

Lunds Universitet
Historiska Institutionen
HISK37
Seminarieledare: Emma Severinsson
Handledare: Ulf Zander
Uppsattsseminarium: Juni 2020

Tusen föremål säger mer än tusen ord

~

en studie av historiebruk och materialitet i planeringen av
Malmö Konstmuseums nya basutställning

Mimmi Sjö

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.2 Syfte och frågeställningar	5
1.3 Bakgrund och kontext	6
1.4 Teoretiska utgångspunkter	7
1.4.1 Historiebruk, historiekultur och historiemedvetande	7
1.4.2 Materialitet och föremålskänedom	10
1.5 Tidigare forskning	13
1.5.1 Museer och föremål	15
1.5.2 Museer och förmedling	16
1.6 Metod och genomförande	18
1.6.1 Intervjuerna – informanterna	19
1.6.2 Materialet – bearbetning	20
1.6.3 Forskningsetiska aspekter	21
1.7 Disposition	22
2. Malmö Konstmuseum och ”Från 1500 till Nu”	23
2.1 Malmö Konstmuseum	23
2.2 ”Från 1500 till Nu” – den tidigare basutställningen	24
3. Från förstudie till nu – en ny utställning tar form	25
3.1 Projektet inleds	25
3.2 Föremålen i fokus	31
3.3 Förmedlingen i fokus	36
4. Resultat och vidare analys	43
4.1 Föremålens roll	44
4.2 Förmedlingens roll	45
4.3 Vilka historiebruk syns	46
4.4 Skillnader – då och nu	47
4.5 Vidare analys	48
4.5.1 Teorireflektion	49
4.5.2 Metodreflektion	49
4.5.3 Förslag på vidare forskning	50
4.5.4 Avslutande diskussion	50
Käll- och litteraturförteckning	52
Källmaterial	52
Litteratur	52

1. Inledning

Begreppet museum är inte liktydigt med samling. Det innefattar också ett musealt uppdrag.¹

Såsom meningsskapande institutioner, har museerna i allt högre utsträckning kommit att betraktas som platser för utbildning och lärande. Betoningen på den samlande och vårdande funktionen utmanas därmed och vi kan se hur allt fler aktörer istället framhåller museernas demokratiska och pedagogiska uppdrag.²

Hur bidrar museerna till historieskrivningen? Hur ser museer på sin roll som kunskapsbärare och -producenter? Hur förmedlas kunskap och historia genom museala praktiker? Frågorna kring museernas historiedidaktiska arbete är många, och högaktuella. Från flera håll pekas det på att museernas roll i samhället har förändrats, synen på museerna har förändrats, och att museerna måste följa med i dessa förändringar.³ Frågorna som ställs ovan, är idag centrala för de som arbetar på museer.

Ett av museernas främsta uppdrag är att angå – att vara både tillgängliga och meningsfulla, meningsskapande institutioner. Svenska ICOM (International Council of Museums) definierar ett museum som:

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 nöje, materiella och immateriella vittnesbörd om människan och hennes omvärld.⁴

Museerna *tjänar samhället* genom att de dokumenterar, förvaltar och förmedlar den kunskap som finns i deras samlingar, och de statligt, regionalt och kommunalt styrda museiinstitutionerna innehar ett stort samhällsansvar. Hur museernas verksamheter ser ut och bedrivs har förändrats drastiskt de senaste decennierna – med ett större fokus på förmedling och publika aktiviteter, har de demokratiska institutionerna närmast sig ett öppnare

¹ Kristoffer Arvidsson, ”Inledning”, i *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope 5*, Arvidsson, Kristoffer & Werner, Jeff (red.), Göteborg, 2012, s. 16.

² Eva Insulander, *Tinget, rummet, besökaren – Om meningsskapande på museum*, Stockholm, 2010, s. 11.

³ Insulander, 2010. Se även: Charlotte Hyltén-Cavallius & Fredrik Svanberg, *Ålskade museum*, Lund, 2016; Nicholas Thomas, *The return of curiosity*, London, 2016.

⁴ Svenska ICOM, *ICOMs etiska regler*, 2011, s. 29.

förhållningssätt till sin egen kunskap, och ett stort fokus idag ligger på meningsskapande ihop med besökaren.

Hur museernas demokratiska och pedagogiska uppdrag följs och kombineras med den kunskap som finns inom museernas väggar – och magasinens – ser olika ut. Teorier om utställningsproduktion betonar ofta antingen ingångar baserade helt på föremålen och dess förmåga att berätta, alternativt ett på förhand fastställt narrativ som grund för den historia som förmedlas. I *Do Museums Still Need Objects?* av Steven Conn, professor i historia, diskuteras narrativets genomslagskraft i den nya typen av museiverksamhet som syns alltmer idag.⁵ I *The return of curiosity* diskuterar Nicholas Thomas, professor i historisk antropologi och museidirektör, hur föremålen i museisamlingar genom sin tinglighet besitter egenskaper som dels ger en samling en specifik karaktär, dels kan aktiveras på olika sätt i utställningsmediet.⁶ Museisamlingen som identitetsbärare för museet är temat för *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope nr 5* från 2012, var den här uppsatsens inledande citat av konsthistorikern Kristoffer Arvidsson är från. I numret diskuteras såväl föremålen i sig som samlingarnas sammansättning.⁷ Det påföljande citatet är ur Eva Insulanders, lektor i pedagogik och didaktik, avhandling *Tinget, rummet, besökaren* från 2010. I avhandlingen lyfter Insulander fram att museiutställningar idag har fler ingångar, fler innebörder, och de presenterar fler möjligheter för kunskapsproduktion och -förmedling, än tidigare.⁸

Museet är en stor och viktig kunskapskälla i samhället, och det är därför intressant att rikta ljuset mot museernas arbete bakom kulisserna, genom att undersöka hur arbetet går till när en ny basutställning byggs upp från grunden. Detta sker just nu på Malmö Konstmuseum, då deras stilhistoriska basutställning ”Från 1500 till Nu” genomgår en total ombyggnation. Den tidigare basutställningen invigdes 1973, och har förutom ett par mindre ingrepp under åren inte genomgått några större förändringar – i varje fall inte i paritet med museernas förändrade roll i samhället under samma tid.

⁵ Steven Conn, *Do museums still need objects?*, Philadelphia, 2010.

⁶ Thomas, 2016.

⁷ Arvidsson, 2012.

⁸ Insulander, 2010.

Genom att intervjua de intendenterna som arbetar med utställningsprojektet, är min intention att undersöka och belysa hur ett museum i praktik och i realtid arbetar med att förverkliga sitt uppdrag, att vara en kunskapskälla och att angå. I denna studie analyseras förloppet, hur en utställning blir till – vad som tas fasta på i urvalet av föremål, och vilka tankar kring kunskapsproduktion och historieförmedling i ett musealt perspektiv som förs fram i olika delar av projektet. En konsthistorisk basutställning som den här har redan ett narrativ, bestående av den konsthistoria som vi känner till, den gängse konstkanon. Därför är denna studie ämnad att undersöka just hur museets historiebruk och föremålets materialitet kan användas för att förmedla historia, och visa ett exempel på hur ett museum förhåller sig till historien i en utställning som är tänkt att stå sig under en längre tid. Studien kommer endast belysa en begränsad del av projektet – planeringen från förstudie till idag – detta dels för att det inom ramen för en kandidatuppsats inte är möjligt att göra en större analys av en hel utställning, dels för att projektet fortfarande är pågående – utställningen beräknas öppna i november 2020.

1.2 Syfte och frågeställningar

Hur skapas mening i en museiutställning? Hur används föremålen som förmedlare av en historia, och hur ser ett musealt historiebruk ut? En basutställning skiljer sig från en tillfällig utställning genom att den både ska hålla över tid och kunna användas dynamiskt i utbildningssyfte. Därför är det intressant att analysera detta pågående projekt just i ljuset av historiebruk och -förmedlingsstrategier – hur kunskap görs levande och intressant och dynamiskt, i något som i sig är statiskt och semipermanent.

Genom att undersöka byggandet av en ny basutställning på Malmö Konstmuseum, är syftet med denna uppsats att se hur materialitet och historiebruk konstrueras och kombineras i en museiutställning. De frågor jag ställer för att ta reda på detta är:

- Vilka historiebruk kan identifieras i planeringen av den nya basutställningen?
- Vilken roll ges föremålen som förmedlare av historia?
- Vilken roll ges förmedlingen i utformningen av utställningen?

Ett ytterligare syfte är att i det specifika exemplet undersöka vad som är de mest utmärkande skillnaderna i den tidigare respektive den nya utställningen – vilka perspektiv och vilken historiesyn som ligger bakom respektive utställning, och hur detta yttrar och yttrar sig. Det är inte min avsikt att på djupet undersöka historiebruk, intentioner eller förmedling i den tidigare utställningen, utan reflektioner kring detta görs endast i de hänseenden var det relaterar till planeringen av den nya utställningen. Målet med undersökningen är att visa hur olika museala praktiker samspelar och förmedlar historisk kunskap.

1.3 Bakgrund och kontext

Undersökningens kontext presenteras något ytterligare i detta avsnitt, med en kortfattad fördjupning i den politiska aspekten av museernas uppdrag. Jag diskuterar även min ingång till ämnet och undersökningens utformning.

Som tidigare nämnts har museernas roll i samhället förändrats under de senaste decennierna. Svenska ICOM har konkretiserat museernas uppdrag, och med Museilagen som antogs år 2017 har de offentligt styrda museerna i Sverige fått ett regelverk och nya riktlinjer att förhålla sig till.⁹ I lagen beskrivs bland annat att museerna ska bidra till forskning och kunskapsuppbyggnad, samt att de publika verksamheterna ska vara tillgängliga och främja kulturupplevelser. Under paragraf 9 fastslås att "[e]tt museum ska aktivt förvalta sina samlingar för att nå verksamhetens mål."¹⁰ Aktiv samlingsförvaltning preciseras inte närmare, utan det är upp till museet själv att definiera vad denna formulering i lagen ska innebära i praktiken. Då jag i min studie undersöker hur föremålen i museets samling används för att konstruera och förmedla konsthistoria, är denna formulering av intresse att fundera över.

Intresset för att utföra den här undersökningen ligger dels i min bakgrund inom konsthistoria och museologi, dels i att jag i nuläget arbetar som konstpedagog, bland annat på Malmö Konstmuseum. Det ger en unik möjlighet att undersöka verksamheten inifrån, och min fysiska närvaro i museets lokaler möjliggör en undersökning baserad på intervjuer med de intendenterna som just nu arbetar med projektet. Min roll som anställd på museet och hur jag

⁹ Sveriges Riksdag, Kulturdepartementet, (2017:563) Museilagen.

¹⁰ (2017:563) Museilagen

etiskt förhåller mig till min relation till verksamheten i förhållande till föreliggande undersökning, diskuteras vidare i metodavsnittet, under rubriken 1.6.3 Forskningsetiska aspekter.

1.4 Teoretiska utgångspunkter

I detta avsnitt beskriver jag de teoretiska utgångspunkter jag använder mig av i min undersökning. Inledningsvis redogörs för begreppet och det historievetenskapliga fältet som rör historiebruk. Därefter presenteras teorier om begreppet materialitet, och hur det kan användas inom förmedling i museala praktiker.

1.4.1 Historiebruk, historiekultur och historiemedvetande

Historiebruk som begrepp är inom historisk teoribildning en mångtydig term. Olika forskare inom historia och kulturarv har presenterat olika definitioner och förklaringar av begreppet, som kan vara fruktbara för olika slags analyser av historiesyn och -förmedling. I det följande redogörs för historiebruksfältets framväxt och begreppsvärld, samt hur jag avser använda teorin i min undersökning.

De senaste decennierna har historievetenskaplig forskning genomgått flera transformationer, var nya perspektiv tagit form och fler historier tagit plats. Dessa omvandlingar har lett till flera nya sätt att se på historia, men också nya sätt att se på historieskrivningen – och på historieskrivningens historia. Hur vi beskriver och berättar historia kan ske på olika sätt, och med olika intentioner. Klas-Göran Karlsson och Ulf Zander, båda professorer i historia, beskriver i antologin *Historien är närvarande* att forskning kring hur historia förmedlas och ges mening tog fart i Sverige och Norden under tidigt 1980-tal.¹¹ De poängterar vidare att historiedidaktiken under de första åren främst handlade om skolan och skolämnet historia, men att frågor rörande historieförmedling och -bruk även på andra arenor sedan 1990-talet har ägnats större intresse inom forskningen – såsom inom politik, film och litteratur, och på museer. Kim Salomon, professor i historia, belyser att den språkliga och kulturella

¹¹ Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander, "Inledning" i *Historien är närvarande*, Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), Lund, 2014, s. 7f.

vändningen sedan 1990-talet haft en stor inverkan på hur forskningen inom historia på många sätt blivit mer självreflekterande, och att postmodernismens förkastande av meta-berättelser och totala sanningar har öppnat upp för tankar om konstruerande av och olika perspektiv på historia, och historien, under de senaste decennierna.¹²

När det kommer till hur dessa perspektiv och konstruktioner skapas, finns olika termer inom historiebruksfältet som rör processen *hur* historia skapas, och *vad* den skapas av och med. Med begreppen *historiekultur* och *historiemedvetande* nyanseras och förklaras hur historiebruket tar form. Olika forskare definierar och förklarar samspelet mellan dessa element på något olika vis. Jag har valt att använda mig av de definitioner och ingångar som ges av Peter Aronsson, också professor i historia, då jag finner hans användning och begreppsförklaring särskilt gynnsam för att studera historieförmedling i en museal kontext, med fokus på skärningspunkten mellan en samhällelig och en vetenskaplig syn på historia. Aronsson delar upp de olika dimensionerna inom historiekultur, historiebruk och historiemedvetande enligt följande: Historiekultur utgörs av de artefakter, texter, föremål och föreställningar som kan möjliggöra kopplingar mellan det förflutna, samtiden och framtiden. Historiebruk är att aktivera historiekulturen, att skapa dessa sammanhang, medvetet eller omedvetet. Historiemedvetande kan ses som de föreställningar eller förkunskaper, som skapas eller aktiveras i historiebruket. Aronsson sammanfattar beskrivningen som att "[e]tt visst urval av historiekulturen iscensätts i ett historiebruk och formerar ett historiemedvetande".¹³ I en konstmuseikontext kan historiekulturen ses som konstverken och föremålen, samt den gängse konstkanon och allmänna uppfattningen om konsthistorien. I historiebruket görs ett urval, precis som i en konstutställning, var olika verk, konstnärer, teman och genrer kombineras. Detta aktiverar historiemedvetandet, vilket både ses i de förkunskaper och referensramar betraktaren/besökaren har, samt i de nya kunskaper, upptäckter och sammanhang utställningen frambringar.

Även Aronsson lyfter fram att i det postmoderna ogiltigförklarandet av de vedertagna sanningarna, har frågor rörande vem det är som berättar, vem som väljer vad som är viktigt, och vem som egentligen syns och hörs i historien, öppnat upp för fler perspektiv och breddat

¹² Kim Salomon, "Den kulturella vändningens provokationer", i *Scandia*, 2009.

¹³ Aronsson, 2004, s. 17ff, citat s. 18.

urvalet när det gäller vilka delar av historiekulturen som kan, och bör, aktiveras i historiebruken.¹⁴ Detta har haft en stor inverkan på museernas arbete med både föremål och förmedling, då museernas roll i samhället diskuterats och omvärderats under de senaste decennierna.

Aronsson skriver vidare att ”ett meningsfullt historiebruk *vill något (...)*”¹⁵, och diskuterar det faktum att det ofta finns en intention bakom hur historiekulturen aktiveras, och att detta stundtals har kommit att missbrukas. Han beskriver att ett politiskt färgat historiebruk under decennierna sedan kalla krigets fall ofta har använts för att återuppbygga, alternativt bygga upp nya, nationer baserade på nya ideal, och användandet av historia på många håll har spridit sig utanför kulturarvsinstitutionerna och den akademiska världen.¹⁶ De politiska och ideologiska aspekterna av historiebruk har ägnats särskild uppmärksamhet av Karlsson, som definierar olika slags historiebruk med olika epitet, vilka baseras på vem som brukar, och vad intentionerna med bruket är. I ett *ideologiskt* historiebruk kan historien rationaliseras och tillrättaläggas, med såväl medvetet manipulerat innehåll, som avsaknad av det innehåll som inte passar in i den historiska berättelsen. Detta bruk relaterar Karlsson till hur stater och makthavare använt och konstruerat historia för att legitimera en maktposition. Ett *existentiellt* historiebruk rör hur historia kan användas för att stärka en identitet, individuell eller kollektiv. Bruket kopplas till behovet att minnas, samt önskan att ingå i något större, en historisk kontinuitet eller gemenskap. I det *moraliska* bruket kan historia användas för att på olika vis ge upprättelse för orättvisor eller diskriminering, som av olika skäl skapats eller dolts genom historien. Det *vetenskapliga* historiebruket ser Karlsson som särskilt från övriga slags bruk, då det dels innefattar en högre grad av professionella kunskaper och färdigheter än de övriga, dels för att det främst riktas tillbaka in mot den vetenskapliga arenan.¹⁷ Karlssons olika kategorier av bruk och av intentioner relateras framförallt till makt och maktanspråk. Aronsson lyfter även fram historiebruk som har kommersiella och underhållningsperspektiv i fokus, var historia levandegörs med syfte att marknadsföra ett varumärke, respektive skapa en berättelses underhållningsvärde genom att placera narrativet i en mytologisk eller historisk

¹⁴ Aronsson, 2004, kap. 1.

¹⁵ Aronsson, 2004, s. 18.

¹⁶ Aronsson, 2004, kap. 1.

¹⁷ Klas-Göran Karlsson, ”Historia, historiedidaktik och historiekultur – teori och perspektiv”, i *Historien är närvarande*, Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), Lund, 2014, s. 70-79.

tid. Han för också fram att de historiebruk som fokuserar på kulturarv och kulturinstitutionernas arbete har en annan framtoning än en medvetet manipulativ eller maktlegitimerande intention, och påpekar att "[d]en skala av historiebruk som kommer att kräva allt mer uppmärksamhet är en som har underhållning i ena ringhörnan och existentiella frågor i den andra, omgiven av såväl gamla institutioner (museer, arkiv, skola, akademi) som nya aktörer (temaparker, underhållningsföretag, turism).", och fortsätter "[v]i behöver veta mer om den dynamik som sker däremellan och hitta termer som kan fånga de processer av minne, glömska, lust och lek, privatisering och deltagande som här kan realiseras".¹⁸

Aronssons sätt att skala av de medvetet illasinnade intentionerna från de olika kategorierna av historiebruk, utan att ta bort att historiebruk bygger på olika metoder för meningsskapande, ser jag som ett särskilt gynnsamt perspektiv att ta med mig i min undersökning. Karlssons definitioner använder jag i min analys för att identifiera olika slags historiebruk, och Aronssons olika begrepp och dimensioner använder jag för att ytterligare analysera vilka perspektiv som kan ses i planeringen av den nya basutställningen.

1.4.2 Materialitet och föremålskännedom

I en museal kontext är det, som nämnts ovan, föremålen som utgör historiekulturen. I utställningsmediet aktiveras historiebruket, och talar med vårt historiemedvetande. Föremålen som fysiska bärare av minnen och referenser, med förmåga att väcka känslor och fysiska reaktioner, beskrivs i teorier om materialitet och föremålens tinglighet. I *The Objects of Experience – Transforming Visitor-Object Encounters in Museums* lyfter museologerna Elizabeth Wood och Kiersten Latham fram begreppet "Object Knowledge Framework", vilket syftar till att belysa att kopplingen till föremål, artefakter och konstverk, inte är direkt avhängig ens kunskapsnivå eller intresse – oavsett referensramar kan en museibesökare se, tycka, minnas och känna saker när hen möter ett föremål eller konstverk.¹⁹

¹⁸ Aronsson, 2014, s. 57-67, citat s. 66.

¹⁹ Elizabeth Wood & Kiersten Latham, *The Objects of Experience – Transforming Visitor-Object Encounters in Museums*, Walnut Creek, Kalifornien, 2014, s. 9ff.

Wood och Latham framhäver att "[t]he many layers of a person's life and experience contribute to different ways of knowing and being in the world"²⁰, samt att

[o]ne of the most challenging issues in thinking about the role of objects in museums, and in general, is that in the big picture, the essential meaning of any object is fundamentally unfixed. This means that when a visitor encounters an object, the meaning that the person creates is part of his or her own particular, unique understanding of the experience.²¹

Wood och Latham beskriver de olika dimensionerna i ramverket som *individuella*, *kollektiva*, och *materiella*. Den individuella nivån innefattar ens egna förkunskaper och intresseområden, som utgör ens personliga referensramar. Den kollektiva nivån utgörs av den enskilda personens omgivning och kontext – det kan innefatta olika former av grupptillhörighet, geografisk/kulturell bakgrund, alternativt utbildning eller yrkestillhörighet. Dessa två nivåer ligger i olika delar av en allmän historieuppfattning eller konsensus kring företeelser eller fenomen, ett slags historiemedvetande, som skapar en sammanhängande idé om ens identitet i förhållande till ens sociala miljö. Den tredje dimensionen, den materiella, lyfter in föremålen i ramverket. Den ser till föremålens tinglighet och förmåga att aktivera olika delar av de individuella och kollektiva dimensionerna, och syftar här till att synliggöra denna förmåga specifikt inom museala förmedlingspraktiker. De tre dimensionerna samspelar i ramverket, och är menat att kunna belysa hur människor tar till sig av information på museer. Utgångspunkten är att hur människor ser och upplever föremål, gör kopplingar och påverkas av dem, beror på en personlig och en generell kännedom om föremålen sig, om historia i stort, om egna erfarenheter – och i min undersökning en kännedom om den allmänna konstkanon.²² Wood och Lathams begrepp "Object Knowledge Framework", som jag valt att översätta till "föremålskännedom", används i undersökningen för att analysera vilken roll föremålens materialitet ges i utställningen. Ordet "knowledge" menar författarna innefattar hela spektrat från djupa, omfattande kunskaper, till ett ögonblicksmöte med ett föremål, ett konstverk eller en företeelse, att känna till någonting. Ordet "kännedom" menar jag har en mycket näraliggande betydelse och innebörd.

Begreppet materialitet beskrivs närmare av Wood och Latham som dels de formala egenskaperna hos ett föremål – dess form, storlek och uppbyggnad, dels den sensoriska

²⁰ Wood & Latham, 2014, s. 12.

²¹ Wood & Latham, 2014, s. 11.

²² Wood & Latham, 2014, s. 23ff.

upplevelsen av föremålet i sig – hur vi ser, hör, luktar eller känner föremålet.²³ I den sensoriska erfarenheten av föremål ingår även de direkta, abstrakta konnotationer som görs, uppfattningar om tid och rum, samt rörlighet eller kopplingar till identitet, påverkar hur vi i ett första ögonblicksmöte med ett föremål eller konstverk uppfattar det. I ett utökat första möte med föremålet, kan texten eller informationen ytterligare förstärka upplevelsen, då vi lär oss att det är ett original, eller att det har en särskild historisk kontext – att konstverket eller föremålet har ägts av en person eller funnits i ett historiskt sammanhang vi känner till. Föremålets proveniens, dess egna historia, kan spela in i hur vi värderar eller känner när vi ser det. Materialiteten i det museala förmedlingsperspektivet är således nära förknippat med besökarens individuella och kollektiva känslor, minnen och referensramar, och Wood och Latham menar att museernas främsta roll är att se till dessa kopplingar, och använda sin unika position, och sina ofta unika föremål, på ett dynamiskt sätt.²⁴

Vidare beskriver Wood och Latham hur museernas förändrade arbete och förhållningssätt till samlingarna och föremålen i dem, gett upphov till diskussion och debatt i museivärlden, och i dess omvärld. Den traditionella föremålshanteringen och -förmedlingen har till stor del varit encyklopedisk och hierarkisk, och professionaliseringen inom museerna har inneburit att kunskaperna om föremålen i samlingen, och kontexterna som finns däri, centrerats till en liten grupp intendenten som ansvarar för att förvalta och organisera samlingen. De lyfter fram att det ofta kan hindra verksamhetens utåtriktade arbete, och menar att

there are communication problems across different roles within the museum that inhibit discussion on collections. It may be that different kinds of staff speak different and not mutually intelligible "languages" of practice. And, perhaps worse, none of these perspectives may correspond to the visitor's curiosities.²⁵

Wood och Latham förespråkar istället en organisering var de som arbetar med att förmedla den kunskap som uttrycks i utställningar också har en inblick i samlingen som helhet och dess olika kontexter, samt att de samlingsansvariga även är insatta i hur föremålen tas emot och föremålens förmåga att väcka känslor hos museibesökaren.²⁶ Detta förhållningssätt till

²³ Wood & Latham, 2014, s. 53. Det femte sinnet, smak, lyfts även fram, men är i det här fallet inte relevant, då besökare generellt inte får lov att smaka på konstverk eller föremål (dock finns det museer idag var denna aktivitet är en del av upplevelsen). Även känslan är ofta begränsad, då besökare i de flesta fall heller inte får röra konsten.

²⁴ Wood & Latham, 2014, s. 53f.

²⁵ Wood & Latham, 2014, s. 15.

²⁶ Wood & Latham, 2014, s. 13ff.

museala praktiker används i min undersökning för att studera vilken roll förmedlingen har i planeringen av den nya basutställningen, hur urval av föremål och den framtida förmedlingen av utställningen samspelar i detta skede av projektet.

Kombinationen av begreppen och dimensionerna inom historiebruksfältet, tillsammans med hur ramverket om föremålskänedom kan appliceras på en museiutställning, används i föreliggande undersökning som de teoretiska utgångspunkter jag återknyter till i min analys. De intentioner och ambitioner som ligger bakom utformandet av utställningen, kopplas till hur föremålen kan ses som fysiska verktyg för förmedling av historia och skapa – i flera bemärkelser – unika sammanhang.

I nästföljande avsnitt beskrivs ett urval av tidigare forskning och litteratur jag tagit del av som berör ämnet, och som på olika sätt relaterar till mitt undersökningsområde. Delar av detta material kommer att tillfogas min analys var liknande, alternativt avvikande, ståndpunkter och resultat kan utläsas.

1.5 Tidigare forskning

I detta avsnitt presenteras forskningsläget inom området. Inledningsvis redogörs för två studier och en artikel som tar upp museets roll i samhället och hur museet utvecklats som institution och fenomen. Jag har därefter delat in forskningen och litteraturen i två spår – museer och föremål, respektive museer och förmedling. Flera av titlarna rör sig inom och mellan båda dessa områden, vilket också pekar på relevansen i min undersökning och ytterligare placerar uppsatsen i en vetenskaplig kontext.

Ett centralt verk när det kommer till studier och forskning inom museiinstitutioner, är sociologiprofessorn Tony Bennetts *The Birth of the Museum* från 1995. I sin studie analyserar Bennett museernas framväxt och utveckling ur ett foucauldianskt perspektiv²⁷, var museerna jämförs med fängelser, nöjesfält och sjukhus i sin förmåga att styra och reglera besökarnas

²⁷ Ett "foucauldianskt perspektiv" syftar till Michel Foucault (1926-1984), fransk filosof och sociolog som formulerat teorier och kritik kring samhällsinstitutioner och maktutövning, teorier som kommit att få stort inflytande inom både samhällsvetenskap och humaniora under stora delar av 1900-talet.

rörelser, tankar och perceptioner. Museet som institution och fenomen, och dess utveckling från kuriosakabinetter till kunskapstempel, beskrivs som en utveckling från kaos till ordning, både gällande föremålets organisering, såväl som byggnadernas arkitektur och besökarnas beteende.²⁸

I *Älskade museum* från 2016 av Charlotte Hyltén-Cavallius, doktor i etnologi, och Fredrik Svanberg, forskningschef vid Statens historiska museer, ges en inblick i samtida forskning inom den svenska museivärlden. Det övergripande temat i boken är museernas roll som kulturskapare och samhällsbyggare, och hur de svenska museerna arbetar för att vara relevanta för alla landets invånare. De tar upp flera aspekter på museernas samhällsroll och komplexiteten i de offentliga museernas uppdrag:

När det offentliga tar på sig ett samhällsansvar att förvalta och presentera kulturarv och historia som tillhör alla väcks många frågor. Hur blir den offentliga museikulturen tillgänglig och samhällsnyttig för alla? Är museerna i praktiken till för alla medborgare eller bara vissa? Samlar museerna på sig alla människors kultur eller bara vissas? Hur presenteras samhällets och olika individers historia? Vem är det som berättar vems historia på museerna?²⁹

Dessa frågor är angelägna och centrala för alla offentliga museer och institutioner som arbetar med kulturyttringar, och de två sista frågorna i citatet är av extra vikt i min undersökning. En ytterligare fråga jag lägger till är hur föremålen, i detta fall konstverken, används i konstruerandet och förmedlingen av konsthistoria.

I artikeln ”The relevant museum: defining relevance in museological practices” från 2015 diskuterar museologen Jane K. Nielsen olika strategier för meningsskapande inom museala praktiker. Med olika exempel visar hon hur alla delar av verksamheterna kan, och bör, förändras för att svara på och passa in i nya normer och nya krav från samhället – från nya, innovativa sätt att arbeta med samlingshantering och dokumentation, till förmedling och synlighet i den digitala världen.³⁰

²⁸ Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, London, 1995.

²⁹ Hyltén-Cavallius & Svanberg, 2016, s. 11.

³⁰ Jane K. Nielsen, ”The relevant museum: defining relevance in museological practices”, i *Museum Management and Curatorship*, 30:5, 2015.

1.5.1 Museer och föremål

I uppsatsens inledning presenterades Nicholas Thomas och hans studie *The return of curiosity* från 2016. I den diskuterar Thomas samlingarnas komplexitet, och lyfter fram hur föremålen och organiseringen av dem, deras inbördes relationer i samlingen, och hur insamlingen av dem en gång gått till, säger lika mycket om historia i stort, som museets historia och om föremålen i sig. En del av föremålens historia är just hur de kom att ingå i museets samling, och att de befinner sig där de är just idag.³¹

Samlingarnas komplexitet och betydelse för museet i sig, är även något som Kristoffer Arvidsson tar upp i ovan nämnda *Skiascope nr 5* från 2012, som har konstmuseisamlingar i fokus. Likt Nicholas Thomas pekar Arvidsson på dragningskraften i föremålen i sig, i det här fallet mer specifikt konstverken i original.³² I samma nummer av *Skiascope* skriver konstprofessorn Jeff Werner om samlingen som grund för museets identitet respektive dess image. Skillnaden preciseras ytterligare: ”Om identiteten till stora delar grundas i samlingarna och den interna verksamheten vid museet, är imagen mer beroende av utåtriktad verksamhet, presentationen av samlingarna och tillfälliga utställningar.”³³ Vidare tar Werner upp relationen mellan samlingens omfattning och storlek, och de ofta begränsade möjligheterna att visa upp merparten av föremålen, och pekar på hur detta får konsekvenser för museernas självbild, såväl som dess syn från allmänhetens håll.

Thomas, Arvidssons och Werners respektive texter relaterar på olika sätt till samlingar och dess inneboende egenskaper, och hur dessa aktiveras och aktualiseras genom utställning och förmedling. Texterna är relevanta i relation till min undersökning då den rör sig i mellanrummet och spänningen mellan samling och utställning och vad som sker däremellan, både metodologiskt och kronologiskt, i planeringen av en ny utställning med bas i samlingen.

I inledningen presenterades även Steven Conn och hans undersökning *Do museums still need objects?* från 2010. I den diskuterar Conn museernas utveckling i en idéhistorisk kontext, hur

³¹ Thomas, 2016.

³² Arvidsson, 2012.

³³ Jeff Werner, ”Samlingar och samlande”, i *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope 5*, Arvidsson, Kristoffer & Werner, Jeff (red.), Göteborg, 2012, s. 40.

museerna navigerar i skärningspunkten mellan kunskap, vetenskap, föremål och publik. Genom att studera olika slags museer, främst inom teknik och vetenskap, undersöker Conn hur relationen mellan publik och föremålen i sig har förändrats genom åren, och för fram tesen att föremål till viss grad blivit obsoleta i utställningsmediet då människor idag fokuserar mer på berättelserna och upplevelserna, än på föremålen.³⁴ Synen på museernas roll i Conns studie är intressant i relation till min undersökning, då den ger ett annat perspektiv på föremålets roll i de museala förmedlingspraktikerna. I nästa avsnitt diskuteras förmedlingen inom museer, med fokus på meningsskapande och berättande.

1.5.2 Museer och förmedling

Eva Insulander undersöker i sin ovan nämnda avhandling *Tinget, Rummet, Besökaren* hur museernas förändrade roll i samhället möjliggör nya sätt för museer att fungera som arenor för lärande och för att verka meningsskapande. Insulander studerar två kulturhistoriska utställningar utifrån vad och hur de förmedlar, och för fram att både utställningen såväl som föremålen i den, får sin mening just i mötet med besökaren. Hon menar på att texterna i utställningen, föremålets materialitet, samt den fysiska rumsligheten, samspelar i en museal process.³⁵ Insulanders undersökning är relevant i min studie då den tar upp samspelen mellan förmedling och föremål, och komplexiteten i museers förmedlingspraktiker.

I avhandlingen *Festligt, folkligt, fullsatt?* från 2014, studerar Carl-Johan Svensson, lektor i historia, den publika verksamheten vid Historiska museet i Stockholm. Ett av avhandlingens fokusområden är hur museets historiedidaktiska arbete ser och har sett ut, och hur historia skapas och kommuniceras genom utställningsmediet. Svensson undersöker två av museets utställningar om Sveriges historia, en från 1990-talet samt den som stod vid tiden för undersökningen på 2010-talet, där museets förändrade roll i samhället, ihop med förändrade ideal i historiekommunikation, ramar in den didaktiska delen av undersökningen.³⁶ Svenssons avhandling är av särskilt intresse för min studie då den kopplar samman det

³⁴ Conn, 2010.

³⁵ Insulander, 2010.

³⁶ Carl-Johan Svensson, *Festligt, folkligt, fullsatt?*, Jönköping, 2014.

teoretiska fältet historiebruk och -förmedling, med museiutställningen som fenomen och skapare/förmedlare av kunskap.

Museologiprofessorn Eilean Hooper-Greenhill har i ett flertal böcker och artiklar diskuterat museets roll som förmedlare, ofta med ett besökarperspektiv i fokus. I artikeln ”Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning” från år 2000, argumenterar Hooper-Greenhill för en bredare syn på kunskap inom museer: ”Knowledge is not a single, self-contained body of facts that can be transmitted, unchanged, from one individual to another. Knowledge is plural, and fluid, brought into being by the processes of knowing.”³⁷ Med särskilt fokus på konstmuseer, diskuterar Hooper-Greenhill hur de kan arbeta aktivt med kommunikation i ett publikorienterat fokus för att vara inkluderande, relevanta institutioner.

Förmedlingen på museer, och den yrkesgrupp som främst arbetar med dessa uppgifter, museipedagogerna, är vad som undersöks i Jessica Åbergs masteruppsats i museologi inom ABM-programmet vid Lunds universitet. I uppsatsen ”En yrkesgrupp vars tid nalkas eller vars tid är förbi? – En professionsstudie om museipedagogers upplevelse av sin yrkesroll och dess position inom museiverksamheter” från 2019 studerar Åberg museiverksamheterna inifrån, med fokus på hur museipedagoger upplever sin roll och yrkesidentitet.³⁸ Det finns flera beröringspunkter mellan Åbergs undersökning och min uppsats: dels utför Åberg intervjuer med verksamma museianställda, dels undersöker hon museiinstitutionernas arbete internt. Framförallt undersöks det praktiska arbetet med museipedagogik och -förmedling, om än med en annan ingång än den min undersökning har.

Det som alla ovanstående verk har gemensamt, är att de antingen talar om museala praktiker eller museets roll och uppdrag ur ett abstrakt perspektiv, alternativt utför teoretiska analyser av olika slags utställningar som redan finns, antingen nyproducerade, eller sådana som stått en längre tid. Att undersöka en konkret utställning som är under konstruktion, vilket jag gör i min uppsats, har vad jag erfarit under mina efterforskningar inte gjorts inom historiska eller

³⁷ Eilean Hooper-Greenhill, ”Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning”, i *International Journal of Heritage Studies*, 6:1, 2000, s. 24.

³⁸ Jessica Åberg, ”En yrkesgrupp vars tid nalkas eller vars tid är förbi? – En professionsstudie om museipedagogers upplevelse av sin yrkesroll och dess position inom museiverksamheter”, Lund, 2019.

museologiska studier tidigare, och min undersökning fyller därmed i en spännande lucka i forskningsfältet.

I följande avsnitt beskrivs den metod jag valt att använda för min undersökning, kvalitativ metod i form av intervjuer med de intendenterna som arbetar med den nya basutställningen. Jag redogör vidare för studiens genomförande och bearbetning av materialet, och diskuterar avslutningsvis forskningsetiska aspekter.

1.6 Metod och genomförande

Tidigt i den här uppsatsens inledande skede stod det klart för mig att det är kvalitativ metod som är bäst lämpat för att utföra undersökningen. I *Handbok i kvalitativa metoder* beskriver bokens två redaktörer Göran Ahrne och Peter Svensson kvalitativ forskning som ”ett övergripande begrepp för alla typer av metoder som bygger på intervjuer, observationer eller analys av texter som inte direkt utformas för att analyseras kvantitativt med hjälp av statistiska metoder och verktyg.”³⁹ Ahrne och Svensson gör här en distinktion mellan kvalitativa och kvantitativa metoder, genom de respektive varianter av data och analyser som kan genereras i de olika metoderna. Runa Patel och Bo Davidson beskriver i *Forskningsmetodikens grunder* den kvalitativa metoden som ett sätt att söka underliggande mönster, att tolka och att söka förståelse för någonting.⁴⁰ Patel och Davidson för också fram att kvalitativa intervjuer ofta har inslag av hermeneutisk karaktär: ”Inom hermeneutiken utgör förförståelsen en naturlig utgångspunkt i tolkningsprocessen fram mot förståelse. I detta sammanhang ingår såväl forskarens teoretiska kunskaper som subjektiva och känslomässiga erfarenheter som en naturlig del för att kunna genomföra en kvalitativ intervju.”⁴¹ Den hermeneutiska ansatsen består i mitt fall dels av kunskap och kännedom om konsthistoria och konstpedagogik, dels av det faktum att jag känner till verksamheten sedan tidigare.

Med intervju som metod för att samla in kunskap finns flera alternativ att tillgå – *strukturerad* respektive *öppen* intervju, var den förstnämnda innebär på förhand bestämda

³⁹ Göran Ahrne & Peter Svensson, ”Kvalitativa metoder i samhällsvetenskapen”, i *Handbok i kvalitativa metoder*, Ahrne, Göran & Svensson, Peter (red.), Stockholm, 2015, s. 9.

⁴⁰ Runa Patel & Bo Davidson, *Forskningsmetodikens grunder*, Lund, 2011, s. 13f.

⁴¹ Patel & Davidson, 2011, s. 83.

frågor i en fast ordningsföljd, medan den senare mer har formen av ett informellt samtal, är två olika vägar att gå. En vanlig variant är ett mellanting, en semistrukturerad eller öppet riktad intervju, var en intervjuguide med ett antal frågor eller teman används som stöd under intervjun, men informanten ges stort utrymme att svara fritt.⁴² Jag har valt att använda den senare formen, då den möjliggör för de intervjuade att formulera sina tankar och svar obehindrat, men det ges fortfarande utrymme för mig som intervjuare att rikta samtalet med konkreta frågor.

De svar jag får från informanterna analyseras kvalitativt, genom ett fokus på innehållet i svaren. I följande avsnitt beskrivs informanterna och genomförandet, hur datainsamlingen gick till och det empiriska materialet skapades.

1.6.1 Intervjuerna – informanterna

Valet av informanterna baserades på deras respektive roller inom projektet. De två informanter som deltar i undersökningen är Sara Rydby, intendent för samling och utställning, samt Sofia Landström, intendent för förmedling och programverksamhet. Sara Rydby är projektledare för utställningsgruppen, och Sofia Landström är huvudansvarig för förmedlingsaspekten i projektet. Den första kontakten skedde på Malmö Konstmuseum, då jag berättade om min undersökning för Sofia Landström och frågade om det fanns intresse från hennes/museets håll att delta. Jag fick jakande svar, och skrev en formell förfrågan om intervjudeltagande, med information om undersökningen och dess syfte, till både Sofia Landström och Sara Rydby.

Båda intervjuerna genomfördes i april 2020, med Sara Rydby via videolänk och med Sofia Landström på plats på Malmö Konstmuseum. Intervjuerna följde en öppet riktad form med en intervjuguide som stöd, båda informanter hade i förväg fått ta del av intervjuguiden. Intervjuerna tog ca 1,5 timme vardera, och spelades in med mobiltelefon, med samtycke av respektive informant. Under samtalen kom fler följdfrågor upp, vilket den öppet riktade

⁴² Patel & Davidson, 2011, s. 75ff.

intervjuformen ger möjlighet till, och under tiden tog jag några anteckningar vilka jag sedan förde in i materialet vid bearbetningen.

Intervjuguiden inleddes med frågor om deras egen bakgrund, utbildning, tidigare arbeten, samt deras nuvarande anställning och ansvarsområde inom Malmö Konstmuseum. Därefter följde frågor om projektet – om deras respektive roller inom projektet, om projektets utveckling från idé till uppstart och urval, vem som utgör projektgruppen, samt vilket skede de är i just nu. Frågor och riktade följdfrågor rörande föremålen och förmedlingen kom att skilja sig något i de två intervjuerna, baserat på informanternas respektive roller i projektet. Intervjuguiden avslutades med att informanterna gavs möjlighet att ställa frågor till mig, samt kontaktuppgifter och uppmaning att höra av sig till mig om funderingar kommer upp efteråt.

1.6.2 Materialet – bearbetning

Patel och Davidson beskriver olika sätt att strukturera den insamlade datan, vilka jag tillämpat för att skapa det empiriska materialet.⁴³ Efter intervjuerna gick jag igenom mina anteckningar, och skrev ner de initiala tankar som kommit upp under samtalen. De inspelade intervjuerna transkriberades av mig, var den första bearbetningen av rådatan skedde. Inspelningarna transkriberades till största delen ordagrant, med viss korrigerings för talspråk och upprepningar. Delar av vissa resonemang sammanfattades i kortare stycken. I ett dokument bredvid antecknade jag under tiden, vid sidan av de första intrycken, mönster och resonemang var jag kunde urskilja olika svar, information och teman som kan tänkas svara på mina forskningsfrågor. Efter transkriberingen läste jag igenom texterna, och markerade med olikfärgade markeringspennor vilka delar som rörde föremål, respektive förmedling, respektive historiebruk. Överlappningar i dessa teman markerades med kommentarer. De delar av transkriberingarna som förekommer som citat i uppsatsens undersökningsdel är ordagrant återgivna, med korrigerings för talspråk, och godkända av informanterna att publicera.

⁴³ Patel & Davidson, 2011, s 119ff.

Utöver intervjuerna består mitt material av olika dokument jag tagit del av som rör den tidigare basutställningen på Malmö Konstmuseum, material kopplat till andra utställningar på museet, samt information om museet och dess samlingar från Malmö stads hemsida.

1.6.3 Forskningsetiska aspekter

I varje undersökning bör forskaren noga överväga alla relevanta etiska aspekter genom hela forskningsprocessen.⁴⁴ I min undersökning skapar jag det empiriska materialet själv, genom intervjuer med de museointendenter som arbetar med att skapa den nya utställningen. En källkritisk reflektion är att jag därmed har en stor påverkan på materialets tillkomst, då jag i intervjuerna ställer de frågor jag anser kan hjälpa mig att svara på mina forskningsfrågor. Huruvida svaren stämmer, dess sanningshalt eller tillförlitlighet, är i det här fallet inte av relevans då det är informanternas intentioner, tankar och ambitioner med projektet som är föremål för min analys. Då avsikten inte är att göra en kritisk studie av intendenternas intentioner, utan en undersökande analys var ett teoretiskt perspektiv anläggs på musealt praktiskt arbete, föreligger inga motiv för informanterna att fara med osanning. Patel och Davidson beskriver att i en kvalitativ undersökning har begreppet *validitet* en annan innebörd än i en kvantitativ studie, och eftersom tolkningar och resultat baseras på forskarens förkunskaper och egen förståelse för fältet som undersöks, är varje undersökning unik.⁴⁵ Det är mina förkunskaper som utformat studiens ingång och problemformulering, med en funktionell källanvändning riktas innehållet i intervjufrågorna utifrån de kvalitativa aspekter jag vill undersöka, och det teoretiska ramverk som utgör verktyget för analysen styr resultaten.

Genomgående i arbetet har jag strävat efter ett öppet och transparent förhållningssätt gentemot informanterna, med information och samtycke i varje led av undersökningen, vad Ahrne och Svensson kallar *återkoppling till fältet*.⁴⁶ Vad gäller min egen relation till museet – institutionen och informanterna – ser jag inga etiska problem då det inte är min intention att kritiskt granska eller värdera institutionen, informanterna eller projektet. Jag arbetar på

⁴⁴ Vetenskapsrådet, *Forskningsetiska principer inom humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning*, Stockholm, 2002. Vetenskapsrådet listar de forskningsetiska principer – informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet samt nyttjandekravet – vilka utgör underlag för undersökningens genomförande.

⁴⁵ Patel & Davidson, 2011, s. 105ff.

⁴⁶ Ahrne & Svensson, 2015, s. 25f.

uppdragsbasis och är i denna tjänst inte involverad i projektet, och har inget syfte att framhäva eller förvränga undersökningens resultat. Min koppling till institutionen har dock på flera sätt inverkat på undersökningen, dels känner jag till delar av samlingen sedan tidigare då jag arbetat publikt med förmedling i tidigare tillfälliga utställningar, vilket möjliggjorde djupare samtal om föremålen under intervjuerna, dels är min relation som medarbetare till en av informanterna det som möjliggjorde undersökningen till att börja med.

1.7 Disposition

I nästföljande kapitel 2 ges en kort beskrivning av Malmö Konstmuseum och den tidigare basutställningen. I kapitel 3 presenteras undersökningens empiriska material, intervjusvaren, var kopplingar till teori samt tidigare forskning görs löpande. Resultaten från undersökningen presenteras i kapitel 4, var analysen lyfts ytterligare och mina frågeställningar besvaras. Avslutningsvis reflekteras över metod- och teorival, samt förslag på vidare forskning diskuteras.

2. Malmö Konstmuseum och ”Från 1500 till Nu”

För att ge ytterligare kontext till institutionen, och till föreliggande undersökning, ges i detta kapitel en kortfattad beskrivning av Malmö Konstmuseum – museets historia, dess koppling till Malmö Museer, samt hur organisationen är uppbyggd. Därefter ges en beskrivning av den tidigare basutställningen ”Från 1500 till Nu”, för att ge inblick i den nya basutställningens kontext och startpunkt.

2.1 Malmö Konstmuseum

År 1841 grundades Malmö Museum, främst som ett naturhistoriskt museum, men med en omfattande konstavdelning. På 1930-talet flyttade museet in i byggnaderna på Slottsholmen i Slottsparken, var delar av det gamla renässansslottet Malmöhus, ihop med nybyggda lokaler, än idag rymmer museernas utställningslokaler. Konstsamlingen växte under de följande decennierna, mycket tack vare stora donationer, och år 1984 blev Malmö Konstmuseum en separat del av museet. År 1999 gjordes en större omorganisation av museet, Malmö Museum blev Malmö Museer, och Malmö Konstmuseum blev en egen institution under Kulturförvaltningen i Malmö stad.⁴⁷ Konstmuseet delar idag fortfarande lokaler med Malmö Museer på Slottsholmen, men diskussioner om ett nytt museum på annan plats i staden, nybyggt eller i befintlig byggnad, har förts under flera år. Det främsta argumentet för ett nytt museum, ett större museum, är att det i nuvarande lokaler endast går att visa en väldigt liten del av den omfattande samlingen.⁴⁸

Malmö Konstmuseums samling består av ca 40 000 föremål, i kategorierna konstverk, konsthantverk, och konstindustriföremål. Konsten kommer främst från de nordiska länderna, men också stora internationella konstnärer och konstnärskap finns representerade. I samlingen finns även flera specialsamlingar, exempelvis en stor samling rysk konst från tidigt 1900-tal, som kom att bli kvar i Malmö efter den Baltiska utställningen 1914. Ett flertal av

⁴⁷ Malmö Konstmuseums hemsida, Malmö stad, <https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Besoksmal/Malmo-Konstmuseum/Om-oss.html>, hämtad 2020-05-14.

⁴⁸ Malmö Konstmuseum, Folder för utställningen ”Show and Tell – att visa och berätta”, 2017; Folder för utställningen ”Migration: Spår i en konstsamling”, 2019; Julia Svensson, ”I ett nytt museum skulle Malmöborna få se sin enorma konstsamling”, *Sydsvenskan*, 2020-03-08.

ovan nämnda donationer har också blivit till samlingar i samlingen, bland dem *Gotthardts samling*, som donerades av konstsammlaren Herman Gotthardt på 1940-talet, med flera framstående svenska och nordiska modernister. De senaste åren har det gjorts flera insatser för att aktivera samlingen, med olika tillfälliga utställningar som haft utgångspunkt i samlingen eller delar av samlingen.⁴⁹

2.2 ”Från 1500 till Nu” – den tidigare basutställningen

Från renässansens livsbejakande och antika ideal går färden till barockens överdåd och ymnighet. Upplysningstiden med sin rokoko, där möblerna är mjuka och behagliga, följs av klassicismens återkomst.⁵⁰

År 1973 invigdes utställningen ”Från 1500 till Nu”, som på museets hemsida beskrivs som ”en stilhistorisk vandring genom tid och rum som berättar om måleriets och möbelkonstens historia och utveckling”.⁵¹ Utställningen innehöll målningar, skulpturer och konsthantverk, möbler och montrar med uppbyggda interiörer, samt beskrivningar av de olika epoker och stilar som den konsthistoriska kanon bygger på.

Basutställningens utformning baserades i huvudsak på konstavdelningens samling, som då var en del av Malmö Museums samlingar, men med en del inslag från den kulturhistoriska samlingen. Med flera omorganisationer, och till slut en uppdelning av samlingarna mellan de två institutionerna, har en del verk flyttats och bytts ut under åren. Utställningens form och arkitektur, titel och lokaler har dock hela tiden varit samma, och i stora drag var det en hel del föremål, montrar och konstverk som var kvar sedan invigningen, när den tidigare utställningen stängde för gott 2018. Byggnaden och lokalerna var i behov av renovering, och under planeringsarbetet inför nedmonteringen togs ett beslut att göra om basutställningen från grunden. Den nya utställningen kommer att ha titeln ”Samlingen” och är beräknad att öppna, i samma lokaler, hösten 2020.

⁴⁹ Malmö Konstmuseums hemsida, hämtad 2020-05-14; Malmö Konstmuseum, 2017; Malmö Konstmuseum, 2019.

⁵⁰ Malmö Konstmuseums hemsida, hämtad 2020-05-14.

⁵¹ Malmö Konstmuseums hemsida, hämtad 2020-05-14.

3. Från förstudie till nu – en ny utställning tar form

I detta kapitel presenteras det empiriska materialet; svaren från intervjuerna. Under första rubriken, ”Projektet inleds”, redogörs för kronologin i projektet. Under följande rubriker, ”Föremålen i fokus”, respektive ”Förmedlingen i fokus”, redogörs för hur diskussioner förts kring föremålen kontra förmedlingen, och hur samspelet mellan de två ingångarna löper genom projektet. Innehållet rör Malmö Konstmuseums samlingars uppbyggnad, relationen till den gamla utställningen, och den nya utställningens olika perspektiv.

Fortsättningsvis i texten kommer de två informanterna, Sara Rydby och Sofia Landström, stundtals att förkortas med sina initialer, SR respektive SL. Vidare kommer Malmö Museer förkortas MM, och Malmö Konstmuseum förkortas MKM. Den tidigare utställningen, ”Från 1500 till Nu”, kommer att förkortas FFTN.

3.1 Projektet inleds

Det var liksom en samling föremål som inte direkt hade/fanns i någon kontext. Så då beslutade man detta i samband med den här renoveringen, då vi ju får ta bort alla föremålen, då var det en diskussion om ”ska vi återställa den som den har varit de senaste 40 åren eller ska vi tänka nytt?”, och då var valet att tänka nytt ganska så självklart i det. (SR)

Våren 2019 fick samlingsintendenten Sara Rydby i uppdrag att inleda förstudien till vad som skulle bli utställningsprojektet. Beslutet togs då lokalerna ändå skulle tömmas på grund av en förestående renovering, men diskussioner kring en ny basutställning hade pågått under en längre tid inom institutionen.

Inledningsvis formerades projektgruppen, som utgörs av de två intendenterna som är uppsatsens informanter, en konservator, samt en museitekniker.

Vi har en projektgrupp, där det är jag som är projektledare. Och sen är det Sofia [Landström], hon är ju intendent för förmedling, så hon har ju framförallt förmedlingsbitarna, men hon har också varit väldigt bidragande i urvalet. Sen i projektgruppen är det [en museitekniker], som jobbar på magasinet, och har daglig kontakt med föremålen. Och sen är det [en konservator], som ju också har föremålsbiten i det här, och är ju till stor hjälp och bidrar mycket med ett konservatorsperspektiv på det hela. Så det är vi som utgör kärngruppen. (SR)

I ett tidigt skede fanns en konsensus om att det skulle finnas med flera perspektiv inifrån museet representerade redan från början, och bredden av kompetenser i gruppen ses som en styrka i arbetet med projektet. Alla fyra i utställningsgruppen har en konsthistorisk utbildning i grunden, Sara Rydby har sedan en fortsatt inriktning inom museologi, och Sofia Landström vidare studier inom utställningshistoria. Personalen på museet har både bredd och djup i sina kunskaper, som de tillskansat sig genom såväl akademiska studier som mångårig erfarenhet inom konst, historia och museivärlden.

Under förstudien aktiverades hela museet i projektet, genom diskussions-sessioner kring den tidigare utställningen, samt studiebesök på andra institutioner. Det togs ett helhetsgrepp på vad den nya utställningen ska bestå av, fysiskt med föremål, men också vilken historia som ska berättas i den.

[N]är vi började med det här arbetet med att göra om den nya utställningen, så gjorde vi workshops med hela arbetsplatsen kring vad *museet* vill behålla i den här utställningen, ”vad vi har för upplevelser, vad är det besökarna gillar, vad är det de inte gillar, ska vi tillgodose det behovet hos dem, eller ska vi välja ngt helt annat..?” Det är relevanta frågor att ställa sig, och då gjorde vi så att alla på arbetsplatsen fick åka runt till olika andra institutioner (...) Och sen hade vi workshops kring vad man hade fått för intryck från andra institutioner. (SR)

Våren 2019 åkte alla i personalen ut på olika studiebesök, för att hämta inspiration för den nya basutställningen, liksom vad var bra, vad var dåligt, vad skulle vi vilja ta med oss i den nya basutställningen. Så vi delade upp oss i små grupper, med blandning [av kompetenser], två och två eller tre och tre, vi åkte till Köpenhamn, till Göteborg, till Lund, Ystad, Kalmar, till olika konstmuseum, eller ställen som hade samlingar. (...) Sen hade vi en session med allihopa, hela gruppen, där alla fick presentera var de hade varit, vad de gillade, vad de tyckte var sämre, vad de inte ville att vi ska ta med oss. Vi diskuterade, ”vad är viktigt med den nya basutställningen, vad är det för pin-points som vi, som personal, känner är viktigt?”. (SL)

Förarbetet inför utställningsprojektet innefattade dels att samla flera perspektiv från inom verksamheten, men även intryck och inspiration från andra institutioner, utställningar, och samlingar. Den tidigare utställningen, FFTN, blir i detta skede en startpunkt och används för att diskutera en mängd frågor kring föremål, narrativ, och förmedling – och hur dessa olika delar samspelar i vilken historia den nya utställningen ska berätta.

Den tidigare utställningen kan ses som del av projektgruppens historiemedvetande, de referensramar de initialt utgår ifrån, enligt Aronssons begreppsdefinition. När gruppen tar inspiration från andra institutioner ser de hur dessa institutioners respektive historiekultur,

deras samlingar, aktiveras i utställningar och förmedlingspraktiker. Det blir i sin tur en uppsättning av modeller för historiebruk, som arbetsgruppen på MKM tar med sig i arbetet med att rikta *sin* utställning, och forma den nya utställningens historiebruk. Olika lösningar på hur historiekulturen kan aktiveras diskuteras fram, var bredden i projektgruppen och hela personalstyrkan ger ett omfattande historiemedvetande, en mängd kompetenser, som tillsammans formar den nya utställningens historiebruk.⁵² Det som Karlsson definierar som ett *vetenskapligt* historiebruk, kännetecknat av en hög kompetens och professionella färdigheter, aktiveras i detta skede av projektet, då den samlade kompetensen i hela personalstyrkan, ihop med kunskaper på området även utanför institutionen, tillämpas för att bestämma riktning för den nya utställningen.⁵³

Det breda perspektivet i gruppen, och det breda samarbetet över hela institutionen, ligger även i linje med vad Wood och Latham lyfter fram som en viktig komponent i det museala arbetet överlag – att alla medarbetare har insyn och medvetenhet i alla delar av verksamheten. De kommunikationsproblem mellan museets olika professioner som Wood och Latham menar är vanliga och svårlösta problem, har i det här projektets startskede redan lyckats undvikas.⁵⁴

I informanternas beskrivningar blir det tydligt att relationen till den gamla utställningen har flera dimensioner. Dels byggdes den då de båda museerna, MKM och MM, var en och samma institution, vilket påverkade den utställningen i hög grad.

MKM var då en konstavdelning på MM, vilket ju är ganska så avgörande i det, för då kunde de ju använda den mer liksom kulturhistoriska delen. Man hade t ex en bil inne i utställningen, man la liksom trottoar-stenar inne och byggde upp för den här bilen. Man byggde ett slott i miniatyr. Ja, man gick liksom all-in i detta. Och det kunde man ju med tanke på att MM har en stor bilsamling och så. Numera är vi ju ett eget konstmuseum och samlingen har delats mellan de två museerna, så nu ser ju liksom förutsättningarna annorlunda ut, och då vill vi ju ha en utställning som visar *Konstmuseets* samling, som då är mer renodlat konsthistorisk får man väl säga, än kulturhistorisk som den var innan. (SR)

Dels var utställningen så dekonstruerad, just på grund av detta, att den inte längre kändes sammanhängande. Under förarbetet gick projektgruppen igenom dokumentationen av

⁵² Aronsson, 2004, s. 17ff.

⁵³ Karlsson, 2014, s. 78f.

⁵⁴ Wood & Latham, 2014.

utställningen från när den öppnade, och det blev tydligt att delar som plockats bort och ersatts genom åren, successivt luckrat upp de ursprungliga perspektiven FFTN byggdes upp på.

Det fanns ju en ganska tydlig bild, den hade ett väldigt tydligt narrativ, och den var väldigt välcurerad. Den handlade om makt och politik och klass, och den hade olika spår i sig, där man kunde se allt från borgarklass till överklass till arbetarklass, det fanns ett tydligt politiskt klassperspektiv i den. (...) När museerna sen delade upp sig, så gick delar av samlingen till MM och delar av samlingen till MKM, beroende på föremålskategori. Och det gjorde ju såklart att vår basutställning förändrades. (...) Det var svårt att följa ett narrativ. Den hade stått lite i glömska, och det var svårt att hålla visningar i den för det var svårt att tänka vilken konsthistoria det är utställningen berättar. (SL)

Man gjorde ju om FFTN under de här årens lopp, (...) och sedan dess så tappade den liksom essensen, det här med makt och politik tonades ner på 90-talet, (...) och då tappade ju liksom utställningen den röda tråden. (SR)

Utställningen var ursprungligen väldigt mycket en produkt av sin tid, med starkt fokus på klass och politik, vilket också bidrog till att den var svår att få ett grepp om när just dessa delar plockats bort. Det *ideologiska* historiebruket, som lyfter fram 1970-talets politiska anda, hade stort utrymme i den tidigare utställningen. När vi idag ser tillbaka på utställningens innehåll skönjas även andra tidsmarkörer i utställningen, såsom en brist på tankar om representation och ett problematiserande kring samlingen som helhet:

Det fattades ju jättemycket perspektiv när det kommer till kvinnliga och manliga konstnärer, och det saknades också perspektiv på frågan *varför*, ”varför ser samlingen ut som den gör, hur har den blivit vad den har blivit, vad beror det på?” (SL)

Det har ju liksom saknats kontext. Det har saknats ett problematiserande av sanningen (...) Nu är det ju en annan tid, och man vågar kanske mer, många museer idag talar ju om de här frågorna kring ”var kommer de här föremålen ifrån, har de kommit hit på ett korrekt sätt, eller har vi bara varit någon annanstans och hämtat hem grejer..? Vad gör det med vår samling idag, hur kan vi.. *kan* vi visa alla föremål vi har i samlingen eller är det några föremål vi ska liksom tänka ett varv extra kring?” De frågorna upplever man ju inte att den andra utställningen vidrörde alls. (SR)

Historiebruket i den tidigare utställningen var oklart och ohållbart ur flera perspektiv. Historiekulturen, det som förmedlades, stämde inte längre överens med museets värderingar eller dess identitet, vilket kan härledas till att utställningen byggdes innan den språkliga vändningen och innan frågor om representation fått ett stort genomslag i den historiska forskningen.⁵⁵ Någorlunda samtidigt som den tidigare utställningen invigdes, år 1971, skrev

⁵⁵ Aronsson, 2004, s. 22ff.

konsthistorikern Linda Nochlin den idag välkända och välciterade essän ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”, i vilken Nochlin med denna retoriska fråga pekar på dels *att* konsthistorien som den såg ut var skev, dels *varför* den ser ut som den gör – att det handlar både om synen på kvinnliga konstnärer genom historien, och att förutsättningarna för kvinnor att överhuvudtaget bli och verka som konstnärer genom tiderna varit begränsade.⁵⁶ Under 1970-talet och decennierna som följde, tillkom flera perspektiv och flera röster som inte tidigare hörts lyftes fram i ljuset, inom både historieforskning och historiesyn.

Genom att ta fasta på vilka perspektiv i FFTN de tyckte fattades, och samtidigt lyfta fram delar de tyckte var värdefulla att behålla, formulerade projektgruppen den tidigare utställningens roll i museets verksamhet, och i arbetet med den nya utställningen. Det poängteras att det faktum att den gamla utställningen stod under så lång tid, är av stor betydelse när det kommer till såväl urval av föremål, som de berättelser den nya basutställningen har ambitioner att förmedla. Det går helt enkelt inte att bortse från den tidigare utställningens roll inom institutionen, inom museernas delade verksamheter och lokaler, och hos Malmös befolkning och museets besökare i stort.

Utifrån [förstudien] så utkristalliserades det vad personalen tyckte var viktigt, och det var att behålla *känslan* i utställningen. Man ville liksom bevara den konst- och stilhistoriska presentationen, man ville bevara kronologin, och man ville att besökarna skulle känna igen sig i utställningen när de kom in igen. Så hade man sett utställningen innan så skulle man känna att ”okej, det här känner jag igen, delar av det här känner jag igen, nu känns det tryggt härinne liksom”. Men det skulle samtidigt vara något nytt. (SR)

Det var ett perspektiv som vi tyckte var viktigt att ha kvar, att många som bor i Malmö och har bott i Malmö hela sina liv, har gått på den här utställningen, kanske på 70-talet, kanske på 80-talet, kanske på 90-talet, och kanske har barnbarn idag som de tar med sig. Det ska finnas en möjlighet till igenkänning, man ska kunna komma hit och känna igen sig till viss del, kanske inte arkitektoniskt men att det finns objekt och föremål och interiörer som ändå är såhär ”men den här såg jag när jag var barn och gick hit” liksom. För det här museet har funnits så länge så det finns flera generationer som har varit här sen de var barn. Och det var någonting som vi kom fram till i helgrupp, hela personalen, att det är här är någonting vi ska bibehålla, vi ska inte bara riva ut och låtsas som att det inte fanns någonting innan. (SL)

Personalen på MKM förhåller sig till den gamla utställningen på flera plan, dels väcker den känslor på individuellt plan, dels kollektivt inom arbetsgruppen som helhet, vilket kommit fram under diskussionerna. Utställningen FFTN innehar som helhet, enligt Wood och

⁵⁶ Linda Nochlin, ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”, i Lindberg, Anna Lena (red.) *Konst, kön och blick*, Lund, 2014 [1971].

Lathams ramverk om föremålskännedom, förmåga att aktivera de individuella och de kollektiva uppfattningarna om utställningen hos personalgruppen.⁵⁷ Museipersonalens kompetens och positioner ger dem även möjlighet och ansvar att ur ett vidare perspektiv tänka in utställningens förmåga att beröra och skapa intryck hos besökarna – men det börjar hos dem, den gamla utställningen blir internt hos personalen del av deras historiemedvetande, i kontexten av den nya utställningen.

Det är tydligt att den gamla utställningens roll spelar in mycket i utgångspunkten och planeringen av den nya utställningen, men en övergripande ambition som lyfts fram av båda informanter är att förmedla den stora konsthistorien utifrån *samlingen* – hur MKMs samling förhåller sig till konsthistorien, och framförallt vilka historier och konsthistorier själva samlingen bär på. Det perspektivet syns särskilt i de många frågor de ställt sig under förarbetets gång – till sig själva, varandra, och till samlingen. Frågorna om *hur*, till *vem*, *vad*, och *varför*, lyfter Carl-Johan Svensson fram är grundläggande inom historiedidaktiken och -förmedlingen på museer idag. Han poängterar vidare att det inte nödvändigtvis är svaren som är de viktiga, utan just *att* de ställs, visar på en medvetenhet om att det finns många perspektiv och fler historier än en.⁵⁸

De många historier som finns i de föremål och konstverk som utgör museets historiekultur, och historiemedvetandet de talar till, hos såväl de själva som hos besökarna, bygger upp grunden för det urval som nu håller på att struktureras. I nästa avsnitt diskuteras utställningsprojektet med föremålen i fokus.

⁵⁷ Wood & Latham, 2014,

⁵⁸ Svensson, 2014, s. 49ff.

3.2 Föremålen i fokus

Vi har haft några ledord i det här projektet, och det har varit att vi vill att det vara *generöst*, man ska känna att det är generöst med föremål, utan att man känner att liksom föremålen kommer över en. (...) Det kommer inte bli någon ”white cube”⁵⁹, utan det kommer bli maxat, liksom. (SR)

Det kommer bli en kavalkad. (SL)

Den nya utställningen kommer att visa runt 1000 konstverk och föremål, och urvalet följer flera olika kriterier. När de båda informanterna pekar på *känslan* i den tidigare utställningen, och att den är viktig att bevara i den nya, lyfter de även fram föremålens roll i det hela – en del verk benämns som ”highlight-verk”, och där spelar flera faktorer in; om de har visats tidigare och därför är viktiga som igenkännings-markörer, om de är särskilt representativa för konstnären eller epoken, eller om de är unika för samlingen, för Malmö, eller för museet. En del verk som visats i FFTN blir viktiga verk att lyfta in i den nya, just *på grund av* att de visats i den tidigare utställningen under lång tid, och därför är särskilt representativa för samlingen – utåt sett.

Vi har tittat på vad som är viktigt utifrån samlingen, och också vad vi vet om att besökare har uppskattat mest med den [tidigare] utställningen, det har vi ändå ganska bra hum om, för att den har stått så pass länge, så vi vet om att till exempel kungaporträttet, det vill alla se. (SR)

Ett kriterium har varit om verket varit uppskattat av publiken, och då kanske ska upp igen, för att det är ett verk som folk blir glada av och vill se, och blir glada av att veta att Malmö har. Som kungaporträttet till exempel, folk älskar det stora kungaporträttet, och kommer hit för att se det stora kungaporträttet. Och då är det klart att det ska upp igen. (...) Och Alexander Roslin-porträtten, det finns ingen annan som har sådana porträtt, det är klart att de ska upp igen. Du kan ha visat dem i 45 år, de ska ändå upp en gång till. (SL)

Det finns en stor kännedom om föremålen som hängt uppe länge, och deras förmåga att beröra och väcka känslor hos besökarna – både på individuella och kollektiva nivåer, folk minns och blir glada, och folk känner en lokal stolthet. Föremålens materialitet vävs in i ett *existentiellt* historiebruk, var dessa aspekter värdesätts. Det finns även mycket kunskap om

⁵⁹ ”White cube” är en form av galleri-estetik, som kännetecknas av avskalade utställningshallar, få föremål samt vita väggar, för att minimera distraktion.

den tidigare utställningens plats i besökarnas historiemedvetande, som tas tillvara på och omsätts i museets historiekultur, igen.⁶⁰

Det finns dock begränsningar vid urvalet – informanterna lyfter att faktorer som gör att somliga verk väljs bort, även om de har estetiskt eller konstnärligt värde, är till exempel om verkets titel har ett språkbruk som idag är förlegat. Det är en del av konsthistorien, och en del av historien, att det har funnits andra värderingar tidigare, och det beskrivs av informanterna som en viktig diskussion att faktiskt ta, men inte i en basutställning, var det inte finns utrymme att faktiskt göra de djupa problematiseringar som krävs för att på ett riktigt och rätt sätt visa vissa verk. Det talar till en annan del i det som utgör föremålskännedom-ramverket, och visar på att konst har flera faktorer som kan röra upp starka känslor – de estetiska uttrycken är en, ett verks titel en annan.⁶¹ Här tas hänsyn till det *moraliska* historiebruket, genom en medvetenhet och vilja att se till hur det moraliska bruket haft en stark ställning i de värderingar som idag ses som vedertagna – politiskt och i samhället, och därmed även i museet.⁶²

Ett argument som förs fram av Steven Conn är att museernas samlingar har spelat ut sin roll, då insamlingen av föremål stundtals gjorts på otillbörliga grunder, och han pekar på den koloniala konnotationen vissa museiföremål kan ge upphov till bara genom att de finns i samlingen.⁶³ Att revidera, eller helt göra sig av med samlingarna, skulle dock innebära en form av historierevisionism, och istället motverka den öppenhet och det ansvarstagande som kännetecknar de museala praktikerna, och museernas uppdrag. Nicholas Thomas diskuterar de stundtals svåra museiföremålen ur ett ytterligare perspektiv, och pekar på att en ny historiesyn, var fler perspektiv ryms, inbegripet även de ibland inte helt lyckliga delarna av historien, ökat vår nyfikenhet på de materiella artefakterna och föremålen. Han för fram att museernas, och framförallt de museiprofessionellas, praktiska arbete med samlingarna, baserat på de nya frågorna som ställs, möjliggör nya möten med föremålen och konstverken, och med historierna de bär.⁶⁴

⁶⁰ Aronsson, 2004, s. 17f; Karlsson, 2014, s. 73.

⁶¹ Wood & Latham, 2014, s 23ff.

⁶² Karlsson, 2014, s. 73f.

⁶³ Conn, s. 58ff.

⁶⁴ Thomas, 2016, s. 30ff, 42ff,

Det finns även begränsningar som *inte* har med föremålens förmåga att beröra eller väcka känslor, och det är det fysiska skicket på verken. En del verk som hängt uppe väldigt länge, eller visats särskilt ofta, behöver tas om hand av konservatorn eller vila i magasinet en period. Där har konservatorsperspektivet i gruppen varit en viktig faktor och riktat urvalet något, till exempel när det kommer till den ryska samlingen, som många besökare känner till. En del av de mest visade verken är idag i dåligt skick, men samlingen innehåller drygt 60 målningar och då väljs istället några andra verk ur den samlingen ut, för att representera just den specialsamlingen.

Kristoffer Arvidsson säger att "[s]amlingen är inte bara en uppsättning artefakter utan också en mental bild."⁶⁵ Jeff Werner menar att samlingen kan ses som "museets identitetsskapande grund", och att en del av denna identitet finns just i samlingens olika samlingar.⁶⁶ En del av den nya utställningen kan ses vara att visa upp museets identitet, genom att peka på hur museets samling relaterar till konsthistorien i stort, men också hur den i sig har egna historier. Den ryska samlingen är en stark del av MKMs identitet, både på grund av hur den förvärvades⁶⁷, men också genom att många känner till den och har en mental bild av den i museets samling – därför har den en given plats i den nya basutställningen, även om den nu kommer att representeras med andra verk än tidigare.

Nicholas Thomas pekar på samlingarnas komplexitet, och att hur de kommit till, ofta är vad som gör en museisamling unik. Han beskriver att samlingen "represents a body of evidence rather like an archaeological deposit, a site-specific formation of things gathered and brought from elsewhere".⁶⁸ Han för också fram att en samlings sammansättning och hur den är organiserad ofta faller in under museipersonalens specialistkompetenser – genom något så trivialt som ett inventarienummer kan en intendent eller tekniker utläsa hur eller när föremålet införlivades i samlingen, och därmed också förmedla dess historia och kontext.⁶⁹

⁶⁵ Arvidsson, 2012, s 12.

⁶⁶ Werner, 2012, s. 40ff, citat s. 40.

⁶⁷ se ovan, kap 2.1.

⁶⁸ Thomas, 2016, s. 89.

⁶⁹ Thomas, 2016, s. 101ff.

Intendenterna pekar på att de föremål som väljs ut även relateras till vilken publik de har. Återigen lyfts relationen till MM upp som en faktor, som finns med i tankarna när den nya utställningen byggs.

När vi kollat på urvalet, så har vi också tänkt såhär, ”vilken är vår publik?” Och vi är ju på ett slott, som har en otroligt blandad publik. Det är allt från barnfamiljer, som aldrig har varit på ett konstmuseum men som råkade ramla in för att de varit på akvariet, till folk som är superintresserade av konsthistoria, till pensionärer som gillar att se på vackra saker. (...) Jag tycker att det finns något väldigt fint att vara i en sån här kontext var det finns en sån mångfald av besökare. (SL)

Även om informanterna vet att det finns många som känner till museet och dess specialsamlingar, finns där en vetskap om att de själva inte alltid kan känna till besökarnas nivå av historiemedvetande. Just därför lyfts också föremålens inneboende förmåga att beröra fram som viktig – att även de som inte har konst som särintresse och kan rabbla konstnärsnamn eller genrer också ska få en rik upplevelse, och påverkas av föremålen och konstverken som visas.⁷⁰

Vi har tänkt mycket att både de med konstintresse ska kunna hitta gamla favoriter, men också att de som inte är så intresserade av konst ska kunna gå in och tycka att det är spännande, man kanske inte visste att man var intresserad av det, men så ser man en cool vas och bara ”oj, den var ju häftig”. Så vi har tänkt att det ska vara en bredd i urvalet som gör att alla kan hitta någonting, oavsett kunskapsnivå. (SL)

Det främsta fokuset när det kommer till föremålen som väljs ut, är dock hur de relaterar till samlingen, och hur de relaterar till de konsthistorier som finns i samlingen. Därför började arbetet med urvalet från grunden, inne i magasinet.

I början när vi skulle välja ut måleri, drog vi fram varenda skärm, vi har kollat på *varenda* verk i målerisamlingen, alla skärmar som finns därinne. Jag tror att vi har sett över 1000 målningar eller nånting. Det tog två månader, vi jobbade varje dag, och skrev upp MM-nummer [museets inventariernr] i ett word-dokument. Sen hade vi grundurval, och sen har vi bantat ner. (SL)

Det omfattande arbetet mynnade ut i ett första urval, och samlingens sammansättning satte flera ramar i arbetet med det stora urvalet.

Det var också ett urvalskriterium, att kolla på *hela* samlingen, vilka årtionden, århundraden och epoker som är prominenta i samlingen (...) Och då har vi bestämt, att då har vi plockat ut jättemycket sent 1800-talskonst, för där finns det massor, medan vi kanske har plockat ut

⁷⁰ Aronsson, 2004, s. 17ff; Wood & Latham, 2014, s. 24ff, 53f.

mycket mindre måleri från 1600-talet, för att vi inte har lika mycket, och inte lika mycket bra från 1600-talet, så då kanske det är bättre att fokusera på konsthantverk eller bruksföremål där. Medan i den Baltiska samlingen har vi också mycket som är bra, då ska ju den också få mycket plats, och då har vi varit mycket mer generösa i vårt urval där. (SL)

De olika kriterierna i urvalet korrelerar med och speglar samlingens sammansättning, museets historia och Malmös historia, och detta samspel är vad ambitionen med utställningen också är. Samspelet har tydliga drag av det existentiella bruket av historia, då det placerar samlingen, och museet, i en geografisk kontext – staden – som grund för en gemenskap.⁷¹

Det som lyfts fram som en nyckel i urvalet är framförallt hur föremålen kan skapa ett tydligt narrativ, hur besökare genom att röra sig genom utställningen får en inblick i vad som skiljer de olika epokerna och århundradena åt, genom föremålens förmåga att förmedla historia.

I urvalet har vi också tittat på hur det fungerar i narrativet, t ex har vi funderat mycket på att man ska se och känna skillnad när man byter epok, för det var någonting vi tyckte fattades i den gamla utställningen. Så vi har funderat mycket på ”vad är specifikt för tiden? Hur kan konstverken visa på att du går in i en ny tid?” (...) det ska *synas* att man är inne i en ny tid, och vad man är inne i för tid, liksom. När man kommer till 70-talet så ska det vara blaffigt, politiskt, grälla färger, det ska kännas att, även om det är två långa korridorer så ska du, estetiskt, *känna* att du går in i en annan tid. (SL)

I denna målsättning blir det tydligt hur historiekulturen, föremålen och konstverken, är menat att aktivera historiemedvetandet genom de historiebruk som utställningen använder. Det blir också tydligt att alla delar av utställningen, föremålen och narrativet, samspekar. Föremålens materialitet blir en grund för narrativet, i dess inneboende förmåga att skapa uppfattning om tid och rum, och därmed frambringa historisk temporal kontext.⁷²

Huvuddelen i urvalet utgörs av måleri, men även andra föremålskategorier är av stor betydelse – både i själva samlingen, och i ambitionen att lyfta fram samlingens mångfald av material, tekniker och föremål, vilket också lyfts fram som en värdefull aspekt i den tidigare utställningen. I arbetet med de olika urvalen har utställningsgruppen återigen haft tät kontakt med de andra samlingsintendenterna inom museet, som har de respektive delarna av samlingen som sina huvudsakliga ansvarsområden. Den största utmaningen med urvalet beskriver informanterna är dels att det ska göras hållbart, dels att det alltid kommer vara

⁷¹ Karlsson, 2014, s 73.

⁷² Wood & Latham, 2014, s. 53f.

någon som tycker fel beslut har tagits – inklusive de själva. De diskuterar att det är svårt att göra ett representativt urval på ca 1000 verk av totalt 40 000 konstverk och föremål, och att det är omöjligt att göra alla besökare, eller de själva, helt och hållet nöjda. Vad som dock blir tydligt är att så många aspekter som möjligt har tagits in, för att så många perspektiv som möjligt ska få utrymme – det gör att de kan känna en trygghet i de prioriteringar som gjorts. I följande avsnitt sätts föremålen i relation till förmedlingen, med förmedlingens perspektiv i fokus.

3.3 Förmedlingen i fokus

Det är kul när man är intendent för förmedling, att få känna att förmedlingen faktiskt är bärande, att förmedlingen fått en så stark position. (SL)

I arbetet med den nya utställningen har förmedlingen haft en framträdande roll från första början. Det syns inte minst i att en av de två intendenterna som är med i projektgruppen, Sofia Landström, är förmedlingsintendent på museet. Det har dock inte bara varit Sofia Landström som haft fokus på förmedlingen, utan det är något som alla i gruppen, och alla på museet som är och har varit involverade i projektet, haft med sig in i arbetet med utställningen. Sofia har haft ett övergripande ansvar för förmedlingen, och i vissa fall också haft möjlighet påverka beslut om urvalet, med förmedlingsaspekten som grund.

Det har ju varit vissa grejer var jag har lagt in ett veto, att liksom ”nej, ur ett förmedlingsperspektiv är det här en dålig idé”, och resten av gruppen har sagt okej. Det ju så att ofta hamnar förmedlingen när allting redan är bestämt, då kopplas förmedlingen på, medan i den här processen har förmedlingen varit halva grejen och sen är urvalet halva grejen och de två måste synka med varandra. För annars har vi gjort ett urval som är omöjligt att förmedla eller så har vi gjort en förmedling som inte passar med urvalet. (SL)

Båda informanter lyfter att förmedling inte alltid är hög prioritet inom utställningsproduktion, och de beskriver att i många fall kopplas förmedlingen på efter att utställningen är klar, men är inte ett perspektiv under själva processen. I projektet med den nya utställningen har de dock från början velat ge förmedlingen en stor och vägande roll. Jessica Åberg lyfter i sin masteruppsats fram att museets pedagogiska personal ”utgör en grundläggande resurs för att museer ska kunna leva upp till sina uppdrag”, samt att ”den museipedagogiska verksamhetens status har höjts i och med att den tagit en allt större plats inom

verksamheterna”⁷³, vilket ligger i linje med förmedlingens ökade inflytande på senare år i stort, och förmedlingens ställning i utställningsprojektet i synnerhet.

De historiedidaktiska frågorna har haft en central roll när de diskuterat *vad* den nya basutställningen ska förmedla, och som följdfråga *hur*. Tidigt i projektet, när de tittade tillbaka på den gamla utställningen, bestämde de sig för att bygga upp utställningen kronologiskt. Dels för att det var ett starkt element i FFTN, men framförallt för att det är ett tydligt, tillgängligt pedagogiskt grepp för att skapa sammanhang och tala till ett grundläggande historiemedvetande, som finns hos de allra flesta.

Frågan om hur förmedlingen ska ske i den nya utställningen, har sedan följt med i alla delar av planeringen, från olika tankemodeller till hur arkitekturen ska utformas.

Också i utställningsdesignen så har vi varit väldigt tydliga med liksom var vi vill ha öppna ytor för att kunna ha specialvisningar, som vilka århundraden och epoker det är viktigt för oss att kunna ha en stor grupp, så det är också med i hela utställningsarkitekturen. (SL)

Arkitekturens roll i museet tas upp av Tony Bennett, som pekar på hur arkitektur och utställningsrummets utformning använts som ett verktyg att styra besökarna, fysiskt och mentalt, för att ordna såväl föremålen som besökarna, med ett hierarkiskt bruk av de kunskaper och den makt museerna historiskt vilat på.⁷⁴ I planeringen av den nya utställningen läggs fokus istället på hur arkitekturen ska *främja* upplevelsen, både genom att möjliggöra större guidade visningar av utställningen, men också för att besök på egen hand ska vara meningsgivande och intresseväckande.

Anledningen till att det läggs ett stort fokus på förmedlingen beskriver informanterna som dels relaterat till museernas allt större fokus på förmedling och utåtriktat arbete i stort, dels för att de båda tidigare arbetat hårt för att förmedla och tillgängliggöra den tidigare utställningen, vilket stundtals var en stor utmaning då det på flera sätt saknades både en röd tråd och förmedlingstänk i utformandet.

Förmedlingen har varit en väldigt stor del, just för att vi är många som uppfattade den gamla utställningen som väldigt svår att förmedla, så nu var det väldigt viktigt att den här går att

⁷³ Åberg, 2019, s. 4, 57.

⁷⁴ Bennett, 1995, s. 59ff, 75ff.

förmedla, också för att museernas roll, idag, är mycket att vara en förmedlingsplats, det finns ju inget museum idag som inte har förmedling, det finns inget museum idag som inte tycker att förmedling är viktigt. (...) För liksom hela det som bygger ett museum är ju att besökare är där, och då ska hela upplevelsen vara, även arkitektoniskt, så bra det bara går. (SL)

Ett sätt att förmedla som lyfts fram som grundläggande, är att på olika sätt möjliggöra för besökarna att skapa sammanhang genom att hänga på olika sätt. Med en traditionell salongshängning med massor utav målningar i 1800-talsdelen exempelvis, ges också inblick i hur 1800-talets syn på konst var. En målsättning är enligt informanterna att på olika vis sätta föremålen och konstverken i sina samtida kontexter, och på så vis skapa en uppfattning om de olika tidsepokerna. Ett exempel på var detta tänk samspelar med ambitionen att också hålla kvar en del av känslan i FFTN, ses i att de bevarar och återanvänder två av de montrar med kompletta interiörer som utgjorde delar av stommen i den gamla utställningen.

Vi har valt att behålla två av de äldre interiörerna, den som kallas den Gustavianska interiören, den ska monteras upp igen med tapeter och kakelugnar och golv och alltihopa. Målbilden är att den ska se likadan ut. Och den Apolloffska, sakerna i den kommer från familjen Apolloff, som hade en våning här i Malmö, och det är en kopia av deras hem, i princip, ett mörkt, eklektiskt hem. (...) De kommer att återskapas men på ett, inte samtida sätt, men ett nytt sätt. Som interiörer eller sammansättningar av olika föremål, som kan visa ett exempel på hur sakerna kan samspela, som känns lite mer up to date men ändå konsthistoriskt intressant. (SR)

De olika sätten att förmedla historia, genom att hänga och visa upp föremålen på olika sätt, representerar olika sätt att aktivera historiekulturen, vilket gör att historiebruket sker dynamiskt i förmedlingen. Föremålen inneboende förmåga att beröra och väcka känslor förstärks när de sätts i olika sammanhang, och de ger upphov till fler upptäckter när de sätts samman till helheter som talar till ens individuella historiemedvetande på olika sätt. De materiella egenskaperna får i exemplet med Apolloff-interiören även en ytterligare aspekt, då föremålen relateras till specifika människor, som bott och levt i Malmö. Det ger en känsla av samhörighet och närhet, och det existentiella bruket framträder i valet att behålla interiören.⁷⁵

Den främsta målgruppen för utställningen beskrivs som ”alla”, med betoning på att det handlar om att utställningen ska vara till för, och tillgänglig för, alla. Det lyfts dock fram att MKM är en kommunal institution, och därmed har ett särskilt ansvar gentemot stadens invånare.

⁷⁵ Aronsson, 2004, s. 17ff; Karlsson, 2014, s. 73; Wood & Latham, 2014, s. 53f.

Jag tänker att det är klart att Malmö Konstmuseum är till för Malmöborna, om man tittar på det rent hur strukturen ser ut, det är ju Malmö stads invånares konstsamling, så det är klart att det primärt ändå är så. Det är på grund av dem, och det är för dem som vi finns till. (SR)

En viktig aspekt i förmedlingen, som båda informanterna lyfter fram, är att texterna, informationen, och tilltalet, ska vara på en nivå så att alla besökare förstår, och kan bilda sig en uppfattning om utställningen – både gällande föremålen i sig, som de historier föremålen och konstverken förmedlar. Det poängteras även här att alla besökare ska kunna få ut något av utställningen – från yttersta konstkännare till nyfiken novis, ska känna sig välkommen och inspirerad. Det lyfts fram att det går in i museets demokratiska uppdrag att vara tillgänglig, även när det gäller texter och möjligheter att skapa sammanhang, göra kopplingar, och lära sig något nytt. Museets roll som kunskapskälla beskrivs av informanterna som ett uppdrag de arbetar dynamiskt med.

Vi vill också att den här utställningen inte ska vara elitisk, vi vill inte att den bara ska vara till för de som är intresserade av konst, utan snarare tvärtom, vi vill att man ska få ut nåt av den om man redan kan konsthistoria, men man ska också förstå allting om man inte har några förkunskaper. (SR)

[M]ed museet som kunskapskälla tänker jag att de grejerna är superviktiga, hur vi gör kopplingar, hur man kan hjälpa till så att en besökare kan gå ut med nya tankar, nya kopplingar, det kan vara en liten liten grej, men att man har bidragit till att en person kanske har tänkt på något nytt, blivit intresserad av någonting de inte visste att de var intresserad av. Kunskap är inte att rabbla upp hela konsthistorien, det finns konsthistorieböcker för det, den kunskapen vi ska bidra till är att besökaren går härifrån och känner att de har lärt sig någonting, och att lära sig någonting kan ju vara om sig själv, men det kan också vara om konsten. (SL)

De lyfter flera perspektiv på dels kunskap som begrepp, dels vilka strategier som möjliggör olika slags insikter. Det ligger i linje med de möjligheter till meningsskapande upplevelser som tas upp av Eileen Hooper-Greenhill gällande konstmuseers förändrade förhållningssätt till lärande. Hooper-Greenhill framhåller särskilt att dagens museer gynnas av att arbeta mer dynamiskt med relationen mellan museet och besökarna: ”The role of the teacher is to provide stimulating environments for learning that take account of the existing knowledge of the learner, and that enable both the use of prior knowledge and the development of new knowledge.”⁷⁶ Även Eva Insulander tar upp hur meningsskapande på museer kan, och bör, ses som en process var den lärande, besökaren, inte endast ses som en konsument av kunskap,

⁷⁶ Hooper-Greenhill, 2000, s. 24.

utan även en producent.⁷⁷ Den kunskap som beskrivs av SL är mer än bara kunskap om konsten – att lära sig är mer än att kunna årtal, namn och epoker, det är även att känna och uppleva, och förändras.

En ytterligare viktig faktor i den textuella förmedlingen visar sig vara att många idag har möjlighet att googla saker och ta reda på information, encyklopedisk information, med bara ett par knapptryck, direkt i utställningslokalen. Där måste museet använda sin specialkunskap för att kunna möjliggöra kopplingar som inte en google-sökning på ”1700-talets konst” eller ett konstverks titel kan ge på samma sätt. Poängen med föremålen och förmedlingen, med museet som helhet, är att kunna göra just de här sambanden, och peka ut dem för besökarna. Den kunskapen finns hos museerna, och den omsätts i förmedlingen till att generera upplevelser. Det vetenskapliga historiebruket aktiveras här, då det är personalens kompetenser som möjliggör dessa upplevelser.⁷⁸

Jane K. Nielsen pekar på att en utmaning för museerna idag är att fortsätta vara relevanta, och framhäver att museerna måste arbeta aktivt för att angå och skapa meningsfulla upplevelser. Hon menar att ”relevance can be defined as both a cognitive process that takes place in the mind of an individual, or equally as a social, participatory engagement between people, museums and communities.”⁷⁹ Nielsen betonar att det är upp till museerna själva att definiera hur just deras verksamhet, samling och förmedlingsstrategier ska samspela för att hålla museet relevant, och diskuterar sambandet mellan att skapa mening och skapa sammanhang – att kopplingarna och sammanhangen ofta är vad som förutsätter mening. Hon pekar på hur alla människor tar in kunskap på olika sätt, och lägger till att den teknologiska utvecklingen på många sätt förändrat hur vi tar in och ser på kunskap.⁸⁰ Detta berör informanterna när de diskuterar innehållet i förmedlingen, att det inte längre handlar om att förmedla fakta som går att googla, utan det är kopplingar mellan verken, och de unika aspekter som rör verkens koppling till museet, som är den information som är meningsfull, och meningsskapande.

⁷⁷ Insulander, 2010, s. 14.

⁷⁸ Karlsson, 2014, s. 78f.

⁷⁹ Nielsen, 2015, s. 364.

⁸⁰ Nielsen, 2015, s. 365ff.

Informanterna betonar att en stor utmaning i förmedlingen är hur de förhåller sig till samtiden när de förmedlar historia, utan att vara *för* samtida. De funderar mycket över hur de kan förhålla sig till alla perspektiv de menar är viktiga att ha med, utan att de för den sakens skull gör det övertydligt.

Vi tänker mycket på hur vi kan göra det samtida men också vara så tidlösa som möjligt. Att den kanske ska kunna stå i tio år, så då vi kan inte heller göra superpolitiska samtida kopplingar, men däremot kan vi se till att t ex texter är skrivna på ett sätt som känns demokratiskt, och på ett finlirat sätt se till att det blir bra representation, men utan att skriva folk på näsan, utan att [istället] väva in det på ett okommenterat sätt. (...) [M]an kan ju synliggöra på massa olika sätt, man kan synliggöra det genom urval, att försöka ge olika material och konstnärer plats, att ha det i bakhuvudet hela tiden, ”har vi representation, om vi inte har det hur löser vi det”, och att vara i samklang med samtiden, det *går* ju inte 2020 att visa 90 procent män, det funkar liksom inte. Det funkar inte heller 2020 att låtsas som att kolonialismen inte hänt, det går inte. Eller att 2020 låtsas att det inte funnits en queer-rörelse, du kan ju inte göra det. Att vara demokratisk är att vara i sin samtid. (SL)

De demokratiska värderingar som idag är vedertagna, är något de måste förhålla sig till i alla led av arbetet med den nya utställningen. Genom ett moraliskt historiebruk från olika håll inom såväl samhället som inom politiken under åren, har arbetet med att ge upprättelse skett på flera arenor – denna kamp och dessa framsteg är centrala för ett kommunalt, offentligt styrt, museum.⁸¹ Genom att genomgående i projektet ställa sig själva dessa frågor om representation, och hur de på olika sätt kan visa att de gör det, utan att aktivt markera eller påpeka att de gör det, visar de både en medvetenhet om representationens värde i ett samhälle var dessa frågor är viktiga och relevanta, och om hur materialiteten i föremålen uppfattas på olika sätt av olika besökare.⁸²

En annan utmaning när det gäller utställningens hållbarhet är att den ska gå att förändra utan att den tappar sitt fokus. Om stora nyckel-konstverk är på utlån under en period ska utställningen fortfarande fungera, och om någonting behöver göras om efter ett antal år, ska det gå att lösa utan att förlora viktiga delar av det narrativ de nu bygger upp.

Vi vill ju visa det bästa ur samlingen, och samtidigt är det många som vill låna det bästa vi har i samlingen, så vi får försöka gardera oss för det, om Sigrid Hjertén⁸³ åker på utlån, då ska vi ha något färdigt vi kan putta in där istället, som ger samma upplevelse. Man ska inte känna att

⁸¹ Karlsson, 2014, s. 73f.

⁸² Wood & Latham, 2014, s 23f, 53f.

⁸³ Sigrid Hjertén (1885-1948) var en svensk framträdande modernistisk konstnär. Ett av hennes mest kända verk, ett självporträtt, finns i MKMs samling.

något saknas utan vi ska liksom ha täckt upp, och det kan vi ju med mängden föremål vi har, det krävs liksom bara att vi tänker till i förväg. (SR)

En del av narrativet i utställningen bygger på MKMs historia under 1900-talet, då flera av de stora donationer som idag utgör specialsamlingarna i samlingen kom till museet. De här samlingarna har olika, specifika kopplingar till Malmös historia. En av dessa samlingar innehåller flera verk av stora, internationella konstnärer som var verksamma under 1980-90-talen, en tid då det också ställdes ut mycket internationell samtidskonst i Malmö. Mycket av den konst som visades i Malmö då, köptes av det Malmöbaserade konstsamlarparet Jules och Karin Schyl, som sedan donerade sin samling till staden. Att det därför finns verk i samlingen av exempelvis Andy Warhol, som i sin proveniens har en koppling till Malmö och stadens nutidshistoria, är ytterligare ett perspektiv som lyfts fram. Föremålet har i det här fallet fyllts med ny kännedom, och en ny geografisk och temporal kontext, som med hjälp av ett musealt historiebruk kan bli en del av historiekulturen, och vårt historiemedvetande.⁸⁴

Den främsta ambitionen är att förmedla museets samling och den gängse konsthistorien, och relationen däremellan. Det stora narrativet, den gängse konsthistorien, agerar som ramverk. Den konsthistoria som samlingen innehåller, och som visas upp i utställningen, bygger på MKMs egen historia, vilken existerar i skärningspunkten mellan Malmös historia, museets historia, konstens historia och samlingens historia. Titeln på den nya utställningen, ”Samlingen” berättar i sig att det är samlingen som visas upp, och ger en mer dynamisk inramning till vad det är besökarna får ta del av. En ytterligare ambition är också att synliggöra samlingen – både i en lokal, och i en större kontext. Det lyfts fram att det är en stor samling, den tredje största i landet och den största i södra delen av landet, men att det inte är många som känner till det. Att ge utställningen den titeln ger den flera dimensioner, och det ger också museet och samlingen i sig en större tyngd.

Vi har ju rest runt ganska mycket, internationellt framförallt, och vi har pratat med många som har gjort en ny basutställning, och då heter de ju också ofta ”the collection” eller ”the base” eller något sånt, och då tyckte vi i projektgruppen att det är fint att kunna vara så rättfram, att det är liksom inget annat vi visar utan det är detta. Och också i relation till MM, de har ju en samling såklart, men de har ingen samlingsutställning på det sättet, (...) liksom att vi kan vara lite sådär, att vi säger att ”ja men det här är samlingen”. Så varför inte? (SR)

⁸⁴ Aronsson, 2004, s. 17f; Wood och Latham, 2014, s. 53f.

4. Resultat och vidare analys

I detta kapitel konkretiseras undersökningens resultat och frågeställningarna besvaras.

Undersökningen visar hur de aspekter som togs upp i inledningen, att museernas roll är i förändring, påverkar museernas praktiska arbete på flera plan. De traditionella värdena och strukturerna inom museerna har omförhandlats – museerna är mer än faktabanker och magasin med höga trösklar och selektiv publiktilldragning. I *Älskade museum* lyfter Charlotte Hyltén-Cavallius och Fredrik Svanberg fram museer som kulturskapande och samhällsbyggande institutioner, och menar att ”[o]ffentliga museer har makt att ge inflytelserika svar på stora frågor om identitet, kultur och historia som berör många människor”.⁸⁵ Det bör också sägas att de museiprofessionella måste ställa dessa frågor, både till sig själva och till sina samlingar, om och om igen. Det ingår i det demokratiska ansvaret. Dessa historiedidaktiska frågor ställs av undersökningens informanter och deras medarbetare i utställningsgruppen, såväl som inom hela museiinstitutionen, och det poängteras att de har stort ansvar som offentlig institution att visa medvetenhet både gällande vad de visar och texternas tilltal.

De didaktiska frågorna har följt informanterna under hela projektet från början till nu, och varje beslut har föregåtts av diskussion inom gruppen och inom museet, om föremålen, om förmedlingen, och om vad det är de vill berätta.

I följande avsnitt besvarar jag undersökningens frågeställningar, i en något omvänd ordning;

- Vilken roll ges föremålen som förmedlare av historia?
- Vilken roll ges förmedlingen i utformningen av utställningen?
- Vilka historiebruk kan identifieras i planeringen av den nya basutställningen?

⁸⁵ Hyltén-Cavallius & Svanberg, 2016, s. 11.

4.1 Föremålens roll

Föremålen som väljs ut uppfyller olika kriterier – hur de relaterar till samlingen, hur de relaterar till konsthistorien, och hur de kan användas för att bygga upp ett klart och tydligt narrativ. En ytterligare faktor som spelar in är den tidigare utställningen, och framförallt hur den finns kvar i många besökares minne och bild av museet – det är en känsla båda informanter lyfter upp som central.

I planeringen av utställningen ges föremålen flera roller, och flera dimensioner av materialitet enligt ramverket om föremålskänedom. De materiella egenskaperna hos föremålen aktiveras med ambitionen att skapa upplevelser och mening. Föremålen ses utifrån dess förmåga att väcka minnen och känslor – relaterade till både den gamla utställningen, såväl som egna, individuella och kollektiva, föreställningar om konst, konsthistorien och ens egen historia. Föremålens proveniens, inbegripet de attribut som ”high-light-verk” en del verk fått genom lång exponering i den tidigare utställningen, ges stort utrymme. Föremålens position inom samlingen, och specialsamlingarnas plats i samlingens och museets identitet, kartläggs och riktar urvalet än mer. Föremålens materiella, formala och konnotativa förmågor att ge besökaren möjlighet att orientera sig i tid och rum lyfts fram som viktig aspekt, och pekar på hur föremålen används för att bygga upp narrativet, och förmedla historia.

När det gäller egenskaper hos föremålen som gör att de väljs bort, är argumentet att föremålen spelat ut sin roll inom museerna intressant att diskutera. Att det kan finnas problematiska föremål i samlingen lyfts fram av undersökningens två informanter, samt att det förs diskussioner inom verksamheten om hur de ska och bör förhålla sig till dessa föremål. De pekar på att det är viktigt att problematisera även museets egen historia och de föremål och konstverk som har dessa problematiska kännetecken, att inte göra det är att bortse från de mörka sidorna av historien och det anser de inte är försvarbart. De framhåller dock att en basutställning inte är rätt plats att föra de diskussionerna, då det inte finns tillräckligt med utrymme att problematisera föremålens olika konnotationer och historier, i en så övergripande kontext.

4.2 Förmedlingens roll

Förmedlingen har en mycket stor roll i planeringen av den nya utställningen, vilket syns genomgående från projektets inledande faser fram till nuvarande skede, inte minst i att en förmedlingsintendent är en av de två intendenterna som arbetar med utställningsprojektet. Det är dock inte enbart dennes ansvar att fokusera på förmedlingsaspekterna – alla som arbetar med projektet har förmedlingen av utställningen med i arbetet, och förmedlingen spelar in alla aspekter från urvalet av föremål till utställningens arkitektur.

De nya professionerna inom pedagogik och förmedling, som utökas allt mer på museerna idag, kan ses som en effekt av museernas förändrade roll i samhället. I intervjuerna lyftes att förmedling länge haft en marginaliserad roll, och att förmedlingen ofta kopplas på färdigbyggda utställningar. I arbetet med den nya basutställningen är detta dock inte fallet, då förmedlingsaspekten är närvarande i alla delar av projektet. Samspelet mellan de olika kompetenserna inom museet, som lyfts fram av Wood och Latham som ett sätt att främja ett dynamiskt arbete med samlingar och förmedling, ses genomgående i informanternas beskrivning av projektet. Ett stort fokus i projektet läggs just på publiken, besökarna, och ambitionen är att alla som besöker utställningen ska få ut något av den, oavsett förkunskaper och referensramar. Narrativet utgörs i grunden av kronologi, vilket ger mesta möjlighet för de allra flesta att följa ett sammanhang, att uppfatta konsthistorien utifrån samlingen, och uppfatta samlingen, och museet, utifrån utställningen som helhet.

Det främsta fokuset ligger på uppfattningen att kunskap ser ut och fås på olika sätt, och kan innebära många olika saker. Museernas uppgift är inte längre att bistå med encyklopedisk kunskap om föremålen. Det betyder inte att expertkunskaperna inte längre är viktiga eller relevanta, utan det är hur dessa kunskaper används i de museala praktikerna som är under förändring – de behövs för att möjliggöra och peka ut samband som inte kan fås genom googling eller eller rabblande av fakta. Museets roll som kunskapskälla innebär idag ett dynamiskt uppdrag som inte längre endast innefattar att ”visa”, det är snarare att peka, och möjliggöra kopplingar, och i förlängningen tillgängliggöra berikande och meningsskapande kunskaper för besökarna – om föremålen, om samlingen, om konst och konsthistoria, och om de själva.

4.3 Vilka historiebruk syns

Alla de listade historiebruk som definieras av Karlsson kan identifieras i planeringen av den nya utställningen, men i olika utsträckning och på olika vis.

Det ideologiska bruket av historia syns främst i den tidigare utställningen, i den politiska framtoningen, men också i en avsaknad av väldigt många perspektiv. Med tanke på vad som hänt inom det historievetenskapliga fältet sedan den tidigare utställningen invigdes – den språkliga och kulturella vändningen – är detta inte nödvändigtvis ett medvetet manipulerande av historien. Det var en tid då dessa frågor precis börjat ställas, vilket syns särskilt tydligt i Linda Nochlins banbrytande essä. Det ideologiska bruket i den nya utställningen har inte en framträdande plats, annat än i vetenskapen om alla de perspektiv som saknades i den gamla utställningen, och en strävan att få in fler perspektiv i den nya.

De förhåller sig även till det moraliska historiebruket, främst genom att det har använts på flera plan oerhört mycket de senaste decennierna – inom politiken, inom historieforskningen och i samhället i stort. Nya perspektiv och nya sätt att se på historien har framförts och krävts på flera arenor, och museerna är en av dem.

De historiebruk som har mest framträdande roller är det existentiella och det vetenskapliga. Det existentiella historiebruket ses i flera aspekter, särskilt i de materiella egenskaperna hos föremålen – dess förmåga att väcka känslor, minnen, och tankar. Föremålens plats i det stora antalet återvändande besökares historiemedvetande, föremålens historia i Malmöbornas historiemedvetande, och föremålens förmåga att känna stolthet och glädje för de konstverk och samlingar som finns i Malmö, i Malmö Konstmuseums samlingar, tas med i det existentiella bruket. Det syns också särskilt i värdet de lägger i besökarnas behov av att minnas, både den gamla utställningen, men också minnas sin barndom, minnas andra möten med konst eller föremål, eller skapa nya minnen, på egen hand eller ihop med barn, barnbarn, och andra.

Det vetenskapliga historiebruket syns i intendenternas, projektgruppens, och övriga medarbetare på museets, kompetenser och kunskaper, och hur de används. Det finns en tydlig

övertygelse om att de inte ska stå med pekpinna och berätta ”sanningar”, eller rabbla fakta. Deras uppgift är snarare att visa på vad som är utmärkande för varje epok, hur deras samling relaterar till detta, och möjliggöra besökarna att uppleva och få en bild av såväl konsthistorien, som de historier museets samling bär på. Det är inte ett vetenskapligt bruk i strikt enlighet med Klas-Göran Karlssons definition, då han menar att ett kännetecken för detta bruk är att det främst riktar sig tillbaka inåt den akademiska världen och forskarsamfundet. Ett museums uppgift är tvärtom att visa sina samlingar, och förmedla den kunskap som finns däri, genom olika pedagogiska strategier. För att göra det, för att kunna peka på samband och möjliggöra för besökarna att göra olika kopplingar, behövs att de museianställda har dessa kunskaper och kompetenser – både vad gäller konsthistorien som vi känner den, men också kunskap om samlingen och dess sammansättning. En allt viktigare kompetens som museer idag arbetar aktivt med är också förmedlingen, och att förmedla kunskapen på relevanta och meningsfulla vis, ses som museernas främsta uppgift.

Det kommersiella och det underhållningsorienterade historiebruket som lyfts fram av Peter Aronsson är inte starkt förekommande, även om aspekten att skapa mening och upplevelser beskrivs som viktig i arbetet med den nya utställningen. Aronsson efterlyser ett sätt att beskriva och analysera historiebruk som kombinerar underhållning med existentiella och i viss mån kunskapsbaserade och -främjande ändamål. Jag skulle vilja föra fram att dessa kan kombineras dynamiskt i ett historiebruk som präglas av de olika museala praktiker var historia göra levande och meningsfull. Detta *museala historiebruk* kan skifta mellan olika typer av utställningar, som en basutställning kontra tillfälliga temautställningar, och mellan olika typer av museer, som offentliga och statliga, kontra nischade, privata eller kommersiella. I det museala bruket tas alla aspekter av de olika uppgifter och praktiker som kännetecknar de olika museernas uppdrag och ambitioner i beaktande, och ger möjlighet att ytterligare studera vad, för vem, och hur historia brukas och förmedlas, både inom historieforskningen, och inom museiverksamheterna.

4.4 Skillnader – då och nu

De främsta skillnaderna mellan den tidigare och den blivande basutställningen är dels baserad på samlingens nya sammansättning, den tidigare utställningen skapades när de båda

institutionerna var ett museum, med en stor kulturhistorisk samling som användes dynamiskt i utställningen. Dels spelar tidens anda in, 1970-talet var annorlunda än 2020-talet i många avseenden – politiska strömningar och frågor om representation tar väldigt olika uttryck idag gentemot då, och klassperspektivet har ersatts av än fler frågor om vems röster som ges utrymme, varför, och hur. Den språkliga och kulturella vändningen, som skett sedan den tidigare utställningen byggdes, har förändrat museernas roll i samhället, såväl som de museala praktikerna i grunden. Fler perspektiv inkluderas, både i vad som förmedlas och hur, och förmedlingen har en annan roll i museivärlden idag.

Den nya basutställningen är inte en representation av konsthistorien, utan det är *en* konsthistoria bland många, och det är det nuvarande konstmuseets konsthistoria – samlingens konsthistoria.

En betydande skillnad mellan den gamla och den nya utställningen syns i valet av den nya basutställningens titel; ”Samlingen”. Informanterna lyfter att det pekar på vad utställningen är menad att visa, museets samling och hur den relaterar till konsthistorien, museets historia, och samlingens sammansättning. De skriver här också in sig i ett samtida musealt mode, att döpa sin basutställning till just ”Samlingen” eller ”The Collection”. De är därmed både tydliga för sin publik, och samtidigt samtida, utan att peka ut sig själva som det. 2020 års museiideal och -trender lyser igenom – kanske inte idag, men möjligtvis i framtiden.

4.5 Vidare analys

I detta avslutande avsnitt reflekteras kring metod- och teorival, och förslag på vidare forskning på ämnet presenteras. Avslutningsvis diskuteras undersökningens resultat i vidare bemärkelse, med koppling till museernas uppgift att angå, museilagens formuleringar, och framtidens utmaningar och möjligheter för museet som institution.

4.5.1 Teorireflektion

Kombinationen av historiebruk och materialitet har gett en dynamisk teoretisk utgångspunkt, som jag ser som en intressant ingång att diskutera museala praktiker med. En anpassbar användning av Klas-Göran Karlssons olika definitioner av historiebruk, med Peter Aronssons mer allsidiga begreppsförståelse, gav en nyanserad verktygslåda att identifiera och reflektera kring de olika historiebruken och hur de yttrar sig i planeringen av den nya utställningen. Historiebruken, som ses i de intentioner museet förmedlar, ihop med materialitet som begrepp, som lyfter föremålets inneboende förmåga att beröra och berätta, visar på den mångfald av perspektiv som måste tas i beaktande när en utställning ska planeras och byggas. Ett mer djupgående grepp om föremål och materialitet skulle kunna ges med exempelvis fenomenologisk teori, var upplevelsen av företeelser abstraheras ytterligare.

4.5.2 Metodreflektion

Den kvalitativa metoden baserad på intervjuer, upplever jag som ett bra och fruktbart sätt att få reda på intentioner och bakomliggande tankar. ”Här och nu”-perspektivet som ges i metoder baserat på fältstudier av detta slag, får en extra dimension i den här undersökningen av ett projekt som är pågående. Samma typ av undersökning vid en annan tidpunkt i projektet – förra våren då projektet inleddes med en förstudie och projektgruppen sammansattes, respektive senare i höst, när utställningen står klar och ska invigas – hade med stor säkerhet gett väldigt annorlunda resultat. Undersökningen fyller en lucka, och belyser aspekter som tidigare inte kommit åt. Min roll som forskare, mina förkunskaper, och min relation till verksamheten är också något som påverkat, någon med en annan kontext och utgångspunkt hade möjligtvis haft andra ingångar och gjort andra slutsatser. Det här arbetet ger *en* inblick i hur historiebruk och materialitet kan samspela och skönjas i en utställning under konstruktion.

4.5.3 Förslag på vidare forskning

Ett givet objekt för vidare forskning är den nya basutställningen – när den är klar! Då finns möjlighet att undersöka historiebruken, föremålen och de olika perspektiven som kan ses i utställningens utformning, fysiskt. En sådan undersökning kan även ta in besökares perspektiv, och genom enkäter eller observationer studera hur utställningen tas emot och upplevs från utanför verksamheten. Vidare undersökningar kan även jämföra denna basutställning med andra utställningar, i andra delar av landet eller i andra länder, och hur olika fysiska platser eller varianter av museala organisationsformer kan påverka hur utställningsmediet å ena sidan, och historia å andra sidan, används, brukas, och förmedlas.

4.5.4 Avslutande diskussion

Svenska ICOM preciserar museernas uppdrag; museer tjänar samhället genom att förvalta och förmedla kunskapen som finns i dess samlingar. I museilagen formuleras museets ansvar att arbeta med aktiv samlingsförvaltning, för att nå verksamhetens mål. Genom att skapa en basutställning var stora delar av samlingen aktiveras, för att representera ännu större delar av samlingen och museets historia, och genom att göra det med stor kännedom om konsten, konsthistorien, och de viktiga frågorna som måste ställas, anser jag att museernas uppdrag att angå, att skapa mening, har en stor roll i arbetet med att planera den nya utställningen.

Det som blir tydligt i undersökningen är att historiebruk som tankemodell, att fråga sig vilken och vems historia som förmedlas, samt hur och varför, är en viktig uppgift, som de tar på stort allvar i projektet med att planera och bygga den nya basutställningen. De historiedidaktiska frågorna som blivit starka förhållningsregler inom historieforskningen sedan den språkliga och kulturella vändningen och postmodernismens avskaffande av de stora ”sanningarna”, är ständigt närvarande i deras arbete med den nya utställningen. De är medvetna om att det inte går att berätta ”konsthistorien”, för det finns ingen exakt sådan. Det finns idag en konsensus inom både historieforskningen och museivärlden att det finns flera sanningar och flera historier. I den nya basutställningen kan de berätta Malmö

Konstmuseums konsthistoria, och i den relatera till både Malmös historia och museets historia, och det är vad de planerar att göra.

En av de främsta utmaningarna är att de historiska perspektiven är föränderliga. Det moraliska historiebruket förändras i samhälleliga och politiska trender och strömningar, då det fortlöpande ställs nya krav på att lyfta fram röster som idag inte hörs eller hörts, vilket också inverkar på det ideologiska historiebruket. Det vetenskapliga bruket förändras med nya kunskaper och åter nya perspektiv som tidigare inte utforskats eller getts hän. Det existentiella historiebruket är i konstant förändring, både då tiden och nya händelser hela tiden skapar nya förhållningssätt, nya referensramar, och nya aspekter hos föremålen och konstverkens materiella egenskaper och förmåga att beröra. En del av det jag kallar det museala historiebruket är därför att förhålla sig till dessa förändringar, och att arbeta dynamiskt med att hålla de olika perspektiven och strömningarna nära till hands i arbetet med föremålshantering och förmedling genom utställningar, för att hålla museet relevant, meningsfullt och samtida – även i framtiden. Ett museum är mer än en samling, men samlingen är en stor del av museet.

Käll- och litteraturförteckning

Källmaterial

Tryckta källor

Malmö Konstmuseum, ”Migration: Spår i en konstsamling”, utställningsprogram, 2019

Malmö Konstmuseum, ”Show and Tell – Att visa och berätta”, utställningsprogram, 2017

Muntliga källor

Landström, Sofia, intendent Malmö Konstmuseum, intervju, 2020-04-21

Rydby, Sara, intendent Malmö Konstmuseum, intervju, 2020-04-21

Litteratur

Tryckta källor

Ahrne, Göran och Svensson, Peter (red.), *Handbok i kvalitativa metoder*, Liber, Stockholm, 2015

Arvidsson, Kristoffer, ”Inledning”, i *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope 5*, Arvidsson, Kristoffer & Werner, Jeff (red.), Göteborg, 2012, s. 12-37

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum*, Routledge, London, 1995

Conn, Steven, *Do museums still need objects?*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2010

Hooper-Greenhill, Eilean, ”Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning”, i *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 6:1, 2000, s. 9-31

Hyltén-Cavallius, Charlotte och Svanberg, Fredrik, *Älskade museum*, Nordic Academic Press, Lund, 2016

- Insulander, Eva, *Tinget, rummet, besökaren – Om meningsskapande på museum*, Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete, Stockholms universitet, Stockholm, 2010
- Karlsson, Klas-Göran och Zander, Ulf, ”Inledning”, i *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Karlsson, Klas-Göran och Zander, Ulf (red.), Studentlitteratur, Lund, 2014, s. 7-11
- Karlsson, Klas-Göran, ”Historia, historiedidaktik och historiekultur – teori och perspektiv”, i *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), Studentlitteratur, Lund, 2014, s. 13-89
- Nielsen, Jane K., ”The relevant museum: defining relevance in museological practices”, i *Museum Management and Curatorship*, 30:5, 2015, s. 364-378
- Nochlin, Linda, ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”, i Lindberg, Anna Lena (red.) *Konst, kön och blick – Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Studentlitteratur, Lund, 2014 [1971], s. 23-52
- Patel, Runa och Davidson, Bo, *Forskningsmetodikens grunder*, Studentlitteratur, Lund, 2011
- Salomon, Kim, ”Den kulturella vändningens provokationer”, i *Scandia*, 2009:1, s. 61-80
- Svenska ICOM, *ICOMs etiska regler*, All Media Öresund, 2011
- Svensson, Carl-Johan, *Festligt, folkligt, fullsatt? – Offentlig debatt om Historiska museets publika verksamhet från Den Svenska Historien till Sveriges Historia*, Högskolan för lärande och kommunikation, Jönköping, 2014
- Thomas, Nicholas, *The Return of Curiosity*, Reaktion Books Ltd, London, 2016
- Vetenskapsrådet, *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*, Stockholm, 2002
- Werner, Jeff, ”Samlingar och samlande”, i *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope 5*, Arvidsson, Kristoffer & Werner, Jeff (red.), Göteborg, 2012, s. 38-87
- Elizabeth Wood & Kiersten Latham, *The Objects of Experience – Transforming Visitor-Object Encounters in Museums*, Left Coast Press Inc., Walnut Creek, Kalifornien, 2014.

Åberg, Jessica, ”En yrkesgrupp vars tid nalkas eller vars tid är förbi? – En professionsstudie om museipedagogers upplevelse av sin yrkesroll och dess position inom museiverksamheter”, Masteruppsats, Lunds universitet, Lund, 2019

Internet

Malmö Konstmuseums hemsida, Malmö stad,
<https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Besoksmal/Malmo-Konstmuseum/Om-oss.html>, [hämtad 2020-05-14],

<https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Besoksmal/Malmo-Konstmuseum/Utställningar/Tidigare-utställningar.html> [hämtad 2020-05-14]

Svensson, Julia, ”I ett nytt museum skulle Malmöborna få se sin enorma konstsamling”, *Sydsvenskan*, 2020-03-08,

<https://www.sydsvenskan.se/2020-03-08/i-ett-nytt-museum-skulle-malmoborna-fa-se-sin-enorm-a?redirected=1&fbclid=IwAR1fRrU6DsLUx1SJKpal2xzPSH-DdaRPPjkN6i2kOapWkJGaiHoHRDzrhb4>, [hämtad 2020-05-17]

Sveriges Riksdag, Kulturdepartementet, Museilagen (2017:563), [hämtad 2020-05-08]