna föreställningsvärlden är tiden den dimension som förbises till förmån för rummet, vilken är den dimension som postmodernismen förespråkar (Lundberg 1999, s. 48). Lundberg menar att "...museet är rumsligt i sitt grundkoncept men att tidsaspekten kan läggas till utställningarnas struktur" (Lundberg 1999, s. 49). Lundbergs reflektion kan sättas i relation till upplevelsen som prioriteras i postmodernismen (se kapitel 2.1 *Museer som en del av upplevelseindustrin*) och även till Gumbrechts distinktion mellan närvaro i rummet och mening i tiden.

4.4 Berättande i utställningar

Postmodernismen har väckt ett intresse för berättande inom ett flertal vetenskapliga fält; *den språkliga vändningen* som skett både inom humaniora och inom samhällsvetenskap innebär att uppfattningen att den sociala verkligheten är diskursivt eller språkligt konstruerad har blivit allt mer utbredd i vetenskapliga sammanhang. I flera humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner används ett forskningsfält kallat narrativa studier, som växt fram sedan 1980-talet, vilket innebär att det inte längre enbart är litteraturvetare, lingvister och historiker som har ett intresse för berättandet. I flera andra forskningsområden har ett intresse för narrativitet ökat, exempelvis i genusvetenskap, etnologi och pedagogik. (Johansson 2005, s. 17-18)

Som Lundberg beskriver det (och som vi nämnt i kapitel 2.3.4 *Berättelser i utställningar*) är det skrivna eller talade språket inte detsamma som utställningsspråket, då utställningars huvudmaterial består av föremål eller annat primärmaterial som fotografier (Lundberg 1999, s. 11-12). Lundberg menar att föremålen är den "...helt grundläggande kommunikationsenheten i ett museum" (Lundberg 1999, s. 19), vilket gör att berättandet skapas med andra medel än enbart ordet. Smeds beskriver museologins kärna som *tinget* och genom detta också *formuleringen av det*, som är det sätt på vilket vi kan förstå tinget. "Genom att formulera gör vi historien synlig, vi gör Tiden i Tingen till verktyg för vårt kommunikativa handlande. Tingt, kroppen, klarar sig alltså svårligen utan Ordet, inte utan sitt namn, utan berättelsen och kontexten, som ger det liv." (Smeds 2007, s. 65) Sammanfattningsvis menar Smeds att text och ting inte klarar sig utan varandra, utan behöver varandra för att kunna förstås (Smeds 2007, s. 66). Vi menar att det gäller såväl i det interna museiarbetet som i det utåtriktade.

Vi vill här poängtera att vår förståelse av begreppet berättelse inkluderar *tolkningen* av ett förflutet, vilket alltså innehåller en grad av osäkerhet och subjektivitet.

¹² Inspiration till denna modell fick vi från Björn Magnusson-Staaf (2014-03-03) vid ett referensmöte på Malmö museer angående produktionen av *Din historia*.

Historikern Hayden White har utvecklat diskussionen om tolkningar i sin teori kring historieskrivning i *Metahistory* (1973). White menar att historiker inte skriver ”sanningar” utan är präglade av sin egen tid och sin egen förförståelse och att de *skapar* historia (White 1973, s. 426-434; se även diskussion i kapitel 2.3.2 *Historiemedvetande och historiesyn* och 2.3.3 *Historiebruk*). Vi förstår berättandet i utställningar som en relation mellan olika medier, där föremålen utgör huvudmaterialet. Formuleringen av föremålen och deras kontexter skapar utställningens ramverk och vi menar att föremålen behöver andra mediers hjälp för att förstås. Vi ser berättelsen som uppbyggd av olika komponenter, ett sätt att förklara den på är genom de resonemang vi fört angående menings- och närvaroeffekter samt olika lager av tid.

5. Material och metod

För att genomföra denna studie har vi valt att arbeta med kvalitativa metoder. Sociologen Jan Trost beskriver skillnaden mellan kvalitativt och kvantitativt och menar att ”[o]m frågeställningen gäller hur ofta, hur många eller hur vanligt, då skall man göra en kvantitativ studie. Om frågeställningen däremot gäller att förstå eller att hitta mönster, skall man göra en kvalitativ studie” (Trost 2012, s. 23). Vår intention är att förstå utställningsmediet idag, därför lämpar sig kvalitativa metoder väl.

Vårt huvudsakliga empiriska material består av transkriptioner från intervjuer vi har gjort med museipersonal som varit eller är delaktiga i produktion av lokal- och regionalhistoriska utställningar. Vi har valt att arbeta med intervjuer då vi vill komma åt utställningsproducenters subjektiva åsikter kring utställningar och gestaltning. Det kompletterande materialet består av tre befintliga utställningar med tillhörande planritningar, som vi analyserar med hjälp av etnografisk metod. Vi genomför utställningsanalys för att undersöka hur utställningsproducenters resonemang kring gestaltning konkretiserats samt hur berättelser skapas. En del av denna analys består av besökarundersökningar i form av ett antal kundströmsanalyser¹³ där vi undersöker besökarens rörelsemönster i utställningarna.

5.1 Urval

Vårt urval av respondenter för intervjuer är gjort med hänsyn till att flera olika perspektiv ska få komma till tals, vilket är av vikt för att få en förståelse för de olika överväganden som görs vid utställningsproduktion. Strandgaard menar att hänsyn bör tas till de olika förhållningssätt som samspekar i en utställningsproduktion, från ämnesexpertis till formgivning till förmedling (Strandgaard 2010, s. 244). Även McKenna-Cress och Kamien talar om utställningsproduktion (2013). De definierar fem olika *advocacies* eller förespråkare vid utställningsproduktion: *advocacy for the institution* (beställaren), *advocacy for the subject matter* (innehålls- och föremålskännaren, experten), *advocacy for the visitor experience* (publikkännaren, pedagogen), *advocacy for the design* (formgivaren) samt *advocacy for the project and team* (projektledaren) (McKenna-Cress/Kamien 2013, s. 22-37). Vi har arbetat för att inkludera så många perspektiv som varit möjliga, inom ramarna för de utställningar vi undersöker. Våra respondenter har olika yrkesroller, dels deras yrkestitel och dels

¹³ Kundströmsanalys är ett analysverktyg utvecklat inom ramarna för *visual merchandising* för att undersöka hur människor rör sig i offentliga miljöer, med varierande syften och metoder (Qatar Financial Centre 2009). Utställningsproducenter arbetar också med besökarens rörelsemönster i produktionen av utställningar, genom att formgivningen ”leder” besökaren i förutbestämda mönster. Det är dock inte alltid besökare följer denna utstakade väg, vilket kan påverka förståelsen för det som berättas. (Dean 1994, s. 53-55)

deras projektroll. Här nedan presenteras de, först med yrkestitel, sedan med projektroll:

- Antikvarie/arkeolog - innehållsansvarig (Regionmuseet i Kristianstad, *Från is till it*)
- Första antikvarie/IT-ansvarig - föremålsansvarig (Regionmuseet i Kristianstad, *Från is till it*)
- Museipedagog - pedagog (Malmö museer, *Din historia*)
- Museiintendent - projektledare (Malmö museer, *Din historia*)
- Grafisk formgivare - en av tre projektledare/formgivare (Trelleborgs museum, *Stadslifv*)
- Museiintendent - uppdateringsansvarig (Malmö museer, *Tidernas stad*)
- Pedagog - pedagog (Dunkers kulturhus, *På gränsen*)

Vid flera museer speglar dock yrkestiteln inte till fullo den roll som personen ifråga fyller på museet, då ekonomiska resurser och museets storlek påverkar arbetsuppgifterna.

Vid samtliga utställningsproduktioner har det också ingått, eller ingår det, flera externa resurser, vilka också har perspektiv och infallsvinklar som bör få utrymme i en uppsats av detta slag. Vi har därför genomfört en e-postintervju, efter respondentens önskemål, med en extern konsult:

- Arkitekt - utställningsarkitekt (egen företagare)¹⁴

Vi valde att intervjua en extern utställningsarkitekt då denna kompetens är en av de mest vanliga att ta in utifrån vid utställningsproduktion (McKenna-Cress/Kamien 2013, s. 31). Genom att arbeta med flera olika perspektiv har vi strävat efter att nå såväl bredd som djup i vårt material.

Ytterligare ett sätt att få in flera perspektiv har varit att intervjua utställningsproducenter vid olika museer och utställningar. Beslutet att genomföra vår undersökning vid såväl planerade som befintliga utställningar grundade sig i att vi har önskat undersöka såväl idéfasen som den faktiska gestaltningen. På så vis har vi kunnat skaffa oss en helhetsbild av utställningsarbetet.

Med tanke på vår teoretiska ingång med det postmoderna museet har vi avgränsat oss till de senaste årens utställningsproduktion. De planerade utställningarna vi har valt att undersöka är *Din historia* på Malmö museer och *Från is till it* (projektets arbetsnamn) på Regionmuseet i Kristianstad. De befintliga utställningar som vi undersökt är *På gränsen* på Dunkers kulturhus, som öppnade 2012, *Stadslifv* på Trelleborgs museum, som öppnade 2010 samt *Tidernas stad: Malmö 1850 till idag* på Malmö museer, som öppnade 2009 och uppdaterades 2012. Vid de befintliga utställningarna har vi genomfört både intervjuer med utställningsproducenter och utställningsanalyser. I utställningsanalysen ingår besökarundersökning i form av kundströmsanalyser. Urvalet för dessa skedde slumpmässigt inom de tidsramar vi satt för undersökningen (fyra timmar i vardera utställningen).

¹⁴ I resultatdelen benämner vi respondenterna utifrån deras projektroll i respektive utställning.

5.2 Intervju

Vi har genomfört semistrukturerade intervjuer, vilket innebär att vi har utgått från en fast frågelista, men med möjlighet att ställa följdfrågor som dykt upp vid intervjutillfällena (Eriksson-Zetterquist/Ahrne 2011, s. 40). Samtliga intervjuer utom en genomfördes under våren 2014, den första genomfördes under en pilotundersökning inför studien under senhösten 2013. Vid intervjuerna har vi utgått från en, av oss konstruerad, frågelista (se *bilaga 1: Intervjufrågor*). Frågelistan har anpassats beroende på om respondenten arbetat med en färdig utställning eller med en utställning under produktion. Beroende på respondentens bakgrund och yrkesroll har samtalet tagit olika form och skiftat fokus, vilket är en av styrkorna med metoden. Detta innebär dock att frågelistan inte alltid följts vid intervjuerna samt att ytterligare frågor tillkommit. Valet att arbeta med intervjuer beror på den flexibilitet metoden erbjuder, med spelrum för fria tankar och associationer. Detta gör också forskningen till en dynamisk process då såväl respondenterna som vi själva som intervjuare har möjlighet att lyfta frågor vi inte reflekterat över tidigare. (Eriksson-Zetterqvist/Ahrne 2011, s. 40)

Vid de tre befintliga utställningarna: *Tidernas stad*, *Stadslifv* och *På gränsen*, har vi intervjuat en person som varit delaktig i utställningsproduktionen eller vid uppdateringen av utställningen. Vid vardera av de planerade utställningarna har vi intervjuat två personer som är delaktiga i produktionen. De två som varit delaktiga i produktionen av *Din historia* intervjuades vid två olika tillfällen och de två som arbetar med *Från is till it* intervjuades samtidigt. Intervjun med den externa utställningsarkitekten skiljer sig i sin karaktär från de övriga då den inte är muntligt genomförd. Den har istället genomförts via e-post. Detta innebär att respondenten har haft möjlighet att reflektera över sina svar på ett vis som inte sker vid en muntlig intervju. Vi har heller inte haft möjlighet att ställa följdfrågor vid denna intervju, vilket innebär att svaren inte är lika uttömmande som vid de övriga intervjuerna. E-postintervjun har dock behandlats på samma vis som övriga intervjuer.

Intervjuerna har transkriberats genom direkt anföring, vilket innebär att vi inte har skrivit ut allt som sagts ordagrant (Språkrådet 2008, s. 60). Eftersom det talade språket inte har samma klarhet eller fullständiga meningsuppbyggnad som det skrivna språket har vi, för att underlätta hanteringen av transkriptionsmaterialet, lagt till och tagit bort vissa ord (Språkrådet 2008, s. 60). Detta menar vi dock inte har förändrat innebörden av det som sagts under intervjuerna, då vi enbart lagt till och tagit bort utfyllnadsord, inte de sakuppgifter respondenterna gett uttryck för.

5.3 Utställningsanalys

Utöver intervjuerna har vi genomfört utställningsanalyser i tre befintliga utställningar med fokus på den rumsliga gestaltningen. Vi undersöker hur text, bild, föremål och andra medier skapar berättelser och upplevelser. Utställningsanalys är inte en renodlad metod, varför vi har arbetat med ett slags etnografi över utställningarna. Analysen utgår sedan från etnografierna. Etnografi är en typ av observation, som etnologerna Oscar Pripp och Magnus Öhlander beskriver i *Etnologiskt fältarbete* (2011). De menar att observationer inkluderar alla sinnen och att det är viktigt att vara utförlig när en gör etnografiska beskrivningar, för att göra dem levande och ge

närvarokänsla (Pripp/Öhlander 2011, s. 127, 138). Observationer kan ha olika fokus, vi har genomfört en aktivitetsbaserad observation, det vill säga en observation över en specifik aktivitet: utställningsbesöket (Pripp/Öhlander 2011, s. 120-121). Ett sätt att öka täckningen av observationen är att utgå från någon form av tematisk lista eller frågelista (Pripp/Öhlander 2011, s. 136-137). Vi har genomfört observationerna utifrån en frågelista (se *bilaga 2: Vägledande frågor för utställningsanalys*), varpå vi i efterhand skrivit en etnografisk beskrivning för vardera utställningen (se kapitel 6.1 *Utställningsetnografier*). Som grund till de frågor vi ställt till utställningarna har vi utgått från museologen Lova Kempes artikel "Hur berättar en utställning?" (2003), sociologen Mats Börjessons artikel "Vad gör en museiutställning?" (2005) samt kulturgeografen Maria Ahlsén, litteratur- och idéhistorikern Johanna Berg och etnologen Kristina Bergs "Hela historien? Tjugo frågor till en utställning" (2005). De utställningar som vi observerat är *På gränsen* på Dunkers kulturhus, *Tidernas stad: Malmö 1850 till idag* på Malmö museer samt *Stadslifv* på Trelleborgs museum.

Utställningsanalys används som ett komplement och ett slags ingång till materialet från intervjuerna med utställningsproducenter. Genom att undersöka hur idéer om gestaltning omsätts i praktiken granskar vi olika grepp som används i utställningar för att berätta och skapa historisk inlevelse (jfr Aronsson 2002, s. 89-92). Utställningsanalysen har dels gjorts genom att vi ställt frågor till utställningarna, dels genom att vi gjort kundströmsanalyser (jfr kapitel 5. *Material och metod*). I denna studie innebär kundströmsanalys att vi har observerat hur besökare rör sig i utställningsrummet i förhållande till den gestaltning som finns. Detta har dokumenterats i planritningar över utställningarna, som sedan använts i arbetet med analysen (se *figur 2, 3 och 4*). Planritningarna fungerar också som ett redskap för oss i analysarbetet genom att skapa en överblick över utställningarnas teman och uppbyggnad.

5.4 Etik och källkritik

Inom all forskning som görs i Sverige ska hänsyn tas till Vetenskapsrådets forskningsetiska principer (2002). Principerna är uppdelade i fyra olika krav: *Informationskravet*, *Samtyckeskravet*, *Konfidentialitetskravet* och *Nyttjandekravet*. *Informationskravet* innebär att alla studiens deltagare ska ha blivit underrättade om studiens syfte samt att deltagandet är frivilligt. *Samtyckeskravet* innebär att deltagaren själv ska bestämma över omfattningen av sin egen medverkan i studien. *Konfidentialitetskravet* innebär att utomstående inte ska kunna identifiera deltagare i studien och att personuppgifter inte tillgängliggörs för obehöriga. *Nyttjandekravet* innebär att materialet från studien enbart får användas till det ändamål som uppgetts i *informationskravet*. (Vetenskapsrådet 2002, s. 7-14) I enlighet med dessa krav har vi skickat ett missivbrev till respondenterna, med information om studiens syfte, intervjuens teman samt vår hantering av materialet (se *bilaga 3: Missivbrev*). Med tanke på det svenska museifältets ringa storlek finns det möjlighet att respondenterna i intervjustudien kan identifieras av andra personer inom och utanför fältet, trots att de inte identifieras med namn i denna studie. Respondenterna i denna studie är dock införstådda med och har godkänt hur vi hanterar materialet från intervjuerna.

Pripp diskuterar intervjusituationer och dess etiska aspekter och menar att forskaren bör förhålla sig till den kontext som intervjuämnet berör, till den så kallade "tredje

närvarande” (Pripp 2011, s. 68). I vår studie kan denna tredje närvarande vara museifältet i stort, det specifika museet, forskningsläget eller den mediala debatten kring museers pedagogiska roll. Detta kan påverka respondenterna på så vis att de svarar på ett sätt som förväntas av det omgivande fältet.

Det finns en del källkritiska aspekter att ta hänsyn till när det handlar om ett i grunden kvalitativt material. Vi har i våra intervjuer eftersträvat att få ta del av respondenternas subjektiva åsikter, men i intervjusituationen är det lätt att frågor och svar glider över och får en generell karaktär när det handlar om en projektgrupps arbete. Vi gör dock inga generella antaganden om institutioner i vår hantering av materialet, varför detta inte utgör ett hinder.

Vid de befintliga utställningarna där vi genomfört intervjuer med utställningsproducenter kan svaren på våra frågor om produktionen vara efterkonstruktioner, vissa delar av arbetet kan också ha glömts bort. Det har gått som mest fyra år sedan de befintliga utställningarna i undersökningen invigdes, vilket har föregåtts av en längre tids planeringsarbete. I alla intervjusituationer finns det risk att vissa aspekter utelämnas eller överdimensioneras, vilket kan skapa ett skevt material. Det finns en risk att materialet vinklats av respondenterna, vilket kan bero på att de medvetet eller omedvetet lagt vikt vid vissa resonemang. Vi, som intervjuare, kan också ha påverkat materialet genom att vi har fokuserat på vissa delar av utställningsproduktionen. För att undvika skevhet i materialet har vi erbjudit respondenterna att själva reflektera över ifall det är någon aspekt vi har missat som de vill ta upp. Vi har även erbjudit dem att kontakta oss med eventuella frågor och kompletterande uppgifter i efterhand.

De observationer vi gjort i de befintliga utställningarna utgår från en frågelista som vi själva ställt samman, dessutom är det vi som har undersökt utställningarna. Detta gör att undersökningen är subjektiv, då den utgår från oss och våra förkunskaper. Vi, i egenskap av etnologer och museologer, ser utställningarna utifrån ett visst perspektiv. För att göra utställningsanalysen så objektiv som möjligt har vi följt samma frågelista vid samtliga utställningar, men upplevelsen är fortfarande vår.

En del av utställningsanalysen består av kundströmsanalyser. Vid dessa kunde vi inte observera mer än ett fåtal besökare i taget, vilket gjorde att det blev ett begränsat material. Med tanke på att vi befann oss i utställningarna under fyra timmar kunde vi dock ändå se generella tendenser i besökarnas rörelsemönster. I anslutning till utställningsanalyserna genomförde vi också korta besökarintervjuer, men då resultatet av dessa intervjuer inte gav den typ av information vi sökte har vi valt att inte använda dem i analysen. De besökare vi intervjuade var i hög utsträckning stressade och svarade kort och oreflekterat på våra frågor, varför svaren inte nådde de djup vi hoppades på. Vid dessa tillfällen behövde vi förklara vad vi menade med frågorna, vilket vi upplever färgade svaren.

6. Resultatdiskussion

Här följer en diskussion av de resultat vår empiriska undersökning genererat. Resultaten relaterar vi till tidigare forskning. Inledningsvis redovisas och diskuteras utställningsetnografierna, därefter intervju materialet. Efter diskussionen följer en analys (se kapitel 7. *Analys*) där vi undersöker hur utställningar kan förstås utifrån vårt material och de teoretiska modeller vi tidigare redogjort för.

6.1 Utställningsetnografier

Nedan följer de etnografiska beskrivningar vi gjort i *Tidernas stad*, *Stadslifv* och *På gränsen*. Dessa beskrivningar grundar sig i ”vandringar” genom utställningarna där vi reflekterar kring olika aspekter av berättandet i dem. Genom att utgå från en frågelista (se *bilaga 2: Vägledande frågor för utställningsanalys*) har vi kunnat identifiera element i vardera utställningen som efterföljande diskussion tar avstamp i.

6.1.1 Tidernas stad: Malmö 1850 till idag

Utställningen *Tidernas stad: Malmö 1850 till idag* visas på Teknikens och sjöfartens hus på Malmö Museer. Vi besöker museet en lördag i början av mars. Vi kommer in genom museets entré och möts av vepor med information om var museets olika utställningar finns. *Tidernas stad* är belägen på bottenplan direkt till höger efter foajén, dock finns det inte någon skylt över entrén som visar att vi kommit rätt. Anslaget till utställningen störs av detta, i kombination med att det inte finns någon introducerande information om utställningen. Mitt i utställningslokalen finns trappor till källarplan och upp till andra våningen och utställningen *Kustland*; lokalen fungerar som en genomfart till källarplanetens lektrum och till andra utställningar. Vid trappavsatsen till andra våningen hänger det en stor vepa med titeln *Kustland* (som syftar till ovanvåningens utställning). Det är lätt att missta att vepan även syftar till *Tidernas stad*, då denna inte har en egen entréskylt.

Tidernas stad är en mörk utställning, med mörka golv och podier samt dämpad belysning. Detta balanseras av att lokalen är öppen och luftig, med öar av montrar och podier (se *figur 2*). Alla öar är uppbyggda av kvadratiska mörkröda podier i olika kombinationer och höjder. Till vänster när vi kommer in i lokalen finns en stor bildsskärm med en animerad kortfilm om Malmö stads historia och framtid. Filmen är några minuter lång, vilket innebär att det lätt blir trångt i entrén till utställningen. Enbart i epilogen av denna film nämns titeln på utställningen. Efter entrén öppnar sig utställningslokalen och det är lätt att få en överblick över utställningens sex temaöar: *Arbete*, *Gemenskap*, *Bostad*, *Fritid*, *Transport* samt *Framtid*. Varje ö är märkt med ett tema, utöver dessa finns också biograf *Spegeln*

som en separat rekonstruerad biosalong, där filmerna *Mitt hjärtas Malmö*¹⁵ visas; samt en fullskalig automatorkester som spelar jazz varje lördag vid tre tidpunkter. I en text i utställningen framgår det att temat *Framtid* är utvecklat av Malmös stadsbyggnadskontor. Temat skiljer sig också från de övriga genom sitt formspråk. Denna del är gjord av obehandlat ljusst trä, men har den övriga utställningens podieform genom en lekplats för barn med information om stadens djur.

I utställningslokalens bortre del finns en tredelad tidslinje i två nivåer (en malmölinje och en global linje), i färgerna blått och gult. Den sträcker sig från 1850 till början av 2000-talet och skiljer sig också från övriga utställningen, dels genom sitt formspråk och dels genom att den är kronologisk¹⁶. Övriga utställningsdelar är uppbrutna i tidigare nämnda teman. Det finns ingen tydlig början eller tydligt slut i *Tidernas stad*, vilket bekräftas av rörelsemönstret hos de besökare vi observerar. Det rör sig besökare i lokalerna under hela tiden för vår undersökning och majoriteten rör sig medsols i lokalen, med början i *Arbete*, sedan via biografen till *Gemenskap*. Sedan följer *Bostad*, *Fritid* och tidslinjen. Efter detta viker vissa besökare av och lämnar utställningen, medan andra tar sig vidare till *Transport* och automatorkestern. Det är framför allt barnfamiljer som stannar i *Framtid* och då huvudsakligen för lekplatsens skull. En mindre del av besökarna går genom utställningen motsols. Småbarnsfamiljer är den stora besökargruppen under vår dag på museet, många använder lokalen som en genomfart till museets *Båtlekrum* i källaren. Något som blev tydligt under dagen var tillströmningen av besökare under de tider automatorkestern spelade, många besökare kom till synes till utställningen enbart för orkesterns skull. Huvuddelen av besökarna tog inte till sig hela utställningen och de valde olika vägar genom den. Detta påverkar så vitt vi förstår inte mottagandet av det berättade, då de olika temana i utställningen inte relaterar till varandra. Att de inte syftar till varandra gör att allt berättande är isolerat i de olika öarna och besökare kan välja fritt vad de är intresserade av.

I de olika temana görs nedslag i olika tider med hjälp av föremål, berättelser och fotografier. I utställningen används flera olika förmedlingstekniker: filmer, fotografier, texter på svenska och engelska, ljudspår från böcker med anknytning till Malmö, ljudeffekter (exempelvis vid tema *Bostad* och vid tema *Gemenskap*), fördjupningsmaterial (på touchscreens) och objekt. En del föremål finns i glasmontrar, andra finns bakom plexiglasskivor medan ytterligare andra står oskyddade. Det är en föremålsorienterad utställning och berättandet bygger mycket på igenkänning av objekten. Flera besökare pekar på föremål och berättar om sin relation till dem för sitt sällskap. Detta tyder på att objekten klarar sig utan de tematiska texterna. Många besökare läser inte särskilt mycket i utställningen, utan strosar omkring och tittar på föremål.

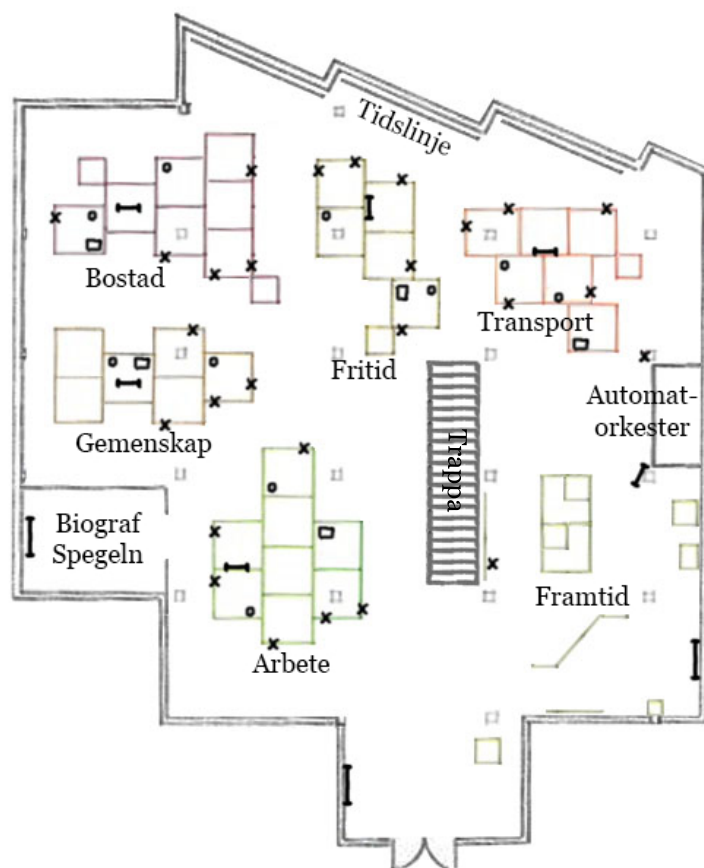
Det finns enbart envägskommunikation i *Tidernas stad*. Texterna och informationen finns i tre olika nivåer: tematiska texter, fördjupande föremålstexter och korta föremålstexter. I texterna anges inte tydligt vilken tid det berättas om, det görs vissa

¹⁵ *Mitt hjärtas Malmö* är en filmserie som visar klipp från Malmö från 1900-talets början fram till idag (Auto Images u.å.).

¹⁶ Vid tiden för slutinlämning av denna uppsats är tidslinjen borttagen och ersatt med en tillfällig utställning.

nedslag i historien men ofta förutsätts det att besökaren vet vilken tid det handlar om. Det finns få individer synliga i utställningen och de som är presenteras genom föremål. Detta gör att individen försvinner och bara blir en representation för en företeelse eller en grupp människor. Vi kommer inte individerna nära genom framställningen, istället har utställningens texter ett övergripande tilltal: det talas till exempel om *arbetarklassen* och om *kvinnorna*, beskrivningarna görs generellt i passiv form. Med tanke på det generella tilltalet är det svårt att se om något perspektiv saknas i utställningen, vi saknar dock är invandringsperspektivet och det mångkulturella Malmö. Även de senaste decennierna är underrepresenterade i föremålsurvalet. I tema *Framtid* möter vi utställningens enda förstahandsberättelser, där malmöbor får berätta om sina visioner för staden. Det generella tilltalet gör att historien i övrigt blir entydig, där flera perspektiv eller möjliga historier inte inkluderas.

Tidernas stad berättar en ljus malmöhistoria, där motsättningar mellan stadsdelar och sociala grupper inte uppmärksammas. Det talas om arbete men inte arbetslöshet, det talas om gemenskap men inte segregering. I temat *Bostad* gestaltas hemlöshet, men utan att det problematiseras. Det är enbart i *Transport* och i *Framtid* som miljöfrågor synliggörs, men inte heller här görs någon problematisering. Sammanfattningsvis är det ett nostalgiskt och trevligt Malmö som gestaltas i *Tidernas stad*.



Figur 2: Planritning över *Tidernas stad: Malmö 1850 till idag* (källa: Malmö museer [ändringar i planritningen har genomförts av oss, med samtycke från upphovsrättsinnehavaren])

6.1.2 Stadslifv

Utställningen *Stadslifv* finns på Trelleborgs museum, som sedan 2010 har sina lokaler på Stortorget i centrala Trelleborg. Vi besöker museet en solig tisdag i mars. Vi möts av en öppen foajé med reception, butik och café. När vi kommer in visar det sig att de varje tisdag har en öppen workshop i grafiska tryck. Förutom *Stadslifv* visas två tillfälliga konstutställningar på museet, varav den ena har pressvisning under tiden för vårt besök. Det rör sig en del personer i lokalerna men få hittar in till *Stadslifv*. Över entrén till utställningen sitter en skylt med titeln och innanför möts vi av ett korridorliknande rum med utställningens inledande del. Väggarna kantas av ett målat sädesfält som påminner om det omgivande landskapet på Söderslätt. När vi går in i utställningen aktiveras en ljudslinga där någon visslar på ”Jag har bott vid en landsväg”. Utställningen är uppdelad i flera rum och vi identifierar tre olika teman: hur staden blev till, industrialismen samt folkrörelser.

Det första rummet är ljust och temat är Trelleborgs historia från 600-talet fram till 1867 och illustreras i form av obehandlade träskivor som sitter på väggarna. På dessa skivor finns målade bilder och fotografier, samt textutor med information och berättelser. Färgerna är starka och går i gult, blått, rött och grönt. Flera fotografier föreställer arkeologiska utgrävningar med korta beskrivande texter. En del termer i dessa texter förutsätter en arkeologisk förkunskap. Längst bort i lokalen finns en tillfällig utställning om skånska åkdynor och yllebroderier; att det är en tillfällig utställning anges endast på en liten föremålstext på ena väggen. Detta första rum i *Stadslifv* präglas av text och bild längs en kronologisk linje och det finns ytterst få föremål. Detta skulle kunna bero på rummets långsmala utformning (se *figur 3*, rum 1), med ingång till två andra rum.

Vi går in i ett av de angränsande rummen, det som vi i planritningen benämner som rum 2. Rummet är ett rekonstruerat finrum från 1800-talets slut, med mönstrade tapeter, tunga möbler och tidstypiska föremål. I rummet finns ett upphöjt podium med en soffgrupp, på väggen bakom soffan hänger tre porträttfotografier föreställande industrimagnater i Trelleborg. Porträtten är digitaliserade och rör på sig, magnaterna talar med varandra och berättar om sin tid i staden. Deras jargong är humoristisk och de nämner att de nu är så gamla att de hamnat på museum. Längs väggarna finns fotografier på magnaternas familjer samt texter om deras gärningar för Trelleborg. Porträtten börjar inte tala förrän någon besökare kommer in i rummet, dock hostar och harklar de sig för att påkalla uppmärksamhet.

Från detta rum går vi vidare in i rum 3, vilket är ett stort, mörkt rum. Det delas in i olika avdelningar och mindre rum med hjälp av montrar i form av hus i rött trä. I rummet möts vi av ljud från maskiner och tåg. Längs väggarna finns vepor, bilder och texter. Här använder sig utställningsproducenterna av såväl föremål som texter och bilder och besökare kan även välja att titta på reklamfilmer från industrierna i Trelleborg. I rummet används flera olika arkitektoniska element som ska påminna om utställningsrummets tema: exempelvis järnvalv, en stationshusfasad och fabriksfönster. Detta rum representerar industrialismen och tiden efter 1867 i Trelleborg, vilket går att läsa på en skylt längs en tavelvägg med fotografier och målningar föreställande exteriörer i Trelleborg. Skylten är dock inte särskilt framträdande, vilket gör att besökare lätt kan gå miste om denna information. Rummet är i sin tur indelat i olika teman: om livet som arbetare, om industrierna och

om kommunikationer i form av järnväg och hamn. Liksom i rum 1 finns det få föremål i denna avdelning. De som finns är placerade gruppvis och representerar olika teman. Sist i rummet finns en liten avdelning som behandlar andra världskriget, vilken är åtskild från de övriga delarna. Andra världskriget representeras med hjälp av en rekonstruktion av en tågagn med tyska soldater i form av dockor i naturlig storlek. Ett par texter i form av tidningsartiklar handlar om hur kriget påverkade Trelleborg.

Från detta rum kan vi välja att gå vidare till två angränsande rum, vi går in i det mindre rummet (rum 4) vilket är ett renodlat föremålsrum. Föremål från tiden kring industrialismen och tidigt 1900-tal, utan synlig anknytning till varandra, är placerade på ett inglasat podium som sträcker sig runt hela rummet. På podiet finns det utöver föremålen ett digitalt bildspel med fotografier från Trelleborg. Information om föremålen finns i en bilaga som hänger vid entrén till rummet. Informationen som ges om föremålen är av skiftande karaktär, en del föremål beskrivs med ingående proveniens medan andra endast beskrivs med årtal. Även här är belysningen dämpad.

I det sista rummet (rum 5) är det första vi ser en stor graffitimålning med politiska slagord längs rummets botre vägg. Temat för detta rum är folkrörelser, vilket presenteras i en textskylt vid rummets entré. Rum i rummet skapas med hjälp av skiljeväggar och montrar. Till vänster i rummet finns en uppbyggd svängd vägg med ett rutnät av porträtt på folkrörelseprofiler i Trelleborg. Porträtten är bakgrundsbelysta, stiliserade och påminner om popkonst. Vid en touchscreen på väggen kan besökare välja att fördjupa sig i de olika profilernas biografier. När vi står framför porträttväggen aktiveras ett ljudspår där en kvinna berättar om sitt engagemang i kvinnorörelsen. Mitt emot porträttväggen finns svängd skärm med montrar vars tema är kvinnorörelsen. Skärmen är en av två som utgör en rundad sittplats i lokalens mitt. I det rum som skärmarna skapar finns bänkar att sitta på och ett touchscrenboard. Touchscreenen innehåller pussel och valbara kort med information om olika platser och händelser i Trelleborg. Denna plats är den enda i utställningen där besökare kan sitta ner. På graffitiväggen finns en bildskärm med ett löpande bildspel om arbetarrörelsen. Till bildspelet hör ljudspår i form av kampsånger som ständigt spelas. Ljudspåret sätter prägeln på hela rum 5. I rummets högra del finns tre teman: skolan, frikyrkorörelsen samt nykterhetsrörelsen. Genom föremål, rekvisita och berättelser (såväl muntliga som skriftliga) berättas om de olika temana. Här finns också en grad av aktivitet där besökare bland annat kan aktivera ljudspår.

Sammantaget upplever vi att de olika huvudtemana skiljer sig åt formmässigt och estetiskt. Rum 1 är ljus och tämligen enkelt i sin utformning, med tryckta texter, fotografier, ett fåtal montrar och målade fonder av landskapet. Här finns ingen digital teknik, vilket genomsyrar de två andra temana när det gäller informationsförmedling. Rum 3 använder sig av monterformspråk: med trämontrar, vepor och arkitektoniska element. Här arbetas det digitala in som en del av formspråket, vilket skapar en enhetlighet i rummet. Det görs exempelvis genom att bildskärmar placeras i gamla ramar bredvid målningar och fotografier. Detta formspråk går igen i rum 2 och 4. Rum 5 har ett modernt formspråk med stora iögonfallande fokuspunkter: porträttväggen och graffitimålningen. Här görs också flera samtidsreferenser, vilket vi inte upplever i de övriga utställningsdelarna. Det finns dock ett undantag i form av en tidslinje över Trelleborgs industriutveckling i rum 3, som syftar mot framtidens

Trelleborg genom att en ruta i linjen lämnats tom. I detta tema fungerar den digitala tekniken som en utgångspunkt för utställningens förmedling, då mycket information finns i touchscreens och i andra digitala former.

Texterna är genomgående på svenska och det finns inte någon audioguide i utställningen. Det finns flera olika typer av texter: kontextualiserande texter, citat (med eller utan avsändare), faktatexter, föremålstexter, texter från dagstidningar, förstahandsberättelser och individberättelser. I ett fåtal fall och enbart i rummet med tema folkrörelser, ges flera perspektiv på samma historiska företeelse. Användandet av de olika textformerna varierar, vilket skapar en dynamik i utställningen, men samtidigt en viss förvirring. Det finns inte specifika formspråk för de olika texttyperna, inte heller i de olika rummen. I rum 1 skiljer sig texterna markant från de övriga rummens texter på så sätt att de har flera olika tilltal, typsnitt, färger och avsändare. Resultatet av detta kan upplevas rörigt och vi som besökare vet inte vem som är avsändare till materialet, det finns exempelvis till synes autentiska citat som saknar avsändare.

I texterna möter vi flera individer från olika samhällsgrupper, liksom en generell berättelse om stadsutvecklingen efter att Trelleborg fick tillbaka sina stadsrättigheter år 1867. Texterna talar i flera fall om ett ”vi”, men det är inget som görs konsekvent. I de flesta fall talas det om *arbetarna*, *kvinnorna*, *överklassen* eller ett generellt ”man”, dock lyfts individuella perspektiv fram. Individberättelserna lyfts framför allt fram i rum 5, medan rum 3 fokuserar på industriminnen och rum 1 på den politiska dimensionen om hur landsbygden blev en stad. Vi upplever att museet är synligt i flera texter och på olika sätt: återkommande i texterna finns roliga och talspråkliga uttryck och betoningar, till exempel ”låång”, ”Punkt”. Även i samtalet mellan de talande porträtten blir museet och nutiden synliga då en av magnaterna säger ”Nu är vi så gamla att vi har hamnat på museum”.

Ett genomgående intryck av *Stadslifv* är att textmaterialet är mycket omfattande. Utställningen utgörs övervägande av text- och bildmaterial. Föremålen får en undanskymd plats och fungerar i huvudsak som illustration till det berättade. I de flesta fall grupperas föremål i montrar utan föremålstexter och fungerar som representation för de teman utställningen tar upp, exempelvis ”Trelleborgs industrier”. Det är enbart två föremål som har tillhörande föremålstext: en penningdosa och ett ur. Varför dessa två föremål fokuseras framgår dock inte.

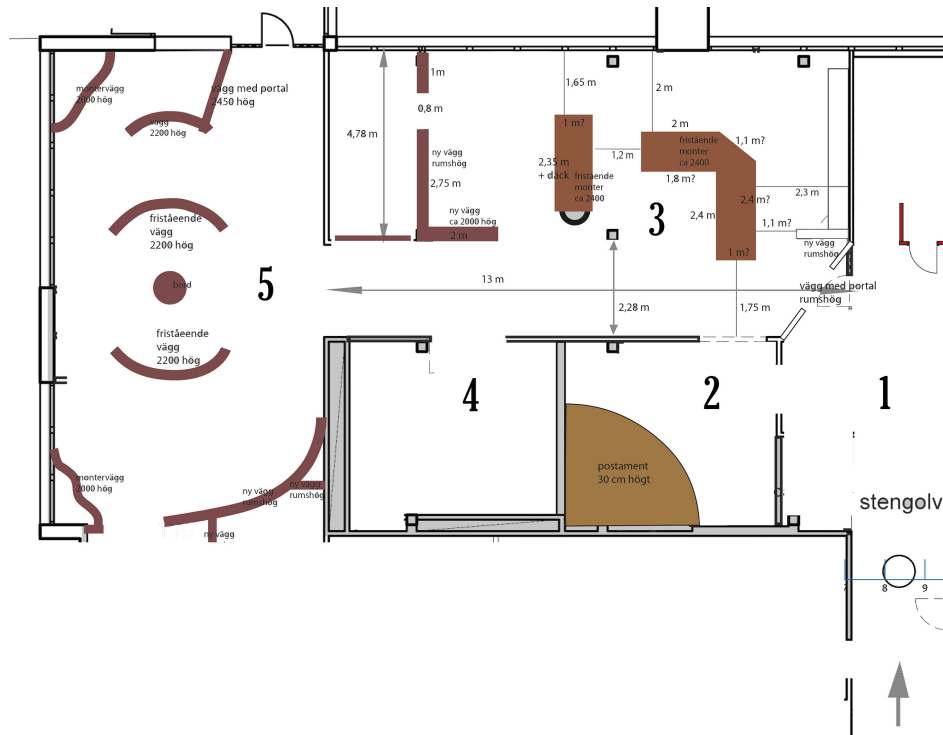
Stadslifv ger en bild av ett progressivt Trelleborg, det finns en tydlig riktning framåt genom utställningen, såväl tekniskt som socialt. De problem som Trelleborg har stått inför under de 1400 år som utställningen behandlar presenteras tillsammans med lösningar. Även de framåtblickande delarna av utställningen visar detta progressiva angreppssätt, till exempel i den text som inleder rummet med tema folkrörelser:

[---]

Dessvärre är den inledande beskrivningen
inte bara historia
För många människor runt om i världen
är det fortfarande verklighet

Men nu vet vi att allt går att förändra
Med gemensamma krafter
- om vi bara vill

När vi lämnar utställningen genom samma rum som vi kom in i, lämnar vi också Trelleborg och fastlandet, den målade fonden föreställande sädesfält som vi möttes av på väg in föreställer från det här hållet havet.



Figur 3: Planritning över *Stadsliv* (källa: Trelleborgs museum)

6.1.3 På gränsen

Vi besöker Dunkers kulturhus i Helsingborg en lördagseftermiddag i mars. Foajén är ljus och luftig, det är familjelördag i huset och det är stimmigt. Dunkers kulturhus är mötesplats för kultur i Helsingborg, vilket innebär att det finns mer än utställningsverksamhet i huset. Lokalen till den stadshistoriska utställningen *På gränsen* finns till vänster om receptionen. På var sida av entrén hänger stora skyltar med utställningens titel samt en introduktionstext: "En utställning om vad som gör människa till människa och Helsingborg till Helsingborg". Lokalen kontrasterar mot den ljusa foajén; den är mörk och har en dämpad belysning. Materialen och färgerna går i sobra toner: trä, metall, grått och svart. I entrén sitter en vakt och delar ut audioguider till besökarna. Det första som möter oss utställningen är en välvd hög vägg med en projektion på en tidslinje som börjar med jordens tillkomst för 4,5 miljarder år sedan och sträcker sig till idag. Projektionen visar tidsbundna föremål och skeenden tillsammans med ett ljudspår. I rummet finns en ensam monter med ett dinosauriefotavtryck.

Från detta första rum finns en ingång till *Klintmans hörna* som är en lokal för tillfälliga utställningar samt en ingång till *På gränsens* andra utställningsrum. *På gränsen* är uppbyggd kring sju teman som följer på varandra när vi går i

utställningen: *Vem är du?*, *Var bor du?*, *Vad arbetar du med?*, *Vart är du på väg?*, *Livet vid sundet*, *På andra sidan* samt *Stad i förändring*, varje tema presenteras i ett eget rum. Utöver dessa huvudteman finns det tre mindre teman: *Hygien och hälsa*, *Andra världskriget* och *Jag* (se figur 4). I varje tema finns en återkoppling till utställningens huvudteman som presenteras i introduktionstexten i entrén: platsen, individerna (såväl de individer som är gestaltade i utställningen som besökare och helsingborgsbor) och gränser.

Vi upplever att det är en svår utställning att orientera sig i, vilket skulle kunna bero på formgivningen av utställningsrummen. Det går inte att få en helhetsöverblick över utställningen och det finns ingen markerad väg för besökaren att gå. Det finns dock översiktsplaner som markerar var besökaren befinner sig i samtliga temarum. De uppbyggda väggarna är välvda, korsar varandra och skapar små utrymmen och skarpa vinklar. Det gör att vart vi än vänder blicken möts vi av en ny form eller en ny rumslighet. Lokalens markanta höjd utnyttjas till fullo med vägghängda föremål och texter. Trots rummens utformning är utställningens alla delar sammanhållna estetiskt med likadana montrar, samma gråa färgskala och samma grafiska formgivning. De olika temana färgkodas genom att de kontextualiserande texterna är tryckta på olikfärgade bakgrunder. Utställningen är intensiv och med hjälp av flera olika medier pockas det på besökarens uppmärksamhet: stora mängder föremål, texter och bilder samsas i utställningslokalen. I varje temarum finns aktivitetsmoment, bland annat kan besökarna klä ut sig, cykla i Helsingborg, välja film att se på och lyssna på spökhistorier. Dessutom problematiseras det nutida förhållandet till det förflutna och till ”fakta”, detta görs exempelvis i *Vart är du på väg?* där två möjliga historier om ett utställt hundskelett presenteras. Det är en tematisk utställning, men alla föremål har sin egen kontext och historia och de olika temans historier sätts i ett kronologiskt sammanhang genom en tidslinje i varje rum. I tidslinjerna görs utöver de lokala nedslagen också globala.

Genom utställningstexterna ställs frågor till besökaren som uppmanas att tänka efter själv och ta ställning till olika historiska företeelser som är aktuella än idag. Ett exempel på en sådan text är:

När gick du över gränsen sist? Tolkning:
Du har gått över gränsen tidigare.

När gick du över gränsen sist? Tolkning:
Vi tvivlar på att du har gått över gränsen tidigare.

[---]

Den här utställningen handlar om gränser. Ibland är gränser geografiska. Ibland psykiska. Ibland sociala. Ibland triviala. Men aldrig någonsin helt ofarliga att överträda.

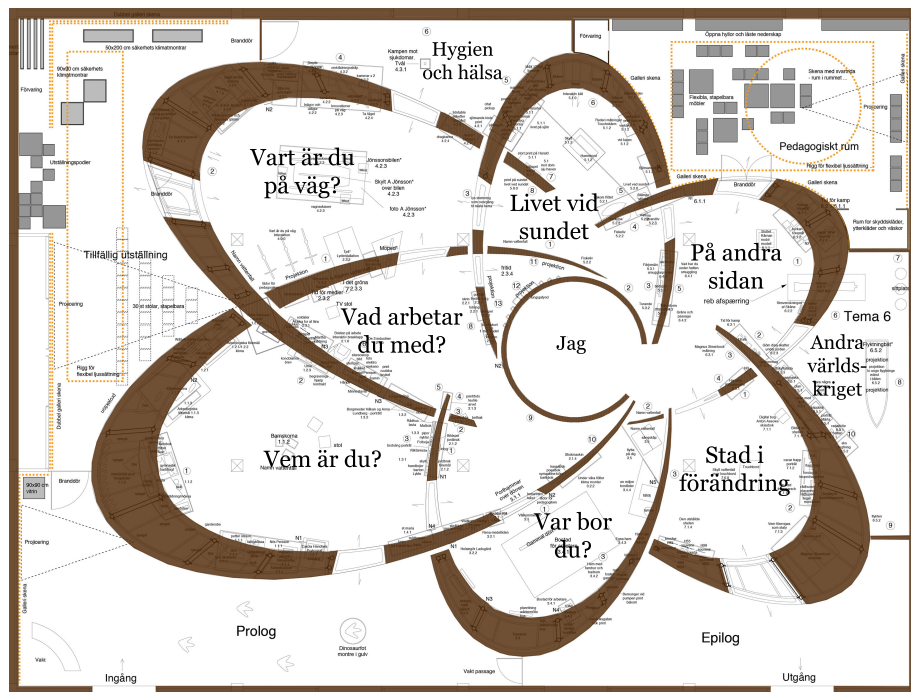
Det finns många individuella berättelser i utställningen såväl genom föremål och föremålstexter som genom citat på väggarna. Citaten är skrivna med olika typsnitt och i olikformade pratbubblor, vilket vi uppfattar tydliggör att det är olika röster och

personer som får komma till tals. Genomgående i utställningen är avsändaren tydlig, trots att det finns flera textnivåer.

Tema *Jag* skiljer sig åt från de övriga genom att det är ett runt rum helt utan föremål och text. Istället finns en projicerad film på golvet som skiftar mellan hav och stad och ett konstant ljudspår med samtida helsingborgares uppfattning om vad helsingborgare och gränser är. Detta rum är centralt placerat i utställningen. Vi upplever att *Jag*-rummet utgör navet för hela utställningen, då det diskuterar huvudtemana gränser, platsen och individen.

Varje tema fungerar för sig själv och syftar inte uttryckligen till de andra temana. Dock upplever vi att utställningens tre första huvudtema: *Vem är du?*, *Var bor du?* och *Vad arbetar du med?* alla tydligt knyter an till individen. De tre följande temana: *Vart är du på väg?*, *Livet vid sundet* och *På andra sidan* diskuterar fysiska gränser och det sista temat: *Stad i förändring* arbetar med platsen Helsingborg och dess framtidsvisioner. Från *Stad i förändring* kommer besökaren ut i ett avskalat, avslutande rum där det finns en stor väggprojektion med Helsingborgs stadsvy, som besökaren själv kan panorera. Där finns också datorer där besökare kan söka i Helsingborgs museisamlingar. Här finns också utgången.

Med tanke på att entré och utgång i *På gränsen* finns på olika platser skapas en tydlig början och ett tydligt slut i utställningen. Av de besökare vi observerar under dagen är det ingen som besöker utställningens alla tio rum. Besökarna rör sig också på olika vis, vilket styrker vår observation att det inte finns en tydlig linje att följa i utställningen. En del av de besökare vi observerar använder *Klintmans hörna* som in- eller utgång.



Figur 4: Planritning över *På gränsen* (källa: Dunkers kulturhus)

6.1.4 Utställningsdiskussion och sammanfattning

Utställningsrummens utformning skiljer sig åt mellan de olika utställningarna, de har olika grad av slutenhet. *Tidernas stad* är en öppen utställning, *Stadslifv* och *På gränsen* är mer slutna genom sina uppbyggda rumsligheter, dessutom finns en tydlig början och ett tydligt slut i de två sistnämnda. Trots sin relativt slutna form går inga besökare som vi observerar genom alla rum i *På gränsen*, vilket tyder på att där ändå finns en del rörelsefrihet. Inte heller i *Stadslifv* är vägen genom utställningen självklar, då rummen inte följer tydligt på varandra. I *Tidernas stad*, vilken är den utställning som är mest överblickbar, är rörelsemönstret hos besökarna friare, dock går majoriteten av besökarna medsols i utställningen.

De utställningar vi analyserat inom ramarna för denna studie är vad vi kallar tematiska till sin karaktär (se vår definition i kapitel 2.3.1 *Utställningar*). *Stadslifv* är den enda utställning som har någon form av övergripande kronologi, genom de huvudsakliga tematiska indelningarna och i introduktionsrummet. Samtliga utställningar arbetar med kronologier genom tidslinjer, dock används denna gestaltning som ett komplement och en kontextualiserande hjälp till det tematiska ordnandet. Carlsson och Ågren identifierar olika utställningstyper, där den berättande utställningen "...tar föremålen till utgångspunkt för att berätta historia, belysa företeelser och problem ofta utifrån en enskild människas eller en grups, ett samhälles perspektiv" (Carlsson/Ågren 1982, s. 28). Vi ser *På gränsen* och *Tidernas stad* som exempel på denna typ av utställningar: tematiken styr urvalet av föremål till utställningen och därmed också berättandet. *Stadslifv*, å andra sidan, kan inte inordnas i någon enskild utställningskategori enligt Carlsson och Ågrens definitioner. Vi ser denna utställning som en kombination av olika kategorier: massutställningen som är ostrukturerad (i rum 4) samt den berättande utställningen (jfr Carlsson/Ågren 1982, s. 27-28). Det som vi uppfattar framför allt karakteriserar *Stadslifv* är att den är textbaserad. Texterna och historierna bär utställningen och föremålen fungerar som illustrationer. Att *Stadslifv* inte heller är estetiskt sammanhållen skapar olika intryck i utställningens tre teman.

Vi har identifierat olika typer av berättande i utställningarna, de har alla en övergripande historisk berättelse som sätter prägeln för utställningen. I *På gränsen* är denna berättelse uttalad: det handlar om individer, gränser och den geografiska platsen. I *Tidernas stad* presenteras en historia om Malmö som vi uppfattar är nostalgisk och lokalromantisk. På liknande vis presenteras historien om Trelleborg i *Stadslifv*, där progression och framåtanda genomsyrar utställningens teman. Dessa övergripande historieskrivningar påverkar den syn på det förflutna som besökare tillägnat sig i utställningar. I utställningar skapas flera olika budskap: ett som utställningsproducenterna vill förmedla; ett som besökare ser utifrån sina förkunskaper; samt ett som skapas genom att innehåll och form kombineras. Utställningsproducenternas syn på en epok kan sålunda påverka besökarens förståelse i en viss riktning. (Kempe 2003, s. 129-130) *På gränsen* har i detta hänseende ett postmodernt grepp, där utställningselementen (föremål, texter, aktiviteter med mera) kontextualiseras och problematiseras utifrån sitt källvärde. *Tidernas stad* präglas av ett ovanifrånsperspektiv, där företeelser i det förflutna får en generell och oproblematiserad karaktär. Det stora föremålsbeståndet i utställningen ges stort förklaringsvärde, men föremålen kontextualiseras huvudsakligen i förhållande till övergripande berättelser och bildserier, inte i sin egen rätt. Även i *Stadslifv* återfinns

vi ett i huvudsak generellt perspektiv där de historier som berättas förefaller objektiva. I rummet med tema folkrörelser presenteras dock flera olika perspektiv på samma företeelse samt flera individberättelser. Individberättelser är något som förekommer i alla de utställningar vi har undersökt, vilket vi ser som ett resultat av postmodernismen och dess dekonstruktionsfokus. Genom att berätta små berättelser kan utställningsproducenter levandegöra historien och dessutom perspektivera den (jfr Aronsson 2002). Vi menar att små berättelser också gör historien situerad och specifik, till skillnad från generell och allmän.

Alla utställningar har någon form av framtidsdel som relaterar till hur staden och framtiden kan tänkas ta sig uttryck. I *Tidernas stad* är denna del framställd av stadsbyggnadskontoret, medan övriga är producerade som integrerade delar av utställningarna. Dessa framtidsdelar arbetas på olika sätt in i utställningarna: i *Tidernas stad* fungerar den som ett slags målvision om framtidens Malmö, vilket gör att det ljusa Malmö som vi ser som utställningens huvudtema befästs ytterligare. I *På gränsen* fungerar framtidsdelen på samma vis, medan den i *Stadslifv* får en marginell roll i form av en tom ruta i en tidslinje över Trelleborgs industriutveckling.

6.2 Intervjuer med utställningsproducenter

Vårt huvudmaterial för denna studie består av sex intervjutranskriptioner och en e-postintervju. För att underlätta diskussionen har vi i följande kapitel delat in resultatet av intervjuerna i olika teman: *Målgrupp och skola*, *Utställningsmediet*, *Multimodalitet i utställningar*, *Föremål och berättelser*, *Perspektiv och förståelse*, *Gestaltning av tid* samt *Rumslig gestaltning*. Dessa teman har vi identifierat som viktiga för såväl respondenterna som för oss själva i vår förståelse för berättande och gestaltning i utställningar.

6.2.1 Målgrupp och skola

Som vi diskuterat i bakgrunden inför denna studie finns det flera olika styrdokument för museer att förhålla sig till (se kapitel 2.2 *Styrdokument som påverkar museernas verksamhet*). I *Tid för kultur* betonas barn och unga som prioriterad målgrupp för kulturverksamhet i stort, vilket återspeglas hos våra respondenter. Något som framgått av undersökningen vi genomfört är att det framför allt är förhistoriska utställningar som har den tydliga målgruppen barn och unga, samt skola. Två av de fem utställningar vi har undersökt är historiska: *Tidernas stad* och *Stadslifv* (trots att *Stadslifv* har en kort introduktionsdel med förhistoria), som behandlar tiden från mitten av 1800-talet fram till idag. Enligt respondenterna i respektive utställning har dessa utställningar ingen specifik målgrupp utan vänder sig till en intresserad allmänhet i alla åldersgrupper. De tre övriga utställningarna: *Från is till it*, *Din historia* och *På gränsen*, tar sin början i förhistorien och sträcker sig över historisk tid¹⁷. De har enligt respondenterna målgruppen grundskoleelever. En respondent beskriver hur arbetet med utställningarna görs och har gjorts i relation till målgrupperna:

¹⁷ Distinktionen mellan historisk och förhistorisk tid brukar i Sverige göras vid skriftkulturens inträde, omkring år 1050 (Nationalencyklopedin 2014b).

Nu jobbar jag med skolorna så att jag har haft dem i tanken. De är ju de som använder utställningen. Sedan är det ju besökare och de kallar jag inte för användare. Men skolorna *använder* utställningen, så det finns delar i utställningen som finns där enbart med tanke på att det här behöver skolorna, det här är riktat till dem.

innehållsansvarig för Från is till it, egen kursivering

Respondenten betonar här vikten av att förhålla sig till skolans behov. Det är intressant att notera den åtskillnad som görs mellan besökare och skolan, då skolan ses som *användare*. Begreppet användare värdeladdas i detta sammanhang, då användaren ses som den besökargrupp vars behov producenterna bör ta särskild hänsyn till. Ett sätt som utställningsproducenterna anpassar sig till skolan på är genom att förhålla sig till läroplanen och dess olika målformuleringar gällande historiebruk och källkritik (innehållsansvarig för *Från is till it*; projektledare för *Din historia*; pedagog vid *På gränsen*). De producenter som arbetar och har arbetat med utställningar med en förhistorisk del har gjort det i samråd med lärare och skolklasser, genom fokusgrupper där de har testat idéer och koncept. Följden blir att reflexivitet kring det utställda materialet får stort utrymme i den slutliga utställningsproduktionen och därmed får det också konsekvenser för de perspektiv som gestaltas. Som vi beskrivit i utställningsetnografen för *På gränsen* ges reflexivitet kring källmaterialet stort utrymme i berättandet. Det sker exempelvis genom att flera alternativa tolkningar presenteras till ett fenomen (se kapitel 6.1.3 *På gränsen*). Enligt respondenterna används fokusgrupper i så gott som alla sammanhang som fokuserar på skola. Ingen av respondenterna vid de två stadshistoriska utställningarna diskuterar ifall arbete tillsammans med målgrupper har gjorts. En av orsakerna, menar vi, kan vara att de inte har någon tydliggjord målgrupp. Strandgaard menar att det underlättar att ha en specifik målgrupp vid utställningsproduktion, då olika besökargrupper har olika behov, förkunskaper och intressen: ”Uanset hvem du vælger at henvende dig til, vil der være nogle du ikke når, simpelthen fordi målgruppernes forudsætninger er forskellige.” (Strandgaard 2010, s. 223) Vi menar att genom att vända sig till alla och inte definiera en målgrupp riskerar utställningar att inte vara anpassade för någon. Som Strandgaard vidare menar är det viktigt att tillgodose flera behov i utställningarna, genom att arbeta med olika sätt att kommunicera på (Strandgaard 2010, s. 223).

6.2.2 Utställningsmediet

Museet är en del av det samhälle det verkar i, vilket innebär att det förhåller sig till detta samhälle (Carlén 1990). Utställningar blir ett slags spegling av den tid de produceras i, där värderingar, teknologi och trender går att urskilja (se till exempel Petersson 2010). Idag befinner vi oss i ett samhälle som präglas av informationsflöden, i stor utsträckning via webben och sociala medier, men också genom till exempel TV och reklam i det offentliga rummet. Allt detta får återverkan på museers arbete med utställningar och annan utåtriktad verksamhet. Utställningsmediet är sålunda något som blir ett slags syntes av samhället:

Det var en besökare som kommenterade just det: '[Utställningen] ser ju väldigt traditionell ut, den är ju inte annorlunda på något sätt, men när jag har stått vid en monter ett tag så: det är ju så här som alla lever. Man googlar lite här och där och då får man en länk till något annat och så hamnar man plötsligt här. Så har man en screen här som lyser och säger det, så står TV:n på i bakgrunden

så hittar man det och så går man över det och så kan man läsa en notis. Det här är ju mina barns vardag, det är så här de lever.' Det är så här kunskapssökning fungerar på många ställen för barn och unga. Så hon tyckte att det var konstigt att vi inte var medvetna om att vi var ett barn av vår egen tid, precis som så många andra utställningar.

pedagog vid På gränsen

Axelsson menar att det finns en utställningskonvention som ständigt omförhandlas utifrån bland annat samhällsklimatet, det politiska läget samt den akademiska, digitala och tekniska utvecklingen. Axelsson reflekterar i detta sammanhang också över hur en ny konvention i utställningar kan vara att bryta upp det kronologiska berättandet till förmån för det fragmenterade, som blir ett sätt att förstå verkligheten¹⁸. Prior menar att synen på museer som en fysisk plats håller på att förändras, då mycket av kommunikationen inte längre sker i de fysiska lokalerna, utan i de flöden av information som sker bortom museets väggar (Prior 2006, s. 520-521). Digitala medier i utställningar befinner sig på ett sätt i ett gränsland mellan det fysiska museet och det virtuella. Dessa resonemang stämmer väl överens med den reflektion som pedagogen vid *På gränsen* ger uttryck för i citatet ovan.

Samtliga respondenter är överens om att en utställning inte enbart utgörs av information eller underhållning, utan att det är kombinationen som skapar utställningen. De talar om att utställningen som medium är unikt: det inte kan liknas vid en bok, en film eller någon annan informationskälla. Museet förvaltar föremål som inte går att återfinna i andra sammanhang och en utställning är framför allt ett rumsligt medium (uppdateringsansvarig för *Tidernas stad*; pedagog vid *På gränsen*; föremålsansvarig för *Från is till it*). Den diskussion som respondenterna för om utställningsmediet är nära kopplad till det postmoderna museet, så som det tar sig uttryck. Lundberg menar att utställningar i det postmoderna museet lägger större vikt vid den rumsliga dimensionen (Lundberg 1999, s. 48-49). Andra medier är tvådimensionella och ofta slutna informationskanaler, exempelvis TV:n eller boken. Trots att utställningen är rumslig poängterar dock respondenter att de bör förhålla sig till och använda sig av andra informationskanaler:

[Att vara kunskapsförmedlare är] museernas klassiska roll, på något sätt. Sedan måste man ju också anpassa sig till hur människor får sin kunskap från andra ställen. Man kan inte tro att man kan göra som man alltid har gjort, att det kommer att fungera. Man måste veta varifrån människor i övrigt får sin kunskap och sin infotainment, man måste hålla koll på vilka språk och vilket sätt att kommunicera på som de är vana vid. [---] Upplevelseindustrin är ju väldigt duktiga på berättande, Hollywood-filmen till exempel. Och det är ju någonting som folk är vana vid att ta till sig. Det finns vissa språk som folk är vana vid. Man är ju dum om man inte försöker hålla koll på hur de bygger upp sina berättelser.

projektledare/formgivare för Stadsliv

Pedagogen vid *På gränsen* menar att ett sätt att se på en utställning är att likna den vid en strapatsteater, där pedagogen tar med besökarna till olika platser: ”Man har sin scen och man har rekvisitan och sina medaktörer i historien och så agerar man där på den platsen”. Hen talar också om faran i att utställningsmediet lätt börjar fungera som

¹⁸ Axelsson, Bodil 2014-02-27: föreläsning: ”Om historiska museer och berättande i samtidens Europa” Lund: Historiska institutionen, Historiedidaktiska seminariet.

en film som ska betraktas i ensamhet. Då besökare ofta kommer i grupp och vill interagera och vara sociala fungerar detta sällan väl. Upplevelseaspekten i utställningar betonas av flera respondenter och detta är också en viktig dimension av det postmoderna museet. Som Smeds (2012) beskriver har utställningar gått från att vara slutna och informativa till att under det sena 1980-talet och framåt lägga mer vikt vid upplevelse och besökardeltagande (se *figur 1* i kapitel 2. *Bakgrund*). Det är tydligt att respondenterna inte uppfattar utställningar som ett isolerat medium utan som en kulturell företeelse som sker i gränslandet mellan upplevelse och didaktik:

Jag tycker att man vill uppfinna hjulet. Man vill ju göra någonting som är unikt och annorlunda. Man vill göra den här kombination av fakta, form och intryck. Den vill man ju inte att folk ska ha sett någon annanstans, man vill göra sitt eget uttryck.

projektledare/formgivare för Stadslifv

Vi förstår detta citat som en syntes av upplevelseaspekten i utställningar, där museer behöver arbeta med det spektakulära och överraskande för att kunna konkurrera med andra aktörer inom turism och upplevelsebranschen. Carlsson och Ågren diskuterar hur utställningsproducenter behöver arbeta med både det traditionella och det nya genom att söka "...överensstämmelse mellan innehåll och form, [de] måste finna en balans mellan det oväntade och väntade för att samtidigt väcka uppmärksamhet och bli förstådd[a]" (Carlsson/Ågren 1982, s. 52). Projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* menar också att den relation som finns till andra branscher är problematisk:

Vi känner ju krav på oss att det ska innehålla ett visst mått av sanning, vi känner ju oss inte så fria i museivärlden att ljuga över en viss gräns och framför allt så vill vi ju gärna redovisa vilket som är fakta och vilket som är gissningar. Det tycker jag skiljer oss från upplevelseindustrin.

Denna uppfattning tydliggör museibranschens syn på sig själva som bildningsinstitution, då de befinner sig i en position där de måste förhålla sig till två delvis motsägande fält: upplevelsen och didaktiken. Denna situation upplever vi vara prekär i många avseenden, då det finns en viss friktion mellan styrdokument och den faktiska verksamhet som bedrivs på museer. Dokumenten betonar museernas didaktiska funktioner medan den faktiska verksamheten också behöver förhålla sig till alla besökargrupper, där till exempel turister utgör en väsentlig del. I förhållande till turister är det inte huvudsakligen didaktiken, men snarare upplevelsen, som prioriteras (uppdateringsansvarig för *Tidernas stad*).

Utställningsproducenterna tycks dock ha lärt känna sina besökare och talar om att de själva måste veta var de hittar dem och hur de kan tilltala dem. Film, teater, litteratur, mötesplatser av olika slag (till exempel sociala medier), webben och andra medier är informationskällor att inspireras av och förhålla sig till. Den externa utställningsarkitekt vi intervjuat diskuterar andra medier som inspirerar och menar att datorspel är ett gott exempel på hur berättande kan byggas upp, "där narrationen kan växa fram genom fragment som uppenbaras när [besökaren] själv gör val".

Det är tydligt i intervjumaterialet att den auktoritära museiinstitutionen allt mer luckras upp; respondenterna ser inte längre museerna som rena kunskapsförmedlare. Arbetet, både i produktionsprocessen och i de färdiga utställningarna, sker i dialog med besökare, forskare och andra intressenter (uppdateringsansvarig för *Tidernas*

stad; projektledare/formgivare för *Stadslifv*; pedagog vid *Din historia*). Projektledaren för *Din historia* argumenterar för att museer behöver komma ifrån synen på sig själva som kunskapsbank och bjuda in andra att bidra med kunskap:

Jag tycker att man ska jobba så mycket som möjligt för att sänka trösklarna och att det inte ska bli så stort att gå på museum. Och det handlar ju om allt från vilket bemötande man har, vilka utställningar man visar och vilket tilltal man har i sina skyltar eller utställningstexter. Och det måste man se över på en bred front. Där kan man jobba mycket för att bli mer tillgängliga och attraktiva för människor omkring oss.

Denna uppluckring av synen på museer som kunskapsförmedlare går att koppla samman med de reflektioner flera respondenter har kring perspektiv på och tolkningar av det som berättas i utställningar, vilka vi presenterar i kapitel 6.2.5 *Perspektiv och förståelse*.

6.2.3 Multimodalitet i utställningar

En betydande del av den kommunikation som sker i historiska utställningar idag skapas genom digitala medier, vilket har påverkat relationen mellan besökare och museum. Westin menar att införandet av digital teknologi har potential att öppna upp utställningar för besökardeltagande, till skillnad från tidigare då utställningar ofta var slutna och bestod av envägskommunikation (Westin 2011, s. 46, 57-58). Med den reflexiva vändningen under 1960- och 1970-talen började museerna fokusera på den sociala interaktion som ett museibesök kan innebära (Smeds 2007, s. 71). Vi menar att museiutvecklingen i stort följt den tekniska och digitala utvecklingen, vilket innebär att besökare i högre utsträckning än förut har möjlighet att vara delaktiga i utställningarna. Genom att arbeta med traditionella medier som föremål och texter, i kombination med bland annat digitala medier och interaktiva moment kan utställningsproducenterna tillgodose besökares olika behov. Pedagogen i *På gränsen* talar om tillgänglighet i samband med lärtilar, vilket hen förklarar som olika ingångar för besökare att tillägna sig historien som berättas. Tanken i *På gränsen* var att varje separat rum i utställningen skulle innehålla ett flertal olika medier, för att alla i ett besökande sällskap skulle kunna hitta sin egen ingång. Samtliga respondenter framhåller vikten av att arbeta med flera informationskanaler i utställningar och som berör flera sinnen: syn, hörsel, känsel och lukt. Detta görs dels för att besökare har olika behov, men också för att det skapar förutsättningar för att minnas vad som berättas (innehållsansvarig för *Från is till it*; pedagog vid *På gränsen*; projektledare/formgivare för *Stadslifv*).

Flera respondenter framhåller att om en utställning ska innehålla interaktiva moment måste de fungera som en integrerad del av utställningen och utställningsproduktionen, inte bara som ett självändamål (projektledare för *Din historia*; uppdateringsansvarig för *Tidernas stad*; extern utställningsarkitekt; projektledare/formgivare för *Stadslifv*). Vi ser detta som ett uttryck för att berättande i utställningar kan ske på flera vis och att integrationen av utställningars interaktiva delar kan bidra till att förstärka och förändra helhetsupplevelsen samt förståelsen för det som berättas, både för besökare och för museianställda.

Majoriteten av respondenterna anser att den digitala utvecklingen är positiv för museernas förmedling, men framhåller också att digital teknik kräver mycket

underhåll och ekonomiska medel. Både projektledaren för *Din historia* och projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* diskuterar hur den digitala tekniken fått återverkan på förmedlingen genom att den öppnar upp för nya gestaltningsmöjligheter, där olika tolkningar av exempelvis ett skeende kan presenteras. Ytterligare en fördel som framhålls med den digitala tekniken är dess förhållandevis enkla förnyelsekapacitet. Utställningar kan uppdateras och förändras med enkla grepp, till skillnad från exempelvis tryckta skyltar (projektledare för *Din historia*; innehållsansvarig för *Från is till it*). Dock framhåller pedagogen vid *Din historia* att tekniken inte får ta överhanden och poängterar att det är föremålen som ska bära berättelserna i utställningen.

6.2.4 Föremål och berättelser

I detta avsnitt presenterar vi respondenternas resonemang kring hur de förhåller sig till föremål och berättelser i utställningsproduktion. Vi har brutit ut dessa två kommunikationsformer då vi anser att de är grundläggande för vad utställningar är. Det beror delvis på museitraditioner (se till exempel Smeds 2007, s. 65). När respondenterna diskuterar berättelsen är det i huvudsak de semantiska (skriftliga eller muntliga) framställningarna som de framhåller. Valet att inte separera föremål och berättelser från varandra i detta avsnitt grundar sig i att de två intimt hänger ihop och förutsätter varandra i utställningssammanhang (jfr Lundberg 1999, s. 11-19). Tillsammans utgör de traditionellt det huvudsakliga utställningsspråket (Carlsson/Ågren 1982, förord). Projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* och projektledaren för *Din historia* berättar om valet att ha med en form av massutställning i utställningarna, det vill säga ostrukturerade montrar med stora mängder föremål (Carlsson/Ågren 1982, s. 27). De uttrycker en medvetenhet kring vad dessa montrar har för syfte:

Vi har ju någon avdelning som vi har tänkt i vår utställning, som vi kallar för Fyndfrossa, att det skulle vara som ett kuriosakabinett där man bara öser på med så mycket flinta och så där som man kan hitta. För att visa den här mängden som faktiskt vår kunskap byggs på, hur fragmenterad den än är.

projektledare för Din historia

Sedan ville vi skildra industrialismen, de här industrimagnaterna och folkrörelserna. Och vi ville ha ett kuriosakabinett, något där vi kunde visa prylar som härrörde till det här.

projektledare/formgivare för Stadslifv

Avdelningarna som beskrivs i citaten fyller sin funktion i förhållande till den stora berättelse som berättas i utställningarna: i *Din historia* är den huvudsakliga berättelsen den kring hur historia skapas med fokus på platser i Malmö (pedagog vid *Din historia*; projektledare för *Din historia*). I *Stadslifv* är industrialismens framväxt och verkan ett huvudspår (projektledare/formgivare för *Stadslifv*). Föremålen fungerar då i ett sammanhang, trots att de inte ges utförliga beskrivningar i utställningarna. På detta sätt skiljer de sig från de tidiga kuriosakabinetten som inte visade något sammanhang utan var ett sätt att visa fragment av världen (Broberg/Sörlin 1991). Angående *Din historia*, *Från is till it* och *På gränsen* talar respondenterna om ”gateway objects”, ”star objects” och ”magneter”: nyckelföremål som fokuseras med hjälp av utställningens scenografi och som kan illustrera en tid

eller en företeelse. Genom dessa föremål ska besökare lätt kunna förstå vad utställningen handlar om och ”direkt kunna se vad huvudsyftet med utställningen är och vad huvudsyftet med temat är och vilken relation just det här föremålet eller den här berättelsen har till det” (pedagog vid *På gränsen*). På detta sätt koncentreras berättelser till ett specifikt föremål, vilket skapar ett slags nyckel till utställningen, såväl genom sin omedelbarhet i egenskap av föremål som genom de meningar de tillskrivs.

Det råder delade meningar mellan respondenterna kring vilken roll föremålen ska fylla i en utställning. Någon menar att föremålen och samlingarna ska styra berättelsen (uppdateringsansvarig för *Tidernas stad*), andra menar att det ska vara tvärtom (extern utställningsarkitekt; pedagog vid *Din historia*). Det är i andra fall inte helt självklart om ett utställningskoncepts grund utgörs av föremål, teman eller berättelser (föremålsansvarig för *Från is till it*; innehållsansvarig för *Från is till it*). Projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* talar om en pendelrörelse mellan berättelse och föremål, där idéer testas mot varandra:

Vi diskuterar mycket vad som känns rätt, vi tar in material och vi förkastar material, vi tar in nytt material och försöker. *Det är också vad som blir en historia*. Det måste gå att formge eller gestalta på något sätt. Annars måste det försvinna.

egen kursivering

Kursiveringen i citatet ovan belyser en viktig del i produktionsprocessen av en utställning. Vi menar att det tydliggör att en utställning inte är en objektiv gestaltning utan skapad utifrån utställningsproducenternas subjektiva val. Pearce diskuterar museers förmedlande roll och menar att ”...the creation of collections, publications and installations is not impersonal, but rests in the heart and minds of flesh-and-blood museum staff, who carry out the 'work' of the museum in accordance with their professional mentality” (Pearce 1992, s. 233). Pedagogen i *På gränsen* framhåller vikten av att samtliga element i en utställning bör kopplas samman tematiskt, vilket var betydelsefullt för hur urvalet till utställningen *På gränsen* gjordes:

[Utställningen] skulle koppla samman människa, plats och föremål. Så människor som det inte fanns en specifik plats eller föremål till valdes bort, liksom föremål som inte hade någon koppling och även platser som inte hade människa eller föremål [kopplade till sig].

Den ambivalens som finns i avvägningen mellan föremål och berättelser uppfattar vi hos alla respondenter. Vi förstår den till viss del som en effekt av det postmoderna museet och det fokus som lagts på berättandet, i relation till museernas klassiska syfte att bevara och förevisa materiella samlingar (se exempelvis Svenska ICOM u.å.). Föremålsansvarig för *Från is till it*, som har arbetat i museibranschen under många år, framhåller att museer idag arbetar med berättelser i högre grad än de gjort tidigare, då fokus låg på faktaframställningar (jfr Carlén 1990). Detta menar även projektledaren för *Din historia* när hen pratar om ”klassiska föremålsutställningar” med få berättelser och tolkningar. Hen säger att dessa lätt blir ointressanta, då besökaren inte kommer närmre människorna i det förflutna genom enbart fakta. Istället bör museer enligt hen arbeta med den lilla berättelsen: om föremålen, människorna och monumenten, för att sedan koppla dem till den stora kontexten (även utanför de regionala sammanhangen). Vidare menar hen att den stora berättelsen finns

tillgänglig på annat håll än på museer, till exempel i uppslagsverk. Detta resonemang är återkommande hos flera respondenter, som menar att det är museernas uppgift att perspektivera och problematisera historien och samtiden (uppdateringsansvarig för *Tidernas Stad*; innehållsansvarig för *Från is till it*; projektledare/formgivare för *Stadslifv*; pedagog vid *På gränsen*). Problematiseringen och perspektiveringen är en av postmodernismens följder för museiutställningar, vilket vi upplever tydliggör hur den akademiska museologin gett effekter i museipraktiken.

Många berättelser i utställningar förmedlas skriftligt: på skyltar, vepor eller digitala skärmar. Flera respondenter diskuterar på vilken nivå informationen i utställningar ska läggas på, det finns en konsensus att texterna ska förstås av barn i årskurs fyra till sex, då texter på denna nivå kan förstås av majoriteten besökare (pedagog vid *På gränsen*; pedagog vid *Din historia*; projektledare för *Din historia*; projektledare/formgivare för *Stadslifv*). Ett sätt att förstå hur texter kan fungera i en utställning ger föremålsansvarig och innehållsansvarig i *Från is till it* uttryck för, då de menar att det bör finnas olika textnivåer i utställningar, det vill säga stora iögonfallande texter som alla enkelt kan ta till sig och sedan olika nivåer av fördjupning. På detta sätt kan besökaren själv välja hur mycket information hen vill ta till sig. Även projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* diskuterar hur texter kan anpassas till besökaren:

Det är ju en del av ens jobb, att översätta texter så att det blir ett enkelt språk så att även de som har ett ganska milt intresse förstår. Och man ska inte överskatta folks intresse. Det finns en gräns för hur mycket folk orkar kämpa för att förstå saker och ting. Man ska göra det enkelt för folk, det ska vara enkelt att se den här bilden och förstå vad det är man ser på. Det ska vara enkelt att läsa texten så att man förstår. Det ska inte vara en kamp att ta sig genom ett material.

Respondenten ger här uttryck för vikten av utställningars tillgänglighet. Magnusson-Staaf menar att en aspekt som bör beaktas vid placering av information i utställningar är besökarnas beteende¹⁹: inledningsvis i en utställning har besökare ofta mer energi än vid slutet av den, varför informationsflödet bör anpassas efter detta. Har en utställning däremot flera entréer kan ett sätt att hantera informationsflödet vara att arbeta med textnivåer, så som producenterna för *Från is till it* ger uttryck för.

Att engagera besökare på ett känslomässigt plan kan vara ytterligare ett sätt att tillgängliggöra utställningen. Flera respondenter menar att ett sätt att skapa en engagerande berättelse i utställningar är att koppla samman historia och nutid. Exempelvis talar innehållsansvarig för *Från is till it* om att använda föremål från nutiden för att berätta något om dåtiden, exempelvis det sena 1800-talets emigration från Sverige som kan kopplas till dagens migration. Aktuella samhällsfrågor kan lyftas genom historiska fenomen och skapa en ny förståelse för historiska och nutida händelser (pedagog vid *På gränsen*; innehållsansvarig för *Från is till it*). Genom att arbeta på detta sätt upplever vi också att utställningar kan överbrygga avståndet till det förflutna. I denna typ av berättande finns dock också en potentiellt problematisk aspekt: det sätt på vilket utställningsproducenterna kan påverka besökares historiemedvetande. Påverkan kan göras väldigt uttalat genom att koppla samman historiska skeenden med samtida och kräver därmed en stor medvetenhet från

¹⁹ Magnusson-Staaf, Björn 2014-03-18: gruppseminarium "Identifiera resultat".

utställningsproducenternas sida. Ett annat sätt att skapa närhet till historien är att koppla samman känslor och fakta:

Om du är skicklig så kan du ju så klart förpacka det. Och det är ju det som jag inbillar mig att vi är. Att vi kan förmedla fakta på ett sådant sätt att det även tilltalar känslorna. Så det tycker jag är vår uppgift. Jag menar, att bara rada upp fakta, då måste man inte gå på museum.

uppdateringsansvarig för Tidernas stad

Respondenten som citeras ovan poängterar en möjlig nyckel för att förstå utställningsmediet, i det att hen menar att kombinationen av känslor och fakta är det som konstituerar en utställning. Den förståelse en känslomässig anspelning kan ge är en annan än den kognitiva faktaframställningen, men påverkar också hur besökare mottar och kan förstå det förflutna.

6.2.5 Perspektiv och förståelse

När vi pratar med respondenterna om olika typer av berättelser identifierar vi två ingångar till begreppet: dels att historien ges flera dimensioner (källkritik och historiebruk, liten/stor berättelse och mångfaldsperspektiv), dels att förståelsen för historien kan skilja sig åt mellan olika individer idag (historiemedvetande, museipersonalens perspektiv, ”expertens” perspektiv och besökarens perspektiv).

I relation till berättande i utställningar poängterar respondenterna att det är av vikt att synliggöra vad som är fiktion och vad som är vetenskapligt belagt. Det är ett sätt att skapa trovärdighet och visa på vad som är tolkningar i utställningen. Pedagogerna vid *På gränsen* menar att genom att presentera flera möjliga tolkningar av ett och samma fenomen kan besökaren själv ta ställning till källmaterialet. På liknande vis resonerar projektledaren för *Din historia* som menar att vi måste förstå att historia är något som skapas här och nu, att tolkningar är färgade av vår tid och våra tolkningsramar. Pedagogerna vid *Din historia* talar om tolkningar av föremål och menar att ”den här ödmjukheten måste ju finnas: att det här är en tolkning, vi tror detta och så är det kanske något helt annat”. Vi menar att distinktionen mellan fiktion och verklighet är relevant i alla historiedidaktiska sammanhang, eftersom vi förstår historia som en rekonstruktion och berättelse om det förflutna (se Lundberg 1999, s. 35). Även detta är en effekt av postmodernismen, där tolkningarna och perspektiven är tongivande för historisk förståelse. White (1973) resonerar kring hur historieskrivning byggts upp under 1800-talet och menar att all historieskrivning på ett eller annat sätt är fiktiv och tolkande, där skapare av historiska berättelser alltid utgår från sig själva och det samhälle de verkar i. Detta är något som sker också i museiutställningar och vi menar att respondenternas resonemang om vikten av att visa tolkningar är ett sätt att förhålla sig reflexivt till historien. Projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* uttrycker en annan aspekt av tolkningsarbete i utställningar i en diskussion kring perspektiv:

Dels är det ju så när man jobbar med ett historiskt material: det som finns kvar kan man skildra. Och ju mer känd och berömd och stor man var, ju mer fakta finns kvar. [...] Man försöker ju täcka in rika människor, fattiga människor, de som har och som inte har inflytande, män och kvinnor, barn och vuxna, infödingar och invandrare, man försöker täcka upp så många perspektiv man kan.

Även uppdateringsansvarig för *Tidernas stad* talar om hur utställningsproducenter bör förhålla sig till perspektiv:

Jag tycker att historien ska vara mänsklig, att man försöker berätta ur olika perspektiv. Eller så bestämmer man sig helt enkelt från början att berätta utifrån ett visst perspektiv och då ska man, tycker jag i ärlighetens namn, också berätta det för besökaren.

Reflektioner kring perspektiv och öppenhet är återkommande hos alla respondenter, vilket tyder på att det är en viktig del av utställningsproduktionen. En orsak torde vara den nya läroplanen och kulturpolitikens målbeskrivningar som lägger stor vikt vid historiebrik och inkludering (Kulturdepartementet 2009; Skolverket 2011). Museologins postmoderna fokus på dekonstruktion av stora berättelser samt transparens kan också, som vi tidigare nämnt, ha fått effekter på det praktiska arbetet på museerna.

Den andra betydelsen av historiebrik som vi identifierat hos respondenterna: att förståelsen för historien kan skilja sig åt mellan olika individer, poängteras framför allt av de respondenter som arbetar eller har arbetat med utställningar vars målgrupp är barn och unga. De framhåller att olika röster bör få komma till tals, att besökarna ska känna sig inkluderade i historien samt att besökare ska få ge sin bild av historien, till exempel att deras reflektioner och kunskap synliggörs i utställningen (pedagog vid *På gränsen*; projektledare för *Din historia*; pedagog vid *Din historia*; projektledare/formgivare för *Stadslifv*). Projektledaren för *Din historia* menar att det är problematiskt om en utställning vars målgrupp är barn och unga saknar ett barnperspektiv. Barnperspektivet kan både innebära att barn är synliga i utställningen och att de har varit delaktiga i utställningsproduktionen genom fokusgruppssamtal (projektledare för *Din historia*). Hooper-Greenhill (2000) beskriver denna museipraktik som ett postmodernt koncept, där utställningen är ett resultat av "events" (Hooper-Greenhill 2000, s. 152). I detta sammanhang förstår vi att inkluderingen av flera röster i utställningen, som bygger på dialog med besökargrupper, är ett sådant event.

Hooper-Greenhill menar att dialog gör att informationen som kommuniceras i utställningar inte längre är "...unified and monolithic; it becomes fragmented and multivocal" (Hooper-Greenhill 2000, s. 152). I en australiensisk studie från 2007 diskuteras olika kommunikativa strategier som utställningar idag kan arbeta med, där tre olika förhållningssätt identifieras: *one-to-one*, *one-to-many* samt *many-to-many* (Russo et al 2007, s. 21). Museet har historiskt sett varit en *one-to-many*-institution, där det sker envägskommunikation från museet till besökarna. Idag kan museer dock, till exempel med hjälp av interaktiva medier, bli öppnare och kommunikationsformen kan ändras till *many-to-many*, vilket också kan omvärdera museernas roll som historieauktoriteter. Det inkluderande förhållningssättet till information kan också kopplas till de kulturpolitiska mål som satts upp för offentliga kulturverksamheter, där inkluderingen och delaktigheten poängteras (Kulturdepartementet 2009, s. 26-27).

Att däremot ta fasta på besökares reflektioner i den faktiska utställningen genom interaktiva moment tycks idag vara mer ett önskemål än en verklighet. Förslag som ges på hur detta skulle kunna göras är exempelvis genom "social tagging" av föremål; ett slags kommentarsfunktion i utställningen eller som en digital historiebrik, där

besökare kan bidra med sin upplevelse av ett fenomen eller lägga till en historia (projektledare för *Din historia*; pedagog vid *På gränsen*; projektledare/formgivare för *Stadslifv*). Den framtidsvision som respondenterna ger uttryck för kan ses i relation till de medier för besökardeltagande som föreslås, där den digitala tekniken och utvecklingen får stor betydelse. Det är också de tekniska och digitala lösningarna som presenteras som nycklar för inkludering i den australiensiska studien (Russo et al 2007).

6.2.6 Gestaltning av tid

Lundberg (1999) beskriver postmodernismens betydelse för utställningars gestaltning och menar att tiden är en dimension som idag förbises (Lundberg 1999, s. 52). Detta relaterar till hur postmodernismen lägger stor vikt vid provisoriska och fragmenterade tolkningar som är situerade (Hooper-Greenhill 2000, s. 140-141; Alvesson/Sköldberg 2008, s. 390). Vi menar att fragmenteringen skapar ett ahistoriskt förhållningssätt till det förflutna, då dessa berättelser inte omfattar ett helhetsperspektiv. Den kronologiska framställningen har därför i hög utsträckning ersatts av tematiska framställningar i dagens historiska utställningar (Lundberg 1999, s. 52).

En respondent diskuterar huruvida kronologi eller tematik är att föredra i historiska utställningar och menar att det är beroende av vad det är för historia som ska berättas. Hen menar att vi lever i en tid där många inte känner sin lokalhistoria och att det då är museers uppgift att förmedla den. Att genom kronologier sätta in händelser och företeelser i tidsperspektiv kan hjälpa besökaren. (uppdateringsansvarig för *Tidernas stad*) Flera andra respondenter diskuterar tidsperspektiv i liknande ordalag och menar att kronologier är enkla att förstå samt att det är ett inlärt sätt att se på historien, exempelvis genom att elever lär sig treperiodsystemet med sten-brons-järnålder i grundskolans forntidsundervisning. Vidare frågar de sig om museer bör fortsätta med kronologier, vilka enligt respondenterna tenderar att bli evolutionistiska och förenklade, eller ifall denna historiesyn bör utmanas (pedagog vid *Din historia*; pedagog vid *På gränsen*; projektledare för *Din historia*; innehållsansvarig för *Från is till it*). Pedagogen vid *Din historia* menar dock att arbete med tidslinjer och kronologier kan fungera utan att de blir evolutionistiska, beroende på vilka perspektiv som används för att berätta historien, exempelvis förändringsprocesser där orsak- och verkanförhållanden gestaltas. Vi förstår de evolutionistiska förloppen som beskrivs av respondenterna utifrån Smeds modell och första och andra perioden (se *figur 1*), där det linjära och progressiva tänkandet kring det förflutna fokuseras. Ett exempel på hur det evolutionistiska kan ta sig uttryck i en utställning är genom taxonomier, där en utvecklingskurva gestaltas till synes objektivt (Smeds 2012, s. 57-58).

I resonemang kring valet av kronologi eller tematik menar pedagogen vid *På gränsen* att det inte är barn som har svårigheter att förstå tematiska utställningar, utan att det är vuxna som snarare är skolade till att tänka i kronologiska förlopp. Hen menar vidare att det inte är gestaltningsformerna för historien som är det viktiga i utställningssammanhang, utan de perspektiv som används. Även projektledaren för *Din historia* reflekterar över tiden och ställer sig frågan om tiden i sig är viktig:

Om man ska ge ett sammanhang och förstå något slags förlopp, då kanske tiden är viktig i sin kronologiska, linjära form. Men om man vill skapa intresse för historia och för den enskilda

berättelsen eller för individer i det förflutna, då kanske den linjära tiden är inte viktig, utan snarare blir en tvångströja.

Dessa resonemang ser vi återigen som uttryck för ett postmodernt tänkande, då perspektiven som anläggs i utställningar tilldelas större förklaringsvärde än tiden i sig själv. Ett sätt att hantera frågan om kronologi eller tematik, som flera av informanterna framhåller, är att arbeta med en kombination av de båda gestaltungsformerna. I en övergripande tematisk utställning kan detta göras genom att till exempel kontextualisera genom tidslinjer; eller att ha en kronologisk och en tematisk del av utställningen, exempelvis i olika rum (pedagog vid *På gränsen*; uppdateringsansvarig för *Tidernas stad*; projektledare för *Din historia*; projektledare/formgivare för *Stadslifv*; se också exempel på detta i utställningsetnografierna, kapitel 6.1 *Utställningsetnografier*).

6.2.7 Rumslig gestaltning

En utställning är först och främst ett rumsligt medium, som av Carlsson och Ågren definieras av olika karakteristika, bland annat dess förmåga att vända sig till flera människor samtidigt, att vara en social plats och att kunna vara rumsligt omväxlande (Carlsson/Ågren 1982, förord). Arkeologen Lennart Palmqvist menar att "[d]en stora skillnaden mellan en utställning och andra iscensättningar där det förflutna manipuleras är att utställningen tillåter betraktaren att röra sig fritt i rummet och själv bestämma över rörelseschema och tidsrymd" (Palmqvist 2005, s. 8). Hur utställningar byggs upp beror på vilken tid de produceras i, då de ofta influeras av samhälleliga strömningar. Föremålsansvarig i *Från is till it* talar om hur utställningsmediet förändrats de senaste tjugo åren:

Eftersom jag arbetar med samlingar förespråkar jag att man verkligen håller sig till fakta och äkta föremål med historia. Skulle det vara så att man vill sätta in rekvisita så måste man på något vis tala om att det är rekvisita. Så var det inte under [1990-talet] utan då var det de flashiga rekvisitautställningarna som låg i tiden.

Innehållsansvarig från samma utställning tillägger att det tidigare varit större fokus på form, medan det idag har förskjutits till innehållet och berättelserna. Berättelser har de senaste decennierna fått stort genomslag i utställningar, vilket kan ses som ett led i att perspektivera historien.

Rumsligheten påverkar hur besökare kan ta emot en utställning och respondenterna berättar om olika sätt att hantera ett rums utformning: dess förutsättningar för social samvaro; dess överblickbarhet; om rummet skapar en väg för besökaren att gå; samt hur rummet kan byggas upp och förändras. Projektledaren för *Din historia* berättar om hur planerna för den nya basutställningen på Malmö museer tar form och beskriver hur ett av de rum som finns i den ordinarie planlösningen ska fungera som ett slags rum för vila där grupper kan samlas, med motiveringen att det skapar variation i gestaltningen. Även pedagogen i *På gränsen* reflekterar över rumslig gestaltning och menar att det saknas en naturlig samlingsplats i *På gränsen*, vilket skapar pedagogiska problem då besökargrupper tvingas byta miljö för att tillsammans kunna reflektera över utställningen. Som det är nu menar hen att rummet i större utsträckning är anpassat för den ensamma besökaren. De sociala aspekter som lyfts av respondenterna ovan kan relateras till den förändring som skett i utställningsmediet

sedan 1960-talet, då museet började ses som en institution för socialt samspel (Smeds 2012, s. 67).

Den externa utställningsarkitekten diskuterar rumslig formgivning och menar att hen föredrar när besökare kan få en överblick över utställningsrummet. Det behöver dock inte innebära att hela innehållet avslöjas direkt. Innehållsansvarig för *Från is till it* menar att det är effektivt att utnyttja ovanliga utrymmen i utställningsrummet, som golv och tak, för att skapa överraskningar och kontraster. Att skapa variation och utmana den traditionella monterutställningsformen är något som de övriga respondenterna också lyfter fram. Carlsson och Ågren lyfter fram denna strategi och menar att överraskningar och oväntade moment ökar mottagligheten för innehållet i utställningen (Carlsson/Ågren 1982, s. 39). Ett sätt att göra detta på är att utforma mindre rumsligheter i den befintliga arkitekturen (pedagog vid *På gränsen*; extern utställningsarkitekt; projektledare för *Din historia*). Den externa utställningsarkitekten menar att detta kan skapa kontraster i berättandet och dra ner besökarens rörelsetempo.

Då utställningar är ett rumsligt medium är vår förståelse för dem beroende av hur besökare rör sig i utställningar. Pearce hänvisar till studier genomförda vid två museer i USA under 1980-talet som visar att besökarens rörelsemönster i utställningar ofta utgörs av den ”kortaste vägen genom” (Pearce 1992, s. 137). Utifrån Pearce, samt den externa utställningsarkitektens resonemang kring hur utställningar kan arbeta med rum i rummet, menar vi att berättandet kan byggas upp i relation till besökarens rörelser och sålunda göra att besökare tar till sig hela utställningen. Det sätt på vilket utställningsproducenter bygger rumsligheter kan också påverka hur besökare rör sig i utställningen. Respondenterna talar om hur en uppbruten utställning ger besökare större frihet att själva bestämma hur de vill ta till sig det som berättas. Flera respondenter menar att det är viktigt att rummet och gestaltningen arbetar med varandra, exempelvis genom att ett långsmalt rum också gestaltas linjärt (projektledare/formgivare för *Stadslifv*; extern utställningsarkitekt). En respondent menar att i en kronologisk utställning är det viktigare att rummet är tydligt avgränsat för besökaren, då berättandet byggs upp linjärt (projektledare/formgivare för *Stadslifv*). Pedagogen vid *På gränsen* ställer sig kritisk till hur slutna utställningar arbetar i och menar att ett besök i den kan liknas vid ett besök på IKEA:

[Det finns en tänkt väg] av den enkla anledningen att formgivarna ville att [besökarna] skulle gå in i alla rummen, vi som pedagoger bryr oss inte om i vilken ordning de går över huvud taget. Nu är [utställningen] fortfarande ganska stängd, det första vi reagerade på är att IKEA är redan gjort och IKEA har blivit mycket bättre på att göra vägar så att man slipper gå femtio kilometer till tvålen. Men här lite grand är det ju gamla IKEA, man ska gå ”så” och ”så” och så tack och hej!

pedagog vid På gränsen

Vi uppfattar att den kritik som respondenten ovan riktar till slutna utställningar kan grunda sig i en besökarorienterad inställning, då rörelsefriheten begränsas. *På gränsen* har en tematisk karaktär och slutenheten kan då vara problematisk för besökarens tillägnande av historien. Vi ser att en kärna i hur den rumsliga gestaltningen byggs upp är i valet mellan en öppen och en slutna utställning, där den tidigare ger besökare valfrihet och den senare låser upplevelsen av utställningen (jfr Carlsson/Ågren 1982, s. 39).

7. Analys

I föregående kapitel diskuterade vi de resultat våra empiriska undersökningar genererat, i relation till tidigare forskning som anknyter till denna studies ämne. I resultatredovisningen diskuterades aspekter av utställningar och utställningsproduktion som knyter an till våra frågeställningar, vilka presenterades i sju teman: *Målgrupp och skola*, *Utställningsmediet*, *Multimodalitet i utställningar*, *Föremål och berättelser*, *Perspektiv och förståelse*, *Gestaltning av tid* samt *Rumslig gestaltning*. De resonemang som förts ovan kommer vi i följande kapitel analysera i relation till studiens teoretiska ramverk.

7.1 Postmodernismen i museipraktiken

Postmodernismen och dess terminologi kring kunskapsrelativisering är ständigt återkommande i vårt material. Terminologin är synlig i respondenternas retorik samt i deras resonemang kring produktion av utställningar. Respondenterna uttrycker inte tankar om sin praktiska verksamhet i termer av postmodernism. Dock är resonemang kring tolkningar, dekonstruktion, små berättelser, besökarinflytande och inkludering av flera perspektiv, vilket speglar postmodernismen, återkommande i intervjuerna. Vi menar att kunskapsrelativiseringen möjliggör en delaktighet för museibesökare, där de kan få en aktiv roll istället för den (från ett modernt perspektiv) passiva mottagande rollen (jfr Lyotard 1984, s. 14-15; Hooper-Greenhill 2000, s. xi). Även hänsyn till individuella behov understryks av respondenterna i deras resonemang om besökarinflytande.

Den postmoderna terminologin får också konsekvenser för de existerande utställningarna. Vi identifierar flera möjliga tolkningar, besökaraktiviteter och en perspektivering av de stora berättelserna i utställningarna. Vi förstår detta som att den akademiska museologin tydligt trängt ut i museipraktiken, vilket inte är anmärkningsvärt med tanke på det utbyte mellan akademien och museerna som flera respondenter ser som önskvärd. Detta är sannolikt också en följd av att samtliga respondenter är akademiskt skolade samt är bekanta med det museologiska fältet. Flera informanter uttrycker också en vilja att inkludera aktuell forskning i utställningsarbete och att hålla sig à jour med den akademiska utvecklingen.

En följd av postmodernismen är att både upplevelse och didaktik samspelar i museiutställningar (jfr kapitel 2.1 *Museer som en del av upplevelseindustrin* och 6.2.2 *Utställningsmediet*). Med upplevelseindustrins konkurrensförhållanden inom kulturverksamheter skapas förväntningar på att museer ska erbjuda upplevelser, inte bara historiekunskap (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s. 137; Skot-Hansen 2008). Förväntningarna speglas i respondenternas resonemang om vad utställningsmediet

innebär och vad en utställning bör kunna åstadkomma. Vi menar att upplevelseaspekterna och didaktiken inte nödvändigtvis står i konflikt med varandra. *På gränsen* är ett gott exempel på ett balanserat samspel, där aktiviteter och dramatiska rumsligheter balanseras med ett omfattande och reflexivt innehåll.

Angående reflexivitet menar uppdateringsansvarig för *Tidernas stad* att museer bör berätta för besökaren när specifika perspektiv används i en utställning (se kapitel 6.2.5 *Perspektiv och förståelse*). Detta ser vi som ett uttryck för betydelsen av tydlighet i kommunikationen mellan museum och besökare. Projektledaren för *Din historia* (se kapitel 6.2.4 *Föremål och berättelser*) beskriver att den huvudsakliga berättelsen i den nya basutställningen inte enbart är *platsen* utan också det sätt på vilket museer konstruerar historia och bygger utställningar. Med den reflexivitet hen ger uttryck för menar vi att det finns en risk att fokus i kommunikationen förskjuts från besökaren till den interna museipraktiken. I nämnda fall motiveras dock reflexiviteten med att utställningen har målgruppen skolelever, där läroplanen med dess betoning av historiebruk och källkritik har inverkan på utställningskommunikationen.

Inom akademien riktas en kritik mot postmodernismens alltför relativiserande förhållningssätt till kunskap (se till exempel Alvesson/Sköldberg 2008, s. 457-458). På museer och i utställningsverksamhet kan effekterna av postmodernismens ytterligheter ta sig flera olika uttryck. Vi menar att ett sådant uttryck kan vara att det i en utställning presenteras så många möjliga tolkningar och perspektiv att det blir svårt för besökare att tillägna sig de centrala delarna i utställningens berättelser. Detta relativiserande förhållningssätt till det förflutna och till kunskap ställer ofta höga krav på besökaren att själv ta ställning till vilken tolkning hen föredrar. Att kunna ta ställning kräver att det i utställningen finns tillgängliga verktyg, till exempel i form av förklarande texter, så som utställningsproducenterna gjort i *På gränsen* (se kapitel 6.1.3 *På gränsen*). Vi menar att det i utställningsproduktion är av stor vikt att gestaltningen och formen för berättandet är tydlig och sammanhållen. Ett exempel på bristande tydlighet ser vi i *Stadslifvs* grafiska utformning, där flera formspråk används samtidigt i de olika utställningsrummen. Det är också av vikt i utställningsproduktionen att tydliggöra för besökare vad som förväntas av dem vid ett besök, exempelvis ställningstaganden eller aktiviteter av olika slag.

7.2 Målgrupper och anpassning

Vi upplever att det finns en betydelsefull skillnad mellan produktion av förhistoriska och historiska utställningar. De olika utställningsformerna skapar olika förutsättningar för historieberättande. Att ställa ut förhistoria menar vi kräver en stor medvetenhet kring källmaterialets karaktär, som i sig inte berättar eller kontextualiserar i den utsträckning som material från tiden efter de skriftliga källornas inträde kan göra. De förhistoriska utställningar vi har undersökt är mycket tydligare knutna till skolans undervisning än de stadshistoriska (se kapitel 6.2.1 *Målgrupp och skola*). Det är inte anmärkningsvärt att basutställningsproducenter idag, sedan nya läroplanen gick i kraft, lägger vikt vid historiebruk och källkritik som en integrerad del i utställningarna. Vi ser de resonemang som projektledaren för *Din historia* för angående huvudberättelser, vilka vi beskrivit i föregående avsnitt, som ett resultat av att skolelever utgör museernas huvudsakliga målgrupp. Det är, som innehållsansvarig

för *Från is till it* beskriver (se kapitel 6.2.1 *Målgrupp och skola*), skolan som är utställningens tänkta användare på så vis att utställningen används i undervisnings syfte. Därför får sannolikt förhistoriska utställningar ett större fokus på didaktiken än på underhållningsvärdet, som annars ofta ges företräde i postmodernismen (se exempelvis Prior 2006). Didaktiken och förståelsen av det förflutna kan sorteras in under Gumbrechts meningseffekter, då de lägger tonvikt vid de reflekterande praktikerna. Vi menar att underhållning i större utsträckning bygger på närvaroeffekter, då de anspelar på känslor och kroppsliga upplevelser (jfr Gumbrecht 2004).

För att inkludera flera besökargrupper i utställningar menar pedagogen vid *På gränsen* att utställningar kan inkludera flera olika berättartekniker (se kapitel 6.2.3 *Multimodalitet i utställningar*). Multimodalitet och interaktivitet kan användas för att berättande i utställningar ska ske på flera vis. Integrationen av utställningars interaktiva delar kan bidra till att förstärka och förändra helhetsupplevelsen samt förståelsen för det som berättas. Genom multimodalitet kan utställningar kommunicera såväl menings- som närvaroeffekter. Gumbrecht menar att en lösning för att skapa närvaroeffekter idag är att använda sig av digitala verktyg eller andra kommunikationsformer: "...some of the 'special effects' produced today by the most advanced communication technologies may turn out to be instrumental in reawakening a desire for presence" (Gumbrecht 2004, s, xv). Genom sin omedelbarhet kan dessa medier: till exempel film, datorspel och interaktiva inslag, balansera de meningseffekter utställningar idag ofta lägger vikt vid (Gumbrecht 2004, xv, 139-140). Flera respondenter påtalar vikten av att arbeta med olika medier, såväl för att skapa variation i gestaltningen som för att tilltala flera besökargrupper.

Vi har i kapitel 6.1 *Utställningsetnografier* identifierat ett generellt tilltal och ovanifrånperspektiv i *Tidernas stad* och *Stadslifv*, vilket ofta utgör grunden i stora berättelser. Angående ovanifrånperspektiv menar uppdateringsansvarig för *Tidernas stad* och projektledare/formgivare för *Stadslifv* att det tillhör deras yrkesroll och uppgift att förmedla den kunskap museiinstitutionerna besitter. De båda utställningarna är till största del stadshistoriska med inriktning på de senaste 200 åren och har ingen specifik målgrupp. Vi menar att det är unikt för utställningsmediet att inte vända sig till någon specifik besökargrupp. Andra populärkulturella medier, såsom litteratur och film, är oftast riktade till en målgrupp. En förklaring till det breda tilltalet torde vara de politiska styrdokument museerna måste förhålla sig till vid utställningsproduktion: i kulturpropositionen *Tid för kultur* beskrivs kulturarvet som något som tillhör alla och berikar människors liv (Kulturdepartementet 2009, s. 30). De museer vi undersökt bör alltså, i egenskap av offentliga institutioner, bemöta alla människors behov. Frågan är ifall detta är möjligt; vi menar, liksom Strandgaard, att en utställning utan tydlig målgrupp riskerar att inte tilltala någon (Strandgaard 2010, s. 223). Även Adolfsson diskuterar hur museer kan förhålla sig till målgrupper och menar att utställningen bör balanseras mellan vetenskaplighet och tillgänglighet, så att den kan tilltala en bred besökargrupp (Adolfsson 1987, s. 194).

Stadslifv och *Tidernas stad* tenderar att vara förenklade och att berätta en stor berättelse. Vi menar att utställningsproducenter genom att arbeta med fokusgrupper och rikta sitt arbete mot specifika målgruppers behov och önskemål kan skapa relevans för det som berättas i utställningar. Genom fokusgruppsarbete kan också

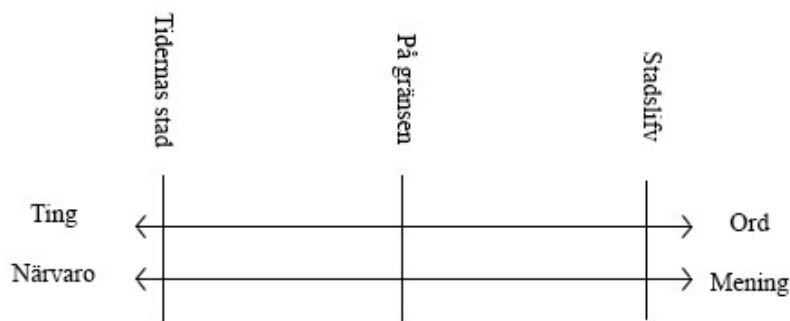
utställningsproducenter arbeta fram utställningskoncept i dialog med sina besökare, där besökare själva kan bidra med kunskap och perspektiv (jfr diskussion i sista styckena i kapitel 6.2.2 *Utställningsmediet*). Detta kan ses som en uppluckring av den auktoritära kunskapssyn Lyotard menar sker i det postmoderna tillståndet (Lyotard 1984). Att bjuda in besökare för att bidra med sin kunskap i utställningar ses av flera respondenter som önskvärt, om än svårimplementerat. De resonemang som uppdateringsansvarig för *Tidernas stad* och projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* för angående sin yrkesroll kan förstås i relation till den brist på fokusgruppsarbete som har föregått utställningsproduktionen. Då utomstående intressenter inte inkluderas i produktionsfasen skapas heller inte den öppenhet gentemot allmänheten som karakteriserar det postmoderna museet.

7.3 Utställningsspråk

7.3.1 Närvaro- och meningseffekter

Vår undersökning visar hur berättelser och tolkningar fått stort utrymme i gestaltningen av utställningar, såväl i de befintliga utställningar vi analyserat (i *Stadslifv* och *På gränsen*) som i intervjuerna med utställningsproducenter. Enligt ICOMs definition ska museer ställa ut "...materiella och immateriella vittnesbörd" (Svenska ICOM u.å., s. 29), vilket alltså syftar både till föremål och till berättelser. Den ambivalens kring vad som utgör grunden för en utställning: föremålen eller berättelserna, som vi har iakttagit hos respondenterna (se kapitel 6.2.4 *Föremål och berättelser*) uppfattar vi som en reaktion mot postmodernismens inflytande på museipraktiken. Ett sätt detta tar sig uttryck på är genom den betydelse föremålen ges i utställningarna. Flera respondenter menar att föremålen bör tilldelas en central plats i utställningarna, då det huvudsakligen är föremålen som genererat den kunskap som förmedlas.

I de existerande utställningar vi undersökt har vi sett olika tendenser i förhållningssättet till föremål. I *Stadslifv* är det påtagligt att föremålen marginaliseras och att fokus läggs på berättelsen, tolkningen och texten, men även på iögonfallande scenografi (rum 3 och 5). Av de utställningar vi har undersökt är det i denna som vi menar att postmodernismens fokus på berättandet syns allra tydligast. Även i *På gränsen* läggs stort förklaringsvärde i det berättade ordet, men i denna utställning görs det konsekvent i kombination med föremål, där föremålen bär berättelsen, inte vice versa. I *Tidernas stad* sker berättandet i två nivåer, dels den stora berättelsen genom de tematiska texterna, dels föremålen som i hög utsträckning får förstås i sig själva. Vi menar att det är av vikt att en avvägning görs för att skapa balans mellan de båda medierna. Hur denna avvägning görs kan bero på vilka effekter utställningsproducenterna vill att utställningen ska få på besökarna, vilket vi sätter i relation till Gumbrechts närvaro- och meningseffekter (se kapitel 4.2 *Närvaro och mening i utställningar*). Föremål kan genom sina fysiska egenskaper ge sinnliga effekter på besökare, medan text framför allt ger upphov till reflektion och kontextualiserar fenomen. Vår förståelse av de undersökta utställningarna kan illustreras med den modell vi skapat i *figur 5*:



Figur 5: Modell över vår förståelse för de undersökta utställningarnas inbördes relation (källa: egen modell)

Begreppen Ord och Ting är hämtade ur Smeds "Vad är museologi?" (2007), begreppen Mening och Närvaro är hämtade ur Gumbrechts förklaringsmodell (2004). Föremål som ställs ut i sin egen rätt, som syns i föremålsmängden i *Tidernas stad* och i de resonemang flera respondenter för om nyckelföremål i utställningar, kan ge närvaroeffekter på besökare. Närvaroeffekter är, som Gumbrecht förklarar det, effekter som är kroppsliga, som ger känslöaterverkan och som inte bygger på reflektion (Gumbrecht 2004, s. xiii-xv, 17). När tolkningar och berättelser tar överhand i utställningssammanhang, exempelvis i *Stadslifv*, skapas istället det Gumbrecht beskriver som meningseffekter, alltså där idéer om föremåls innebörd fokuseras istället för föremålen i sig (Gumbrecht 2004, s. xiv). Vi menar att en balanserad kombination av ord och ting skapar såväl närvaro- som meningseffekter i utställningar, vilket pedagogen för *På gränsen* ger uttryck för då hen understryker betydelsen av multimodalitet och genom det möjligheten att bemöta besökares olika behov. Vi menar att både meningseffekter och närvaroeffekter har värde i utställningar och att en kombination av de båda skapar de bästa förutsättningarna för kommunikation mellan museer och besökare.

Bruket av föremål från det förflutna i utställningar kan sättas i relation till Smeds diskussion om att föremål är det enda synliga beviset för tidens gång och avståndet till det förflutna (Smeds 2007, s. 66). Föremålen skapar på sätt och vis en direktkontakt med det förflutna, en kontakt som också Aronsson diskuterar. Aronsson menar att de känslor som direktkontakt med historiskt källmaterial kan ge inverkar på den historiska inlevelse en person tillägnar sig. Denna inlevelse betyder i sin tur mycket för en individs möjlighet till lärande (Aronsson 2002). Den förskjutning som vi anar i materialet, ifrån berättelsen och till föremålen, tyder på en gryende utveckling där utställningsproducenterna fjärrar sig från det postmoderna inflytandet på utställningspraktiken. Söderqvist et al (2009) resonerar kring föremålshanteringen som museernas kärnverksamhet och förespråkar en återgång till att ge föremålen huvudrollen vid förmedling. Det syns också i de resonemang projektledaren för *Din historia* och projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* för om massutställningsformen (se kapitel 6.2.4 *Föremål och berättelser*), där föremål i sig själva får förklaringsvärde i relation till utställningens teman. Vi upplever dock inte att föremålscentreringen är en oreflekterad återgång till tidigare utställningspraxis, utan en utveckling från postmodernismens överdrivna kunskapsrelativism och reflexivitet.

7.3.2 Tidslager

Vår undersökning visar att olika gestaltungsformer och berättartekniker skapar flera tidslager i utställningar, så som vi diskuterar i teoriavsnittet *4.3 Lager av tid i utställningsgestaltning*. Vi har identifierat flera olika samtider, varav ett vi i *Stadslifv* och *På gränsen* tydligt kan utläsa är den kontextualiserande samtiden, det vill säga den tid i vilken utställningen produceras. Detta synliggörs genom att trender i samhället påverkar gestaltningen i exempelvis *Stadslifvs* scenografi, som använder sig av samtida uttrycksformer som graffitiväggar och popkonst. Den kontextualiserande samtiden blir också synlig i hur utställningsproducenterna arbetar med informationsflöde. Till exempel menar pedagogen för *På gränsen* att utställningar idag ofta kommunicerar associativt (likt en mindmap) som webb, TV och populärkultur (se kapitel *6.2.2 Utställningsmediet*). Det tolkningsarbete som sker i utställningar ingår i den kontextualiserande samtiden. Det är i denna samtid en historiesyn presenteras och utställningsproducenternas historiemedvetande och historiebruk projiceras. Den kontextualiserande samtiden är ett slutet tidslager, vilket innebär att de meningar och den förståelse som skapas i tidslagret är låsta. Den historiesyn och de tolkningar som presenteras kan sålunda bli inaktuella då avståndet mellan den kontextualiserande samtiden och den omedelbara samtiden ständigt förskjuts. Det kontextualiserande tidslagret blir ytterst påtagligt i historiska basutställningar då de visas under en längre tid, ibland ett par decennier. De trender och historiesyner som gestaltas tenderar att fort bli daterade, vilket idag accelereras då trender, teknologi och samtida fenomen förnyas i en allt snabbare takt.

Den omedelbara samtiden, det vill säga tiden då besökare befinner sig i utställningarna, är också synlig i utställningar. Vid direkttilltal till besökaren genom texter skapas ett tidslager som placerar utställningen i nutiden. Den omedelbara samtiden kan också inkorporeras genom aktiviteter i utställningarna, till exempel i *På gränsen* där besökaren kan ”cykla genom staden” på stationära cyklar framför en projicerad rörlig gatuvy. Nutiden kan också synliggöras genom interaktiva moment i utställningar, vilket flera respondenter menar är önskvärt i teorin men svårt att implementera i praktiken idag (se kapitel *6.2.5 Perspektiv och förståelse*). Detta kan härledas till Gumbrechts närvaro- och meningseffekter, då vi menar att det framför allt i detta tidslager finns förutsättningar att koppla samman nutid och historia, både genom känslö- och förståelseperspektiv. I den omedelbara samtiden finns förutsättningar för att skapa närhet till det förflutna för besökaren, då upplevelsen av det utställda kan tilltala besökarens olika sinnen (jfr kapitel *6.2.3 Multimodalitet i utställningar*).

När vi med respondenterna diskuterar vikten av förståelse för tid och förflutenhet i utställningar menar uppdateringsansvarig för *Tidernas stad* att det är museers uppdrag att förmedla lokalhistoria till medborgarna. Hen menar vidare att det är av vikt att ge besökare sammanhang i en tid som annars präglas av historielöshet. Vi uppfattar detta som en reaktion mot en potentiellt ahistorisk postmodern tidsuppfattning. Majoriteten av övriga respondenter ger uttryck för att tiden inte är det huvudsakliga dilemma i en historisk framställning. Istället talar de om att det är perspektiv och tolkningar på historiska företeelser som skapar förståelse. (se kapitel *6.2.6 Gestaltning av tid*) Dessa olika perspektiv av förståelsen av förflutenhet lyfts fram av Lundberg som menar att tiden som dimension åsidosätts i den postmoderna föreställningsvärlden (Lundberg 1999, s. 48-49). Även Gumbrechts åtskillnad mellan

meningseffekter i tiden och närvaroeffekter i rummet går att relatera till respondenternas resonemang, på så sätt att tolkningen av en företeelse kräver en förståelse av de historiska sammanhangen och därmed relationen i tid. Närvaroeffekter anspelar i högre utsträckning på upplevelsen i rummet.

Den rumsliga gestaltningen av utställningar påverkar också hur den omedelbara samtiden kan förstås. Flera respondenter uttrycker en önskan om att utställningar ska fungera som sociala rum där det kan ske utbyte besökare emellan och även mellan museipersonal och besökare. Exempelvis talar projektledaren för *Din historia* om ett vilrum som ska finnas centralt i den nya basutställningen (se kapitel 6.2.7 *Rumslig gestaltning*) och pedagogen vid *På gränsen* beskriver att utställningsrummet bör utformas för att grupper tillsammans ska kunna tillägna sig utställningar (se kapitel 6.2.2 *Utställningsmediet*). Lundberg reflekterar över utställningsmediets utveckling under 1990-talet och menar att det har "...skett en tyngdpunktsförskjutning i gestaltandet av från att tidigare pedagogiskt prioritera förståelse till att nu istället alltmer söka betona upplevelsen" (Lundberg 1999, s. 52). Lundbergs reflektion kan kopplas till Carlsson och Ågrens resonemang om hur överraskningar i formspråket i en utställning kan öka mottagligheten av det som förmedlas (Carlsson/Ågren 1982, s. 39). Överraskningar och upplevelseaspekter i utställningar är inte nödvändigtvis något som direkt anspelar på det som berättas, men genom sin påtaglighet utgör dessa en väsentlig del av utställningsspråket. Innehållsansvarig för *Från is till it* talar om hur hen arbetar för att inkorporera ett ovanligt formspråk genom att utnyttja utställningsrummets golv och tak. Även projektledaren/formgivaren för *Stadslifv* uttrycker hur viktigt det är att skapa innovativa lösningar i utställningar för att besökare ska minnas det som berättas (se kapitel 6.2.2 *Utställningsmediet*). Pedagogen i *På gränsen* diskuterar hur formen styr innehållet i utställningen, något som vi även uppmärksammat i utställningsetnografin. De vinklar och rumsligheter som skapats i *På gränsen* inbjuder till utforskning av utställningsrummet.

I detta kapitel har vi utvecklat den diskussion vi förde i 6. *Resultatdiskussion* i relation till uppsatsens teoretiska ramverk. I kommande kapitel återkopplar vi studiens frågeställningar till de resultat och den analys vi genomfört. Vi avslutar kapitlet med en kort presentation över möjliga framtida forskningsteman inom ämnet.

8. Slutdiskussion

I den här uppsatsen har vi diskuterat *hur vi kan förstå den historiska basutställningen som medium för berättande samt hur gestaltningen i historiska utställningar kan förstås i relation till postmodernismen.*

Ett genomgående intryck av materialet är att historiska basutställningar verkar i ett slags gränsland mellan berättelse/tolkning och det materiella. För att förstå utställningsmediet menar vi att hänsyn måste tas till alla aspekter av gestaltningen. Det innebär såväl de didaktiska inslagen genom dess funktion för skola och utbildning, som de mer upplevelseinriktade inslagen genom dess relation till upplevelse- och turistindustrin. Didaktiken kan ses som meningsskapande, medan upplevelsen kan ses som närvaroskapande. De didaktiska uppdrag de svenska museerna har skapar en situation där museerna bör arbeta med meningseffekter snarare än närvaroeffekter. Uppdragen formuleras genom de kulturpolitiska målen och grundar sig i att en stor del av museernas användare och besökare består av skolklasser, barn och unga. Vi menar att det i utställningsproduktion bör sökas jämvikt mellan didaktik och upplevelse för att kunna nå flera besökargrupper och skapa flera ingångar till den gestaltade berättelsen.

Intervjumaterialet visar att besökardialog i allt högre grad integreras i arbete med utställningsproduktion, framför allt då utställningen har grundskolan som målgrupp. Dialogen kan ske i form av fokusgruppsamtal med både lärare och elever. Samtalen ligger sedan till grund för vad som berättas och hur kommunikationen sker i utställningen. Vi menar att dialogarbete är ett nytt sätt att förstå hur utställningar kommunicerar, då flera röster inkluderas och museiinstitutionen (i dess moderna form) allt mer luckras upp. Vi kan se nyproducerade utställningar som ett slags resultat av hur det postmoderna, nätverkande museet får konkreta konsekvenser i verksamheten på museer idag, där dialogen fungerar som en utgångspunkt för utställningskoncept.

Det finns tendenser i materialet som visar att postmodernismens påverkan på museiverksamheten inte enbart är av godo. Höga krav ställs på både utställningsproducenter och besökare. Krav på delaktighet, på upplevelser och på höga besökssiffror riskerar att prioriteras framför själva utställningen, vilket vi upplever som problematiskt. Kraven på vad museer ska kunna åstadkomma genom sina förmedlande verksamheter kommer från flera instanser, bland andra läroplaner och politiska mål. Även samhällliga trender, såsom upplevelseindustrin, skapar en konkurrenssituation mellan kulturaktörer och därmed också krav på utställningars attraktionskraft och gestaltning. Även akademien och forskningen ställer krav i form av att museer bör vara självreflexiva, såväl i sin roll som kunskapsförmedlare som i utställningars berättande. Vi vill dock poängtera att dessa krav inte i sig är orimliga, men att de ofta är resurskrävande och motsägande, vilket skapar en situation som kan vara svår för museerna att hantera.

Postmodernismens betoning av upplevelse och yta skapar ett dilemma för museer, i det att förståelse för det förflutna ska kombineras med för det spektakulära. Våra

respondenter talar om vikten av en kombination av upplevelse och didaktik, vilket vi också ställer oss bakom. I ett samhällsklimat där upplevelser och besöksiffror ges allt större fokus finns dock en överhängande risk att museernas didaktiska funktioner bortprioriteras. Det går att sätta i relation till den uppsjö av andra massmedier som arbetar med historiska framställningar och därmed konkurrerar med museerna om deras besökare: bland andra historiska TV-dokumentärer, filmindustrin och blockbuster-utställningar. Museer behöver förhålla sig till medier av detta slag, vilket också respondenterna ger uttryck för. Respondenterna hyser stor tilltro till tekniken och till de digitala medier som ett sätt att förhålla sig till konkurrensen. De ser också denna form av medier som ett gott komplement till mer traditionella gestaltungsformer.

Flera respondenter talar om att museernas föremål utgör grunden för den historiska kunskap som kommuniceras. Vi menar att det i vårt material finns tendenser till ett avståndstagande på museerna från ytan, upplevelsefokuseringen och postmodernismens effekter. Vi ser och förespråkar en ny form av traditionell förevisning av historiska föremål, som inte utesluter upplevelseaspekter. Vi ser denna form som en fruktbar kombination av modernismens föremålsförevisning och postmodernismens kunskapsrelativisering och upplevelsefokus. Tillsammans fungerar de som utgångspunkt för berättandet i utställningar, som då fortfarande kan och bör vara reflexivt och perspektiverande. Vi menar, liksom respondenterna, att de tolkningar som görs vid utställningsproduktion bör presenteras för besökarna i de färdiga utställningarna. Med en sådan presentation skapas möjligheter för reflexivitet och medvetenhet kring det historiska materialet. Det kan i förlängningen skapa ett nytt slags publikt förtroende för museerna, där huvudsyftet inte är att vara auktoritära kunskapsförmedlare. Istället kan museerna verka som uttolkare av fenomenen i det förflutna, en position som delas av flera aktörer (exempelvis dokumentärproducenter och författare till historisk litteratur). Det finns dock en risk att den reflexivitet vi beskriver kan bli alltför intern och att utställningar för en diskussion om museipraktik snarare än förmedlar en berättelse över ett historiskt ämne. Vi menar att förmedlingen av historia till besökaren bör vara det primära målet med en utställning.

I denna uppsats har vi undersökt historiska basutställningar vid offentligt styrda museer i Skåne. De förutsättningar för och resultat av utställningsproduktion vi har analyserat är specifika för de museer som ingått i studien. Vi kan inte med detta resultat visa på hur museibranschen generellt förhåller sig till utställningsproduktion. Med de teorier vi har applicerat på materialet har vi dock haft för avsikt att lyfta diskussionen till en mer generaliserbar nivå, då postmodernismen och dess effekter på utställningar får återverkan i hela branschen. De teoretiska förklaringsmodeller vi använt oss av är även applicerbara på andra utställningar, såväl på basutställningar som på tillfälliga utställningar.

8.1 Vidare forskning

Denna studie behandlar utställningsproduktion av historiska basutställningar. Det finns många fler aspekter som är viktiga i förståelsen av utställningsmediet och som vidare skulle kunna undersökas. Som vi beskrivit i kapitel 3. *Forskningsöverblick* är utställningsmediet som forskningsämne i Sverige ungt, varför vidare studier är relevanta för den svenska museologin.

Teman som vi i denna studie har tangerat, men som inte rymts inom ramarna för ämnet, är exempelvis de maktaspekter det innebär att göra urval och presentera en viss historia i utställningar. Likaså hade det varit intressant att undersöka paradigmskiftet från museernas auktoritet till fokus på kommunikation och delaktighet och hur detta implementeras i det dagliga arbetet med utställningsproduktion och pedagogik. En naturlig förlängning av vår studie skulle vara att undersöka de medier samt kommunikationsformer som finns omkring utställningen och vilken funktion de får för berättandet: exempelvis webben, sociala medier, kataloger, publikationer, workshops och guidningar.

En återkommande reflektion som vi fått ta del av hos respondenterna är att utställningsarbete bygger på kompromisser i arbetsgrupper: mellan bland annat uppdragsgivare, intendent, pedagoger och formgivare. De yttre ramarna för utställningsproduktion bygger dessutom på ekonomiska resurser; politiska och publika krav; samt fysiska och rumsliga förutsättningar. Externa kompetenser är ekonomiskt resurskrävande för många museer och ges därmed också stort inflytande över utställningsproduktionen. Dessa olika aspekter av utställningsproducenternas arbetssituation är ett intressant uppslag för vidare forskning.

Källor

Adolfsson, Gundula 1987: *Människa och objekt i smyckeskrin*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.

Agrell, Tandi 2009: "Man ser inte utställningen för bara föremål" I: *Nordisk museologi*, nr. 2.

Ahlsén, Maria; Berg, Johanna & Berg, Kristina 2005: "Hela historien? Tjugo frågor till en utställning" I: Aronsson, Inga-Lill och Birgitta Meurling (red.): *Det bekönade museet: genusperspektiv i museologi och museiverksamhet*. Uppsala: Uppsala universitet.

Alvesson, Mats & Sköldbäck, Kaj 2008: *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, 2:a [uppdaterade] upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Aronsson, Peter 2002: "Att uppleva historia" I: Andersson, Irene, Johansson, Kenneth & Lindstedt Cronberg, Marie (red.): *Tid och tillit: en vänbok till Eva Österberg*. Stockholm: Atlantis.

Aronsson, Peter 2004: *Historiebruk: att använda det förflutna*. Lund: Studentlitteratur.

Auto Images u.å.: "Mitt hjärtas Malmö" <http://www.mitthjartasmalmö.se> [2014-04-17]

Axelsson, Anna & Winge, Sofia 2012: *Fornsalen på Malmö museer: en utställningsarkeologisk undersökning*. Masteruppsats, Institutionen för kulturvetenskaper. Lund: Lunds universitet.

Axelsson, Cecilia 2009: *En meningsfull historia?: didaktiska perspektiv på historieförmedlande museiutställningar om migration och kulturmöten*. Diss. Växjö: Växjö universitet.

Bennett, Tony 1995: *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge.

Berg, Magnus 1994: *Seldas andra bröllop: berättelser om hur det verkligen är: turkiska andragenerationsinvandrare, identitet, etnicitet, modernitet, etnologi*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.

- Bohman, Stefan 2003: "Vad är museivetenskap, och vad är kulturarv?" I: Palmqvist, Lennart & Bohman, Stefan (red.) *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*, 2:a [reviderade] upplagan. Stockholm: Carlsson.
- Broberg, Gunnar & Sörlin, Sverker 1991: "Umgänget med museerna" I: *Tvärsnitt*, nr. 1-2.
- Börjesson, Mats 2005: "Vad gör en utställning? Om social kategorisering, historiens framsteg och museernas nya roll" I: *RIG: Kulturhistorisk tidskrift*, vol. 88, nr. 4.
- Carlén, Staffan 1990: *Att ställa ut kultur. Om kulturhistoriska utställningar under 100 år*. Stockholm: Carlsson.
- Carlsson, Göran & Ågren, Per-Uno 1982: *Utställningsspråk: om utställningar för upplevelse och kunskap*. Stockholm: Prisma.
- Dean, David 1994: *Museum exhibition: theory and practice*. London: Routledge.
- Diamantopoulou, Sophia; Insulander, Eva & Lindstrand, Fredrik 2012: "Making meaning in museum exhibitions: design, agency and (re-)representation" I: *Designs for learning* Vol. 5 No. 1-2.
- Edman, Victor 2005: "Från monument till utställningsmaskin" I: Bergström, Anders och Edman, Victor: *Folkhemmets museum: byggnader och rum för kulturhistoriska samlingar*. Stockholm: Byggförlaget.
- Eriksson-Zetterquist Ulla & Ahrne, Göran 2011: "Intervjuer" I: Ahrne, Göran och Svensson, Peter (red.): *Handbok i kvalitativa metoder*. Malmö: Liber.
- Grahn, Wera 2005: "Från vardagsföremål till museala fakta" I: Aronsson, Inga-Lill & Meurling, Birgitta (red.): *Det bekönade museet*. Uppsala: Uppsala universitet.
- Grundberg, Jonas 1999: "Kulturarvsprocessernas och kulturförvaltningens historier" I: Grundberg, Jonas: *Kulturarvsförvaltningens samhällsuppdrag. En introduktion till kulturförvaltningens teori och praktik*. Göteborg: GOTARC, ser. C, nr. 30.
- Gullin, Camilla 2009: *En meningsfull historia? Didaktiska perspektiv på historieförmedlande museiutställningar om migration och kulturmöten*. Masteruppsats, Institutionen för studier av samhällsutveckling och kultur. Linköping: Linköpings universitet.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004: *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Hegardt, Johan 2012: "Att vandra genom historien: om Historiska museets rumsliga disposition" I: Nicklasson, Påvel & Petersson, Bodil (red.): *Att återupptäcka det glömda: aktuell forskning om forntidens förflutna i Norden*. Lund: Riksantikvarieämbetet.

Hillström, Magdalena 2006: *Ansvar för kulturarvet. Studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872-1919*. Diss. Linköping: Linköpings universitet.

Hooper-Greenhill, Eilean 1999: *The educational role of the museum*, 2:a [reviderade] upplagan. London: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean 2000: *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.

Ingold, Tim 2007: "Materials against materiality" I: *Archaeological dialogues*, vol. 14, issue 1.

Insulander, Eva 2005: *Museer och lärande: en forskningsöversikt*. Göteborg: Statens museer för världskultur.

Insulander, Eva 2010: *Tinget, rummet, besökaren: om meningsskapande på museum*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

Jensen, Bernard Eric 1997: "Historiemedvetande: begreppsanalys, samhällsteori, didaktik" I: Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.): *Historiedidaktik*. Lund: Studentlitteratur.

Johansson, Anna 2005: *Narrativ teori och metod: med livsberättelsen i fokus*. Lund: Studentlitteratur.

Karlegård, Christer 1997: "Den historiska berättelsen" I: Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.): *Historiedidaktik*. Lund: Studentlitteratur.

Kempe, Lova 2003: "Hur berättar en utställning?" I: *Nordisk museologi*, nr. 1.

Kirschenblatt-Gimblett, Barbara 1998: *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press

Kossmann, Herman; Mulder, Suzanne & den Oudsten, Frank 2012: *Narrative spaces: on the art of exhibiting*. Rotterdam: 010 Publishers.

Kulturdepartementet 1988: *Kulturmiljölag*, SFS 1988:950. Stockholm: Kulturdepartementet. http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Kulturmiljolak-1988950_sfs-1988-950/ [2014-04-29]

Kulturdepartementet 2007: *Förordning med instruktion för riksutställningar*, SFS 2007:1187. Stockholm: Kulturdepartementet. <http://rkrattsdb.gov.se/SFSdoc/07/071187.PDF> [2014-04-15]

Kulturdepartementet 2009: *Tid för kultur*, Prop. 2009/10:3. Stockholm: Kulturdepartementet. <http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/21/04/a7e858d4.pdf> [2014-03-27]

- Ljung, Berit 2009: *Museipedagogik och erfارande*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Lundberg, Bengt 1999: *Museologisk grammatik: Perspektiv på historia i museer*. Umeå: Umeå universitet.
- Lyotard, Jean-François 1984: *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- McKenna-Cress, Polly & Kamien, Janet. A. 2013: *Creating exhibitions: collaboration in the planning, development and design of innovative experiences*. New Jersey: John Wiley and sons Inc.
- Nationalencyklopedin 2014a: Historiemedvetande. I: *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/historiemedvetande> [2014-03-10]
- Nationalencyklopedin 2014b: Förhistoria. I: *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/förhistoria> [2014-04-27]
- den Oudsten, Frank 2011: *Space.time.narrative: the exhibition as post-spectacular stage*. Farnham: Ashgate.
- Palmqvist, Lennart 2005: *Utställningsrum*. Stockholm: Dejavu.
- Palmsköld, Anneli 2007: *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Pearce, Susan M. 1992: *Museums, objects and collections: a cultural analysis*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Petersson, Bodil 2010: "Nationalmuseer som tidsspegel: 2000-talets forntider i Danmark och Sverige" I: *Fornvännen*, 105:2.
- Poulot, Dominique; Bodenstein, Felicity & Lanzarote Guiral, José María (red.) 2012: *Great narratives of the past: traditions and revisions in national museums: conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 28 [dvs 29] June - 1 July & 25–26 November 2011*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Prior, Nick 2006: "Postmodern restructurings" I: Macdonald, Sharon (red.) (2006). *A companion to museum studies*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Pripp, Oscar 2011: "Reflektion och etik" I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.): *Etnologiskt fältarbete*, 2:a [omarbetade och utökade] upplagan. Lund: Studentlitteratur.
- Pripp, Oscar & Öhlander, Magnus 2011: "Observation" I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.): *Etnologiskt fältarbete*, 2:a [omarbetade och utökade] upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Qatar Financial Centre 2009: Customer flow. I: *QFinance: the ultimate resource: Finance and business dictionary*. <http://www.qfinance.com/dictionary/customer-flow> [2014-03-10]

Rentzhog, Sten 2006: *Forskning & museer: en debattskrift om museernas behov av kunskap och forskningens behov av museer*. Stockholm: Nordiska museets förlag.

Russo, Angelina; Watkins, Jerry; Kelly, Lynda & Chan, Sebastian 2007: "Social media and cultural interactive experiences in museums" I: *Nordisk museologi*, nr. 1.

Salomonsson, Mikael 2007: *Interaktivitet i museer: att göra Naturhistoriska riksmuseets polarutställning mer interaktiv*. Examensarbete, Skolan för datavetenskap och kommunikation. Stockholm: Kungliga tekniska högskolan.

Silvén, Eva 2007: "Tingen spelar roll" I: *Brokiga samlings bostad. Nordiska museets och Skansens årsbok 2007*. Stockholm: Nordiska museets förlag.

Silvén-Garnert, Eva 1991: "Föremål – besvärande eller betydelsebärande" I: *Verbalt. Visuellt. Materiellt: om museernas dokumentation och insamling*. Stockholm: Nordiska museets förlag.

Skolverket 2011: *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011*. Stockholm: Skolverket. <http://www.skolverket.se/publikationer?id=2575> [2014-03-04]

Skot-Hansen, Dorte 2008: *Museerna i den danske oplevelseøkonomi. Når oplysning bliver til en oplevelse*. Fredriksberg: Imagen-.

Smeds, Kerstin 2007: "Vad är museologi?" I: *RIG - Kulturhistorisk tidskrift*, vol. 90, nr. 2.

Smeds, Kerstin 2012: "On the meaning of exhibitions: exhibition epistèmes in a historical perspective" I: *Designs for learning* Vol. 5 No. 1-2.

Språkrådet 2008: *Svenska skrivregler*, 3:e [utökade] utgåvan. Stockholm: Liber.

Statens kulturråd 2008: *Museer och konsthallar 2007: Kulturen i siffror*, 2008/4. Stockholm: Statens kulturråd.

Stockholms universitet 2014: *The museum, the exhibition, and the visitor: meaning making in a new arena for learning and communication*. <http://su.avedas.com/converis/contract/2058> [2014-04-14]

Strandgaard, Ole 2010: *Museumsbogen: praktisk museologi*. Højbjerg: Hikuin.

Studentlitteratur u.å.: "Historiesyn" <https://www.studentlitteratur.se/o.o.i.s/1191> [2014-05-22]

Svenska ICOM u.å.: *ICOMs etiska regler*. Visby: Svenska ICOM.
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/sweden_01.pdf [2014-04-09]

Söderqvist, Thomas; Bencard, Adam & Mordhorst, Camilla 2009: "Between meaning culture and presence effects: contemporary biomedical objects as a challenge to museums" I: *Studies in history and philosophy of science*, No. 40.

Trost, Jan 2012: *Enkätboken*, 4:e [uppdaterade och utökade] upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Tutankhamun u.å.: *Tutankhamun: graven och skatterna*. <http://www.tutankhamun.nu> [2014-05-22]

Utställningsestetiskt forum u.å.: *Utställningsestetiskt forum, kontakt*.
<http://www.ueforum.se/kontakt.php> [2014-05-22]

Vetenskapsrådet 2002: *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
http://www.cm.se/webbshop_vr/pdf/etikreglerhs.pdf [2014-03-04]

Westin, Jonathan 2011: "The interactive museum and its non-human actants" I: *Nordisk museologi*, nr 1.

Westin, Jonathan 2012: *Negotiating 'culture', assembling a past: the visual, the non-visual and the voice of the silent actant*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.

White, Hayden V. 1973: *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Witcomb, Andrea 2012: "Interactivity in museums: the politics of narrative style" I: Carbonell, Bettina Messias: *Museum studies: an anthology of contexts*, 2nd edition. Chicester: Wiley-Blackwell.

Ågren, Per-Uno 2014: Utställning. *Nationalencyklopedin*.
<http://www.ne.se/lang/utställning> [2014-04-10]

Bildkällor

Figur 1: hämtad ur Smeds, Kerstin 2012: "On the meaning of exhibitions: exhibition epistèmes in a historical perspective" I: *Designs for learning* Vol. 5 No. 1-2.

Figur 2: Malmö museer [ändringar i planritningen har genomförts av oss, med samtycke från upphovsrättsinnehavaren].

Figur 3: Trelleborgs museum.

Figur 4: Dunkers kulturhus.

Figur 5: Egen modell.

Bilagor

Bilaga 1: Intervjufrågor

Bakgrundsfrågor

- Vilken är din yrkestitel och din bakgrund?
- Vilken är din roll i det här projektet? (utställningen)
- Vad har du för erfarenhet kring historisk utställningsproduktion?
- Vilka kompetenser finns/fanns i gruppen som arbetar/arbetade fram utställningen?

Om utställningen/projektet

- Berätta om utställningen du är/varit med och producerat.
 - Vad ska den handla om? / Vad handlar den om?
 - Hur gör ni urval? / Hur har ni gjort urval?
 - Vilka berättelser vill/ville ni lyfta fram?
 - Vilka perspektiv vill/ville ni lyfta fram?
- Hur ser/såg arbetet med utställningen ut?
 - Hur arbetar/arbetade ni fram idéer?
- Hur tänker du/ni kring förmedling av historia i utställningen?
 - Hur vill du/ni skapa en närhet till historien?
 - Hur görs historien tillgänglig/hur kommer historien göras tillgänglig och angelägen för besökaren?
 - Hur tänker/tänkte ni kring rumslig/fysisk gestaltning av historia?
 - Hur visar ni/tänker ni visa tiden/förflutenheten?
- Hur tänker du/ni kring kronologi i utställningen?
 - Tagit avstånd från kronologi? Hur? Varför?
 - Arbetat med kronologi? Hur? Varför?
- Finns det/kommer det att finnas utrymme för förändring i utställningen? Hur tänker du/ni kring att förändra en “färdig” utställning? Kan en utställning bli färdig?

Om utställningar i allmänhet/gestaltning

- Vad tycker du är viktigt när en historisk utställning görs?
 - inkludering, perspektiv, vems historia?, utformning, rumslighet, målgrupp, tillgänglighet, föremål/berättelser
- Hur tänker du kring klassiska historiska utställningar jämfört med dagens mer uppbrutna utställningar?

- Vad är din syn på en allmängiltig historia?
 - stora berättelser, episka berättelser, metanarrativ
- Vilka historier anser du ska/bör berättas?
 - Hur tänker du kring historieberättande?
- Hur tänker ni kring besökardeltagande och medskapande i utställningar?
- Hur tänker du kring kunskap och museer som kunskapsförmedlare?
- Hur tänker du kring museer som samhällsdebattörer?

Till producenter på befintliga utställningar

- Har ni fått feedback från besökare på utställningen? Från ströbesökare eller guidade grupper?
- Har det gjorts förändringar i utställningen?
 - Varför?
 - Hur?

Bilaga 2: Vägledande frågor för utställningsanalys

- Vad handlar utställningen om? Hur är den uppbyggd? Är den sammanhållen estetiskt? Hur skapas rum?
- Är det en- eller tvåvägskommunikation av materialet? ”Aktiveras” besökaren (interaktivitet av olika slag, frågor osv.)
- Finns det olika medier för att ta till sig information/utställningen?
- Mängd text? - berättande/kontextualiserande? fakta?
- Kan besökaren få en helhetsöverblick av utställningen?
- Bruk av rekonstruktion? Finns det rekonstruktioner? Vad visar de? Vilket medium?
- Finns det en tydlig väg att gå i utställningen? Syftar de olika delarna av utställningen till varandra, eller lever var ”station” sitt eget liv? Förhåller sig stationerna till varandra, i så fall hur?
- Individöden? Generell berättelse? Kombination, i så fall hur? Stereotypisering och normerande berättande? Avsändare på material och berättelser?
- Är berättandet i utställningen kronologiskt eller uppbrutet?
- Hur används föremål i berättelser? Vilken funktion får de? Förstärkande? Bygger texter på föremål eller vice versa?
- Vilka trender i vår egen tid avslöjar utställningen?
- Är museet synligt? Finns det möjliga tolkningar, reflektioner över vilka val som gjorts gällande föremål och berättelser?
- Vilka berättelser berättas? Vem är med i den berättelsen? Saknas perspektiv?
- Krävs förkunskaper för att förstå de berättelser som lyfts fram?
- Vad fokuseras med hjälp av belysning, ljud och annat formspråk? Blir vissa delar viktigare än andra?
- Vilka pronomen (vilket språk) används i texter? Generellt/specifikt? Rubricering av utställningsdelar, med vilket grepp arbetar museet?

Bilaga 3: Missivbrev

Tack för att du genom intervju vill delta i vår studie om historiegestaltning på museer. Vi som genomför studien heter Hanna Severinsson och Annelie Månsson och är studenter på ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet. Studien genomförs inom ramarna för vår examensuppsats i museologi.

Syftet med studien är att undersöka utställningsproduktion och -pedagogik vid gestaltning av historiska utställningar. Teman vi kommer att beröra vid intervjuerna är:

- ert arbete med utställningsproduktion
- historiegestaltning och gestaltning av förfluten tid
- museers och utställningars samhällsfunktion

Du kan vid vilken tidpunkt som helst avsluta ditt deltagande, om du så önskar. Om så sker kommer vi inte att använda materialet från din intervju.

Materialet kommer att vara tillgängligt för källgranskning i åtminstone två år efter att uppsatsen har examinerats, och det är vi som kommer att tillhandahålla det ifall det efterfrågas.

Alla informanter kommer i uppsatsen att vara anonyma när det gäller namn, dock ej yrkesroll/titel och arbetsplats.

Har du några frågor eller synpunkter, kontakta gärna oss.

Hanna Severinsson
Annelie Månsson

Bilaga 4: Arbetsfördelning

En av anledningarna till att vi valde att skriva denna uppsats tillsammans är att vi tidigare har samarbetat med gott resultat. Vi arbetar på liknande vis och har samma språkbruk, vilket har gjort arbetet väldigt friktionsfritt. Inledningsvis i uppsatsarbetet bestämde vi att sitta tillsammans och skriva, vilket innebär att de olika kapitlen och avsnitten i huvudsak är gemensamt skrivna. Vi har arbetat i Google Docs, som tillåtit oss båda att vara delaktiga i hela processen.

Det är egentligen enbart i kapitel 4. *Teoretiska perspektiv* vi kan urskilja individuella avsnitt, där Hanna skrivit om berättelser och tidslager och Annelie om menings- och närvaro effekter. Avsnittet om postmodernismen är dock ett gemensamt arbete. Den egna modellen och redigeringen av planritningarna har Annelie gjort.

Såväl intervjuerna som utställningsetnografierna gjordes gemensamt. Transkriberingarna delade vi mellan oss beroende på hur långa de var, så att den transkriberade tiden blev ungefär lika lång.

Liksom tidigare arbeten har det här uppsatsarbetet fungerat mycket väl.