

# Byhistorie materialisert i porselensgjenstander

*En analyse av to byhistoriske utstillinger*

Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen



Masteroppgave i museologi og kulturarv  
MUSKUL4590  
30 studiepoeng

Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2022

© Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen 2022

Byhistorie materialisert i porselensgjenstander - en analyse av to byhistoriske utstillinger

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Denne oppgaven omhandler et spesifikt gjenstandsmateriale i byhistoriske utstillinger, porselensgjenstander. Min oppfatning er at bymuseer samler mye porselen, og bruker det aktivt i utstillinger for å formidle en byhistorie. *Bymuseet i Oslo* og *KUBEN museum* i Arendal er to eksempler på slike museer. Oppgaven skal prøve å belyse de museale prosessene på museene - de valg museet har tatt - og hvordan de fører til kunnskap om porselensgjenstandene på utstilling i Bymuseets *OsLove* og KUBEN museums *Bak Fasaden*. Spørsmålet blir i hvilken grad porselensgjenstandene har blitt til byhistoriske vitner i utstillingene, eller om de er brukt til andre formål. Utvalget av porselensgjenstandene er en kaffekanne og tre krydderkrukker i *OsLove* og en punsjebolle i *Bak Fasaden*.

## Forord

Endelig er jeg i mål! Jeg vil benytte anledningen til å takke dere som har hjulpet meg underveis. Dette arbeidet kunne ikke slutføres på en så god måte uten deres hjelp.

Først og fremst ønsker jeg å rette en stor og uforbeholden takk til min veileder Brita Brenna. Tusen takk Brita for at du hele tiden har hatt tro på prosjektet, og på meg.

En spesiell takk for god og intensiv hjelp de siste ukene før levering.

Jeg vil også takke Bymuseet i Oslo for praksisåret som gjorde meg oppmerksom på hvor mye interessant porselen det finnes i byhistoriske museumssamlinger. Takk også for god hjelp i løpet av skriveprosessen.

Familien min har vært en uvurderlig støtte i dette arbeidet. Dere har ikke kunnet svare når jeg har revet meg i håret over materialitetsteorier jeg ikke har forstått, men dere har støttet og hjulpet med fremover på mange andre måter.

Jeg vil også takke mine studievenner Carina Aasvang og Andrea Regine Meyer. Carina, takk for godt selskap mange sene novemberkvelder på masterlesesalen. Jeg ser frem til stressfrie kafébesøk på Bislett. Andrea, takk for (alt for lange) kaffe- og lunsjpauser, uten ditt gode selskap hadde jeg aldri kommet i mål.

Jeg håper flere porselensnerder som meg selv vil finne oppgaven interessant, og ikke minst håper jeg den kan bidra til å gjøre flere oppmerksomme på hvor mye pent og interessant porselen det finnes på byhistoriske museer rundt omkring i landet.

Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

Oslo 30. november 2022

# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Oppgavens problemstilling .....	1
1.2 Begrepsbruk og avklaringer .....	2
1.3 Oppgavens struktur .....	3
<b>2 Metodisk rammeverk og teoretisk tilnærming</b> .....	<b>4</b>
2.1 Metodisk rammeverk .....	4
2.2 Primærkilder .....	4
2.3 Sekundærkilder .....	6
2.4 Teoretisk tilnærming .....	7
<b>3 Gjenstanders skiftende meningsinnhold. Museums- og utstillingshistorie</b> .....	<b>10</b>
3.1 Finnes det et grunnlag for bymuseene?.....	10
3.2 Orden med tingene - gjenstanders transformasjon fra raritetskabinetter til offentlige museer .....	12
3.3 Arendal museum og Bymuseet i Oslo - to museer med et byhistorisk innhold.....	16
3.4 Porselen som noe estetisk og noe byhistorisk - porselen i en museumshistorie .....	21
<b>4 To byhistoriske utstillinger</b> .....	<b>24</b>
4.1 <i>OsLove</i> - en historisk gjennomgang.....	24
4.2 <i>Bak Fasaden</i> - en ny temabasert utstilling i et nytt museumsbygg.....	29
<b>5 Analyser av byhistoriske utstillinger med porselensgjenstander</b> .....	<b>31</b>
5.1 Et museums 'gjøren' .....	31
5.2 Utstillingsanalyse av <i>Bak Fasaden</i> .....	32
5.3 Utstillingsanalyse av <i>OsLove</i> .....	34
5.4 Porselensgjenstander i en byhistorisk utstilling. Hvordan gjør museet gjenstandene?.....	41
5.5 Et møte med porselensgjenstanders materialitet. Gjenstander som selvstendige aktører i en utstilling .....	51
<b>6 Blir byhistorie materialisert i porselensgjenstander? Oppsummering og avsluttende bemerkninger</b> .....	<b>54</b>
<b>7 Referanser</b> .....	<b>57</b>
7.1 Litteraturliste .....	57
7.2 Arkivmateriale og andre kilder .....	60
7.3 Illustrasjonsliste .....	61

# 1 Innledning

Hvordan i all verden kan en byhistorie være materialisert i en porselenskanne?

Denne oppgaven skal undersøke et spesifikt byhistorisk gjenstandsmateriale, porselensgjenstander. Min motivasjon for disse undersøkelsene var blant annet en nysgjerrighet på materialet porselen i bymuseer. Slik jeg tolker materialet har det ikke en åpenbar tilknytning til noen spesifikke historiske prosesser, og i enda mindre grad til spesifikke byhistoriske prosesser. Likevel opplever jeg at enkelte bymuseer har mye porselen i samlingene sine, og bruker det aktivt i utstillinger. Høsten 2021 hadde jeg praksis på Bymuseet i Oslo, og ble fascinert over hvor rikholdig basisutstillingen *OsLove* var. Det var et bredt spekter av gjenstander, alt fra store bymodeller over middelalder-Oslo til små krydderkrukker i porselen. Krydderkrukkene, og annet porselen i utstillingen, stilte jeg spørsmål ved. Utstillingen ga meg ikke en umiddelbar forklaring på porselensgjenstandenes rolle. Hva bestod denne av? Med dette som utgangspunkt ble oppgaven definert som en undersøkelse av porselensgjenstanders rolle i byhistoriske utstillinger.

Oppgaven skal ta utgangspunkt i to utstillinger med et byhistorisk budskap, utstillingen *OsLove* på Bymuseet i Oslo, og utstillingen *Bak Fasaden* på KUBEN museum i Arendal. Utstillingene er svært forskjellige. *OsLove* kan betegnes som en basisutstilling som tar utgangspunkt i Oslo bys 1000 år lange historie. Her vises det frem et tverrsnitt av museets samlinger, utstilt på en kronologisk måte. *Bak Fasaden* kan beskrives som en tematisert utstilling som tar utgangspunkt i en historisk tekst for å synliggjøre en del av byens samfunnslag, borgerskapet. Utstillingene tar altså i bruk ulike virkemidler for å formidle en byhistorie. Men noe de har felles er at de begge velger å synliggjøre utvalgte deler av byhistorien med porselensgjenstander. Et tilsynelatende likt materiale - pent porselen med intrikat dekor - men med to ulike utgangspunkt. Hva blir resultatet?

## 1.1 Oppgavens problemstilling

Oppgavens hensikt er *ikke* å stille spørsmål ved porselensgjenstanders tilstedeværelse i byhistoriske museumssamlinger. Det er et faktum jeg ikke ønsker å utfordre. Det kunne blitt stilt spørsmål ved om hvorfor museene har valgt å samle på så store mengder av det,<sup>1</sup> men for

---

<sup>1</sup> Som oppgaven skal vise har begge museene store mengder porselen i samlingene sine.

denne oppgaven ønsker jeg kun å undersøke, i bred forstand, hvilken fortid som formidles på bymuseer. Dette vil jeg belyse både historisk og nåtidig. Gjennom denne undersøkelsen vil jeg sikte meg inn på det som er sentralt i min oppgave: **i hvilken grad gjøres porselensgjenstander til byhistoriske vitner i en byhistorisk utstilling?**

Problemstillingen vil besvares med to analyser, hvor jeg stiller følgende spørsmål til utstillingene *OsLove* og *Bak Fasaden* og tre porselensgjenstander, en kaffekanne og tre krydderkrukker i *OsLove*, og en punsjebolle i *Bak Fasaden*:

- 1) Hvordan *gjøres* porselensgjenstander i byhistoriske utstillinger?
- 2) Hva *gjør* porselensgjenstandene i byhistoriske utstillinger?

## 1.2 Begrepsbruk og avklaringer

Oppgaven kommer først og fremst til å betegne det materielle på museer som *gjenstander*. Andre betegnelser brukes i litteraturen, som “objekt”, “ting” og “artefakter”. De kan alle kan sies å være en fellesbetegnelse på overlevningene fra en materiell kultur, noe menneskeskapt. Susan M. Pearce (1994:9) skriver: “All of these terms share common ground in that they all refer to selected lumps of the physical world to which cultural value has been ascribed [...]”.

Bymuseet i Oslo (som er en del av Oslo Museum) vil bli forkortet i oppgaven til “BM”. KUBEN museum i Arendal velger jeg å betegne som Arendal museum for å vise tilknytningen til den eldre museumsinstitusjonen som ble opprettet i Arendal tidlig på 1800-tallet, og vil bli forkortet i oppgaven til “AM”. Jeg er klar over at det nåværende museet i Arendal er del av en større museumskonsolidering som inneholder flere enheter, og at den korrekte betegnelsen er “KUBEN Aust-Agder museum og arkiv”. *Bak Fasaden* står i KUBENs hovedlokaler, lokalisert på Langsæ i Arendal, et museum som hovedsakelig viser frem en lokal *Arendalshistorie*.

Jeg har valgt å betegne både *OsLove* og *Bak Fasaden* som byhistoriske utstillinger. Det kan stilles spørsmål om *Bak Fasaden* virkelig er en byhistorisk utstilling i ordets rette forstand, og om utstillingene på KUBEN i Arendal først og fremst belyser en *bys* historie. Jeg er klar over at det finnes et bymuseum for Arendal i byens sentrum - *Kløckers hus*. Men jeg ser ikke på forskjellen mellom dette museet (som for øvrig er en av KUBENs museumssatelitter) og det som vises frem i KUBENs lokaler på Langsæ, som stor. Begge museene viser en

*Arendalshistorie*. Arendal fikk bystatus allerede tidlig på 1700-tallet (Molden 1998:13), i så måte må alt som har en Arendalstilknytning kunne betegnes som et byhistorisk materiale. Uansett hva man velger å betegne det nåværende museet i Arendal for, er utstillingen *Bak Fasaden*, slik jeg ser det, ment å formidle en byhistorie.

### 1.3 Oppgavens struktur

Jeg ønsker å dele oppgaven opp i to deler - en beskrivende del (kapittel 3 og 4) og en analysedel (kapittel 5).

Oppgavens andre kapittel vil redegjøre for metode og teori. Her vil jeg beskrive hvilken metode jeg har benyttet for å innhente oppgavens empiri, og hvilke teoretiske tilnærminger jeg tror er aktuelle for å belyse det innsamlede materialet. Tredje kapittel vil undersøke bymuseer som egen museumssjanger, samt hvordan ulike tider har transformert samlings- og museumsgjenstander fra å være et bevis på verdens sammenhenger i 1500-talls samlinger, til noe identitetsskapende på folkemuseene på 1900-tallet. Denne museumshistoriske beskrivelsen håper jeg kan fungere som en ramme rundt analysene, plassere utstillingene jeg analyserer i en bredere historisk kontekst. Fjerde kapittel vil redegjøre mer i detalj for de to valgte utstillingene. *OsLove* på BM har en 'forgjenger', en basisutstilling fra 1985. Nåværende utstilling er, slik jeg ser det, sterkt influert av den gamle, derfor mener jeg det er hensiktsmessig å belyse hvordan 1985-utstillingen kom til, i tillegg til en beskrivelse av den nåværende utstillingen. *Bak Fasaden* på AM er en ny utstilling, og vil kun bli beskrevet slik den står i dag. I oppgavens femte del vil jeg diskutere og analysere det materialet jeg har samlet inn og gjøre blant annet en utstillingsanalyse av de to valgte utstillingene. Deretter vil jeg gå nærmere inn på tre utvalgte porselensgjenstander fra utstillingene, to i *OsLove* og en i *Bak Fasaden*. Her vil jeg beskrive hvordan gjenstandene gjøres i utstillingen, for så å undersøke i hvilken grad gjenstandene transformeres til byhistoriske vitner i utstillingene, enten via museets valg, eller gjenstandenes egen materialitet.



## 2 Metodisk rammeverk og teoretisk tilnærming

I dette kapittelet ønsker jeg å redegjøre for mine metodiske valg, samt oppgavens teoretiske tilnærming. I første del vil jeg beskrive det metodiske rammeverket: hvordan jeg har samlet inn oppgavens empiri, hvorfor jeg har samlet inn på denne måten, og hvorfor jeg har tatt akkurat disse metodiske valgene. I andre del vil jeg beskrive og diskutere de teoretiske tilnærmingene jeg anser som aktuelle for å belyse oppgavens empiri.

### 2.1 Metodisk rammeverk

Da undersøkelsene mine skal ta for seg konkrete utstillinger på BM og AM, og spesifikke gjenstander innad i disse, har jeg funnet observasjon og utstillingsanalyse som de mest nyttige måtene å samle inn empirien på. I tillegg til dette har jeg også samlet inn et begrenset kildemateriale fra BMs arkiver (Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum). Det finnes et arkiv tilknyttet AM, men da oppgavens hovedintensjon er å undersøke BMs utstilling, har jeg ikke ansett det som nødvendig å arbeide med begge arkivene.

### 2.2 Primærkilder

Opgavens utgangspunkt var at jeg ønsket å finne ut hva som faktisk skjer i utstillinger der byhistoriske gjenstander stilles ut. Jeg valgte ut to museer med hver sin byhistoriske utstilling jeg hadde forkunnskap om - Bymuseet på Oslo Museum, *OsLove* og Arendal Museum (KUBEN), *Bak Fasaden*. Gjennom undersøkelsene i utstillingene ble jeg oppmerksom på at BMs *OsLove* er en mer kompleks og innholdsrik utstilling enn AMs *Bak Fasaden*. Det er flere elementer å observere og bemerke; utstillingsrommet er mer komplekst, den har tatt utgangspunkt i en tidligere utstilling og den har eksistert i flere år. I tillegg anser jeg utstillingen rett og slett som mer interessant historisk sett. Den forteller en 1000-år lang Oslohistorie, og stiller således ut et større aspekt av gjenstander. Dette er noe av årsaken til at jeg har valgt å legge mer vekt på BMs utstilling i undersøkelsene, og det er her jeg har tilbragt mesteparten av tiden og innsamlet mest av oppgavens empiri. Jeg anså det likevel også som nødvendig å ha et sammenligningsgrunnlag for BMs utstilling. I tillegg hadde jeg oppdaget en svært interessant gjenstand (en gammel punsjebolle) på AMs *Bak Fasaden* jeg ønsket å undersøke nærmere.

### *Observasjon som vitenskapelig metode*

Jeg vil kategorisere undersøkelsene jeg har gjort som et etnologisk feltarbeid, hvor jeg har observert et objekt 'ute i felten'. Observasjon har jeg ansett som den mest brukbare metoden for å samle inn empiri. På begge museene har jeg brukt flere dager på å observere utstillingene, men som nevnt tidligere er det tilbragt noe mer tid på BM. Jeg har observert i flere 'faser', med og uten spørsmål og med og uten utstillingskatalog.<sup>2</sup> Jeg valgte tidspunkter hvor det var få, eller ingen andre besøkende, og tidspunkter hvor det var flere besøkende i utstillingsrommet. Dette for å undersøke om tilstedeværelsen av andre mennesker utgjorde noen forskjell på hva utstillingene fortalte meg.

Jeg har tatt utgangspunkt i Oscar Pripp og Magnus Öhlanders (2011) tolkning av hvordan observasjon kan være en vitenskapelig metode for å samle inn et empirisk materiale. Det trenger ikke å være mennesker eller kulturer som blir undersøkt, i mine undersøkelser er det utstillinger som en helhet - og gjenstandene innad i dem - som er objektet. Som oppgaven skal vise kan museumsgjenstander defineres som materielle overlevninger fra en fortidig *kultur*. Spørsmålet er da om gjenstanden vil være en mer 'tilbakeholden' informant enn et menneske vil være. Dette er noe av det jeg ønsker å undersøke; er gjenstanden taus, eller åpnes den opp i samvær med andre, like gjenstander, med konteksten den er en del av. Jeg mener altså at observasjon i denne sammenheng er like anvendelig som om det var en kultur - i ordets rette forstand - som skulle undersøkes. Et annet forsvar for å benytte observasjon som metode fremfor f.eks. spørreskjemaer rettet mot publikum, er at metoden kan hente ut en større bredde av informasjon. Pripp og Öhland (2011:114, min oversettelse) skriver: "Observasjon kan gi informasjon om det som er så gitt og selvsagt for mennesker at de ikke tenker på å fortelle om det i intervjuer".

Mine analyser er avhengig av å ha tilgjengelig all mulig empiri om utstillingene, særlig de små detaljene og sammenhengene. Observasjonen har gitt meg mulighet til å se helheten i en utstilling, se hvordan gjenstandene og budskapet virker på den besøkende (meg selv). Men for at jeg skulle kunne åpne opp utstillingen i større grad, se hvordan ulike 'usynlige' elementer spiller på hverandre, anså jeg det som hensiktsmessig også å ta utgangspunkt i en *utstillingsanalyse*.

---

<sup>2</sup> Det er kun *Bak Fasaden* som tilbyr en utstillingskatalog.

### *Utstillingsanalyse som metodeverktøy*

I teksten “The devil is in the detail” tilbyr Stephanie Moser (2010) et rammeverk for å gjøre en utstillingsanalyse. Teksten snakker om utstillingsteknologiske virkemidler som bruk av arkitektur, bruk av tekst og bruk av interaktive elementer, og foreslår en måte å observere de ulike elementene på, for så å oppdage hvordan disse spiller på hverandre og bidrar til å utlede kunnskap fra gjenstandene. Moser (2010:23-24) mener de små detaljene hver for seg kan virke ubetydelige, men at de i en større utstillingssammenheng, som en del av en helhet, er svært essensielle. Hun mener selv en liten detalj, usynlig for den besøkende, kan endre en utstillings budskap.

Det kan stilles spørsmål ved om teksten til Moser kan anses som et metodisk rammeverk fremfor en teoretisk tilnærming. Jeg mener den kan fungere i begge sammenhenger. Slik jeg ser det kan teksten brukes som et hjelpemiddel for å åpne opp utstillingene på en helt unik måte, for så å hente ut informasjon, informasjon som ellers ville vært usynlig om man ikke hadde tatt utgangspunkt i Mosers metodeverktøy. Som en teori kan den brukes for å forstå hvordan subjektive valg museer tar når det produseres en utstilling påvirker gjenstandene/budskapet.

### **2.3 Sekundærkilder**

#### *Arkivmateriale og andre kilder*

I tillegg til å observere *OsLove* slik den står i dag, har jeg ønsket å forstå den historiske utviklingen, herunder hvilke faktorer (om noen) som har bidratt til å forme dagens utstilling. Jeg anså museets arkiver som et fornuftig sted å starte. Her fikk jeg god hjelp av bibliotekar Ellen Bergrem. Bergrem ga meg tilgang på et stort og delvis usortert arkivmateriale. Dette satt jeg i museet og sorterte, noterte fra og kopierte det jeg anså som aktuelt; utstillingsbrosjyrer og utstillingstekster knyttet til eldre utstillinger, avisutklipp og artikler. I arkivarbeidet ble jeg oppmerksom på hvilken gullgrube museets eget tidsskrift *Byminner* er. Dette kildemateriale har det vært spesielt interessant å jobbe med. Her har jeg sett utstillingsåpninger sammen med utgivelser av tidsskriftet, og har i flere utgaver funnet artikler hvor de nye utstillingene blir beskrevet i form av anmeldelser og referater fra åpningene. Museets fotoarkivar Vegard Skuseth har også vært behjelpelig med å finne frem relevant fotomateriale, blant annet fotografier som viser hvordan *OsLove* har utviklet seg gjennom årene, og hvordan museumsbygningene og utstillingsrommene har endret utforming. Disse fotografiene har vært

en uvurderlig kilde for å kunne forstå sammenhengene mellom den gamle og den nye utstillingen.

Ved siden av arkivmateriale har jeg samlet inn det som har vært tilgjengelig av informasjon- og utstillingsbrosjyrer på begge museene, jeg har også brukt en digital versjon av *OsLove* for å undersøke hvilke deler av utstillingen museet fremhever (den digitale versjonen er ikke komplett, det er kun deler av utstillingen som vises frem).<sup>3</sup> Jeg har hatt en guidet tur med tidligere museumsdirektør Lars Emil Hansen, hvor vi sammen har gått gjennom *OsLove* og jeg har fått muligheten til å stille spørsmål og høre hans tanker om utstillingsprosessen (Hansen var en av dem som satt opp *OsLove* i sin tid). Hansen har også gitt meg tilgang på tekster omhandlende produksjonen av *OsLove*, og disse har vist seg å være nyttige for å forstå det ferdige resultatet.

Det nevnte materialet vil jeg betegne som sekundærkilder. Tekstene jeg har funnet i f.eks. arkivet har andre utformet, og jeg har gjort et utvalg og tolket dette materialet slik jeg ser hensiktsmessig til min oppgave.

#### *Egen tilknytning til Bymuseet*

Høsten 2021 var jeg praktikant på Oslo Museum, i avdeling for dokumentasjon og samling. I løpet av denne perioden fikk jeg verdifull innsikt i museets prosesser, særlig spennende synes jeg det var å få kunnskap om museets store og innholdsrike magasiner. I gjenstandsmagasinet oppdaget jeg hvor store mengder porselen fra forskjellige tidsepoker museet hadde. Jeg fikk god kunnskap om hvordan gjenstandene var magasinert; hvordan de var oppbevart og tatt vare på i magasinene. Oppholdet, og de arbeidsoppgavene jeg fikk i magasinene, ga meg unektelig mye inspirasjon og kunnskap til denne oppgaven. Uten praksisperioden antar jeg at det ikke hadde vært like enkelt å komme “bak scenen”, få undersøkt utstillingene så grundig og få kunnskap om prosessene som fører til en ferdig museumsutstilling.

## **2.4 Teoretisk tilnærming**

Oppgavens analyse skal undersøke hva museene *gjør* med utvalgte porselensgjenstander og hva de som et resultat av denne ‘gjøren’ (eller helt uavhengig av den) kommuniserer. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i to separate teorier, en som kan si noe om utstillingen som en kunnskapsprosess (et museums *gjøren*), og en om gjenstanders ‘egenvilje’ i utstillingene,

---

<sup>3</sup> Den digitale utstillingen ligger fritt tilgjengelig på App Store, i appen *Useem*.

herunder om den unndrar seg den produserte kunnskapen og skaper sin egen (materialitetsteorier). Nedenfor vil teoriene bli beskrevet nøyere.

### *'Gjøren'*

I introduksjon til *Tingenes Tale, Innspill til Museologi* skriver Anders Johansen et al. (2002:16) om gjenstanders nøytralitet før de blir fortolket. "Betydninger forekommer i menneskelige sinn [...]. For at potensialene [til gjenstandene] skal bli realisert, må det fortolknings til". En gjenstands opprinnelige meningsinnhold kan sies å være vanskelig å rekonstruere i en museumsutstilling, blant annet fordi gjenstandene ikke har vært del av én enkelt prosess, men mange. Gjenstanden blir som et fragment av mange fortidige kulturelle prosesser (Hodder 1994:12). Nettopp dette gjør kunnskapsprosessen på museet ekstra komplisert.

For å ytterligere konkretisere begrepet 'gjøren' ytterligere, velger jeg å benytte meg av Anita Maurstad og Marit Anne Hauans (2012) tekst "Universitetsmuseenes gjøren". I teksten gjør forfatterne en tolkning av den museale kunnskapsproduksjonen:

Utsagnene ["Veien blir til mens man går- båten blir til mens man seiler"] har det til felles at de gjelder forhold mellom resultat og praksiser. De viser til fenomen der resultater blir til i prosesser. Dette perspektivet på kunnskapsproduksjon - dvs. at kunnskap ikke først og fremst handler om oppdagelser av essensialister som allerede finnes, men at viten produseres; viten blir til gjennom koblinger mellom forskere og forskningsverktøy og det som undersøkes, samt en rekke elementer i omgivelsene - blir stadig oftere lagt til grunn i vitenskapene. (Maurstad og Hauan 2012:13)

Sagt med andre ord, kunnskapen som produseres på museene har ikke tatt utgangspunkt i noe som allerede foreligger, det skapes en *ny* kunnskap. Denne kunnskapen er ikke resultatet av én enkelt persons handlinger, men av mange ulike; forskere, museumsansatte og elementer i omgivelsene (som f.eks. bruk av rom og opprinnelig arkitektur - de utstillingsteknologiske valg som tas). For å undersøke den ferdigproduserte kunnskapen må først de bakenforliggende prosessene undersøkes, jeg skal spesielt se på de utstillingsteknologiske valgene, som bruk av rom, utstillingsteknikk, tekstbruk etc. Slik disse ulike elementene fremstår i utstillingene er de resultater av noen subjektive valg foretatt av museet.

### *Gjenstanden som selvstendig aktør i en utstilling - agency*

Maurstad og Hauans (2012) perspektiver om et museums 'gjøren' bygger i noen grad på Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsens (2009) perspektiver på materialitet som noe som

‘gjøres’. De deler dette inn i tre punkter: 1) *Prosess - Materialiseringer* som prosess og *agency*, 2) *Relasjonsmessig - Materialiseringer* som relasjon, nettverk og rhizom,<sup>4</sup> og 3) *Performativt - Materialiseringer* som performativitet. Disse tre materialiseringsbegrepene bygger på samme tanke - at materialitet er noe som ‘gjøres’, noe dynamisk. Det materielle ved en gjenstand avhenger altså ikke kun av gjenstandens fysiske, materielle, form - men også av andre *performative* faktorer. I en museumssammenheng tolker jeg dette slik: en museumsgjenstand har ikke en *satt* materialitet, verken når den ankommer museet eller når den står i en ferdig produsert utstilling. Den er i stadig bevegelse, noe som ‘gjøres’ av de museumsansatte *og* av publikum.

Fra Damsholt og Simonsens tre begreper om materialiseringer velger jeg å trekke ut begrepet *agency*. Slik som jeg skal anvende begrepet beskriver det en museumsgjenstand med en form for egenvilje. Uansett hvilken kontekst den blir puttet i er den i stand til å unndra seg den produserte kunnskapen og ‘snakke’, kun i kraft av dens egen materialitet. Damsholt og Simonsen beskriver det som at (museums)gjenstanden har en form for nærvær eller tilstedeværelse, og på bakgrunn av denne tilstedeværelsen kan gjenstanden “[...] skape forbindelser til den verden eller den kontekst, gjenstanden kommer fra” (Damsholt og Simonsen 2009:19, min oversettelse). Sagt med andre ord: uansett hva et museum prøver å gjøre med en gjenstand vil det alltid skje en uavhengig kobling mellom gjenstanden og publikum som iakttar den, en kobling museet ikke har kontroll over.

Sandra H. Dudley (2012) har lignende perspektiver på hvordan museumsgjenstander kan ha en form for egenvilje i en utstilling, hvordan gjenstanden kan virke på et sanselig plan. I teksten “Encountering a Chinese horse” skriver Dudley om et av sine egne museumsbesøk. Hun beskriver hvordan et møte med en “kinesisk bronsehest” fikk henne til å få en helt magisk, sanselig opplevelse. Bronsehesten stod for seg selv, den hadde ingen tekst i nærheten eller var tematisert på noen måte. Det Dudley møtte var kun den ‘nakne’ gjenstanden. Disse forholdene (fraværet av andre gjenstander og tekst) gjorde slik at gjenstanden kunne kommunisere noe helt eget kun i kraft av dens egen materialitet.

Jeg mener disse to teoretiske tilnærmingene jeg har beskrevet kan fungere på et felles plan - de kan begge tas utgangspunkt i for å belyse hvordan gjenstander ‘snakker’ i utstillinger. Ved å undersøke både konteksten museet har produsert, *og* gjenstandens egen materialitet.

---

<sup>4</sup> Gresk for [plante]rot.

### 3 Gjenstanders skiftende meningsinnhold. Museums- og utstillingshistorie

I dette kapittelet ønsker jeg å redegjøre historisk sett for noen av oppgavens temaer. I første del skal jeg undersøke bymuseers plass i museumshistorien og museumshistorie som en helhet. Museumshistorien som en helhet vil jeg beskrive med utgangspunkt i gjenstanders skiftende meningsinnhold gjennom tidene. Med dette mener jeg først og fremst hvordan museene gjennom tiden har sett på gjenstandene som materielle vitnesbyrd på en kultur eller andre fenomener, og hvordan gjenstandene som et resultat av ulike tiders idealer har kommunisert ulike ting. I andre del ønsker jeg å redegjøre for historien til BM og AM, og også her vil jeg ha et fokus på hvordan ulike tiders idealer har endret på gjenstanders meningsinnhold i de nevnte museenes utstillinger. I tredje del vil jeg utforske porselen, som materiale og gjenstand, i et historisk samlings- og museumspektiv.

Formålet med denne historiske beskrivelsen er å trekke ut de utviklingstrekkene jeg ser på som sentrale for å forstå hvordan dagens museer bruker gjenstander i utstillinger.

#### 3.1 Finnes det et grunnlag for bymuseene?

Bymuseer ser ikke ut til å kunne tilknyttes et spesielt utviklingstrekk i norsk museumshistorie. Deres eksistens må ses mer på som et resultat av noen større overordnede prosesser. Jeg velger å plassere bymuseenes tilblivelse i en større etableringsprosess tidlig på 1900-tallet. Anne Eriksen (2009:80-81) mener tiden rundt årsskifte 1800/1900 var gullalderen hva gjelder norske museumsetableringer. I denne perioden ble spesialiserte museer etablert i hopetall.<sup>5</sup> Eriksen peker på noen mulige årsaksfaktorer, blant annet etableringen av historiske foreninger, som igjen var pådrivere for å bygge opp nye, spesialiserte samlinger. I tillegg til dette vil jeg peke på en annen mulig årsaksfaktor, en nyorientering i museumstenkning i 1890-åra, det Eriksen (2009:69) kaller *folkemuseumsparadigmet*. Med folkemuseenes etablering kunne museene være identitetsskapende på individnivå:

Den nasjonale kulturen var gammel, mente man, og kom til uttrykk gjennom språk, historie, folkeminner og materiell kultur. Nasjonalkulturens kjerne var altså folkekulturen, som på sin side ble identifisert med bondekultur: Den ble utpekt som både eldst og mest ekte. Uberørt av dansketid, dansk språk og annen utenlandsk innflytelse representerte bondekulturen en levende forbindelse til Norges storhetstid i vikingtid og middelalder. (Eriksen 2009:75-76)

---

<sup>5</sup> Museer som spesialiserer seg på en mikrohistorie, ofte med en lokal tilknytning. Til forskjell fra de store nasjonale kulturhistoriske museene som trekker de "lange linjene" i historien.

Dette gjorde, enkelt sagt, at ‘alle’ grupperes materielle kultur kunne vises frem på museene. For å knytte fortiden sammen med nåtiden, for å etablere en nasjonal identitet med røtter i en fortid som stadig var i utvikling. Disse ulike grupperes materielle kultur var like autentiske og hadde en like høy egenverdi som noe annet, og den skulle også kunne ses og ha betydning for *alle* samfunnslag, ikke bare en lærd elite (Eriksen 2009:79). Slik jeg ser det gjorde dette museene mer demokratiske, og gjorde at ‘alles’ kultur kunne være meningsfulle vitnesbyrd på en nasjons fortid; en bygde- og bondekultur, en fiskerikultur, en bykultur. De etablerte universalmuseene<sup>6</sup> hadde først og fremst et opplysningsformål, mens de nye, identitetsskapende museene, skulle fungere på et annet plan. De skulle blant annet vise frem det visuelle i en kultur, for å gi en “[...] *opplevelse* av samhörighet, og om (nasjonal) *selverkjennelse* - ikke om tillært viten” (Eriksen 2009:79).

I Haakon Sheteligs bok *Norske museers historie* fra 1944, blir bymuseer satt opp som en kontrast til bydemuseene. Bydemuseene viste folke- og bondekultur i bygdene, mens et bymuseums hovedgjefte var å *verne* om historiske minner i byene. Her blir det altså definert et tydelig formål for de første bymuseene. Shetelig setter bymuseenes tilblivelse til rundt 1900, noe som stemmer overens med hva den øvrige museumshistorien sier om museenes utvikling tidlig på 1900-tallet som beskrevet ovenfor. Det interessante med Sheteligs bok er at han spesielt nevner BM for å illustrere hva de tidligste bymuseene la vekt på. Han skriver at BM (det som den gang het *Oslo Bymuseum*) i den første tiden (stiftet i 1906) hadde to formål: “[...] [BM] hadde til formål å virke for oppmåling av byens historiske bygninger og innsamling av bilder og gjenstander til belysning av byen i eldre tid” (Shetelig 1944:247).

Det faktum at byhistoriske museer først ble en egen institusjon på 1900-tallet, og fortsatte å vokse utover århundret,<sup>7</sup> kan kanskje tilskrives et bosettingsmønster i endring. På 1800-tallet bodde rundt to prosent av verdens befolkning i byer, med andre ord var det et knapt grunnlag på denne tiden for å vise frem et bredt spekter av menneskelig aktivitet i byene. Når innvandring og bosettingen i byene tok seg opp på slutten av 1800-tallet, kan det tenkes at det ble skapt en *ny* type kultur - en bykultur. Ut av denne ‘nye’ bykulturen kom det materielle

---

<sup>6</sup> Museer med en stor variasjon av gjenstander i samlingene, med et overordnet formål - å formidle en “lærd viten” (Eriksen 2009:79).

<sup>7</sup> Det finnes ikke noen fullstendig liste over alle landets museer som tar utgangspunkt i en by, men et søk på museumsnett.no gir 11 treff på ‘bymuseer’. Hvilke kriterier Museumsnett har lagt til grunn for at et museum kan falle under kategorien ‘bymuseer’ vites ikke.



vitnesbyrd på flere aspekter som kan sies å være unike ved en bykultur, herunder forfall, vekst og fremgang (Jones 2008:2-5).

Ovenfor har jeg gjort et meget snevert utvalg av museumshistorien for å beskrive hvilke årsaksfaktorer som kan ha lagt til grunn for at spesialiserte museer, herunder bymuseer, kunne opprettes. Jeg vil understreke at utviklingen på tidlig 1900-tall (fra de tidligste universalmuseene til spesialiserte museer) må ses på som et resultat av mange små endringer over tid, og ikke kun som et resultat av noen få utvalgte prosesser. Dette er en problematikk Camilla Mordhorst skriver om (2009:24-25). Hun utfordrer det å overføre Foucaults epistemetankegang (tanken om at viten har hatt en markant transformering mellom hver epoke) på museumshistorien. Dette er en interessant diskusjon, men for den kommende redegjørelsen ønsker jeg kun å synliggjøre der i historien det kan utledes synlige brudd og således en utvikling hva gjelder tolkningen og formålet med *gjenstander*, fra de tidligste samlingene på 1500-tallet, til det moderne museet på 1800-tallet.

### **3.2 Orden med tingene - gjenstanders transformasjon fra raritetskabinetter til offentlige museer**

Å skape en mening med gjenstander er tett knyttet opp mot praksisen *klassifisering*. Bjarne Rognan (2010a:132) betegner praksisen klassifikasjon som “dagliglivets måte å organisere verden på”. En nødvendighet for å skape mening i en kaotisk verden, på 1500-tallet så vel som i dag. Med andre ord er klassifikasjon noe tidløst, noe mennesket bedriver for å ordne verdens materielle innhold, fortidig og nåtidig, med det ønske om å skape en mening med tilværelsen.

Et av Europas første museer i ordets rette forstand,<sup>8</sup> *British Museum*, ble etablert i 1753 og åpnet for allmennheten noen år senere. Museet hadde som målsetting å være en offentlig institusjon hvor ikke bare et utvalg av befolkningen kunne se samlingene, men derimot hele befolkningen (Abt 2011:126).<sup>9</sup> Opprettelsen av *British Museum* og andre institusjoner, som

---

<sup>8</sup> *British Museum* var et av de første offentlige museene - ICOM mener et offentlighetsprinsipp må legges til grunn for at en institusjon skal kalle seg et museum, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, oppsøkt 10.10.22.

<sup>9</sup> Det er stilt spørsmål om Europas tidligste offentlige museer *de facto* kun var for et par utvalgte grupper av samfunnet, til tross for at det lå et offentlighetsprinsipp til grunn. Anne Eriksen (2009:20) skriver at *British Museum* i den første tiden hadde korte åpningstider, på tidspunkter hvor svært få kunne forlate arbeidet for å gå på museet.

kunstmuseet *Louvre* i Paris, la føringer for mange av de offentlige museene som fortsatte å etablere seg utover 1800-tallet (Brenna 2010:38). Det offentlige museet kan altså sies å ha ta sitt utgangspunkt i noen få etableringer på 1700-tallet, men praksisen med å samle gjenstander i et meningsfylt system er mye eldre. De eldste eksemplene på slike praksiser er “renessansesamlingene” - fyrstenes samlinger - fra 1500-tallet. Her ble “all verdens kunnskap” samlet inn, hovedsakelig naturalia (objekter fra naturen) og ‘kuriøse’ gjenstander. Brita Brenna (2010:38) trekker forbindelser mellom de tidligste private samlingene til dagens museer. De tidligste samlingene, skriver hun, var basert på helt andre prinsipper enn dagens museer, men de kan likevel sies å ha hatt en betydning for hvordan museene har utviklet seg og blitt den samfunnsinstitusjonen de er i dag. De tar begge utgangspunkt i verdens materialitet, natur- og menneskeskapte objekter, for å ‘forklare’ verden, de utleder en kunnskap *via* gjenstander satt i system. Men selv om både de tidligste samlingene og moderne museer har til felles at det er *gjenstander* som er utgangspunkt for deres virke, har systemene for å forstå og tolke gjenstandene endret seg.

#### *Fra all verdens ting til gjenstander med et opplysningsformål*

Over hele Europa, med særlig utbredelse i Italia, ble samlinger satt i system på 1500-tallet (Mordhorst 2009:34). Som nevnt samlet de tidligste samlingene gjenstander fra hele verden, natur- og menneskeskapte objekter, naturalia og artefakter. Betegnelsen “kuriositetskabinett” viser til nettopp dette, en samling kuriøse gjenstander tilsynelatende uten mål og mening for dagens samfunn. Men for mennesker i renessansen var dette en måte å “ordne verden på”, de forente natur- og menneskeskapte objekter for å vise til det store mangfoldet i universet (Brenna 2010:30). Samlingene skulle “stimulere til kunnskap gjennom assosiasjoner og hver gjenstand kunne leses allegorisk” (Hojem 2006:9). De tidligste samlingene var altså ordnet etter helt andre prinsipper enn dagens museumssamlinger. Men de har som nevnt et fellestrekk ved at de tar utgangspunkt i gjenstander for å vise til større prosesser i verden. Interessant nok er det selve *materialiteten* i gjenstanden som er avgjørende for dens klassifisering og betydning i de tidligste samlingene. Gjenstandene blir først og fremst ordnet etter “naturens tre riker”, herunder dyreriket, plantelivet og mineralriket, men det finnes også en fjerde kategori - menneskeskapte objekter laget av materialer fra disse tre rikene - “kunstferdighetene” (Eriksen 2009:30).

Den neste 'fasen' av samlingsvirksomhet kan man hevde kommer til syne i opplysningstidens samlinger. I denne perioden ble det samlet på en ny måte, gjenstandene fikk også 'nye' betydninger. Et viktig skille fra de tidligste samlingene er at de nå blir bedre organisert og får tydeligere rammer. Der gjenstandene i renessansesamlingene kunne omfatte all verdens ting, synlige og usynlige, tok nå samlingene kun utgangspunkt i "synlige ting og sammenhenger" (Hojem 2006:10). Tingene ble samlet i mindre 'flytende' kategorier, samlingens rolle var nå å vise "naturens vante, trauste og normale gang" (Eriksen 2009:37). Muligheten for en fortolkning av gjenstandene forsvant, de skulle skape mening via deres materielle likheter. Samlingene skulle være nyttige og *vitenskapelige*, i opplysningstidens ånd. Gjennom samlingene skulle man tilegne seg kunnskap, en kunnskap som kunne øke den enkeltes forståelse av natur og historie (Eriksen 2009:38). Gjenstanden ble altså omdefinert i denne perioden fra å være et symbol på noen større prosesser (den store sammenhengen i kosmos), til å bli tause vitner som kun kunne bli forstått ut ifra deres slektskap til andre, like, gjenstander.

Begynnelsen av 1800-tallet kan representere enda et skille i hvordan rådende kunnskapssyn endret på gjenstanders meningsinnhold i samlingene. I denne perioden blir gjenstandenes symbolverdi igjen aktuell; som vitnesbyrd på historiske og sosiale prosesser. Gjenstandene blir et sluttprodukt av usynlige krefter, måten de stilles ut på museene på denne tiden synliggjør det funksjonelle forholdet gjenstandene imellom, ikke deres materielle egenskaper eller størrelse (Hojem 2006:11). *Formålet* med å samle og stille ut gjenstander (nå i museer) forandrer seg også. "Naturalia" ble utskilt som egen gruppe, disse naturhistoriske objektene skulle fortsatt gi kunnskap, men de menneskeskapte gjenstandene, "oldsakene", ble nå skilt ut som et helt spesielt materielt vitnesbyrd. Et eksempel på en slik prosess er fra Bergen Museum, et av Norges eldste. Grunnleggeren, W.F.K. Christie, ordnet gjenstander i separate kategorier som "oldsaker" og "naturaliekabinett". Som nevnt hadde de naturskapte gjenstandene en egen kunnskapsfunksjon, mens "oldsakene" skulle vise tilbake til en *fortidig* historie, de skulle muliggjøre en erindring over store historiske hendelser (Eriksen 2009:51). I denne perioden blir altså museumsgjenstander *historisert*.

Jeg tolker den videre utviklingen i samler- og museumsvirksomheten på 18- og 1900-tallet til å bestå hovedsakelig i å skille ut gjenstander i ulike kategorier som igjen viser til ulike aspekter av en kultur. Gjenstander få nye tolkninger, og blir meningsbærende på helt andre måter enn de var før. Et eksempel på dette er etnografiske gjenstander, som på slutten av

1800-tallet blir skilt ut fra kategorien “oldsaker”. De etnografiske gjenstandene kunne nå representere en helt ny verdi; en folkeidentitet som igjen viste til en tanke om nasjonalstaten som noe dynamisk og historisk (Eriksen 2009:69). Det er lite sannsynlig at en slik tolkning hadde vært mulig om man hadde fortsatt å klassifisere etnografiske gjenstander i de samme altomfattende kategoriene som før, herunder i kategorier som “oldsaker” eller “kunstsaker”. Et skifte i vitenskapssyn gir også betydning for hvordan gjenstandene stilles ut. Fremveksten av et darwinistisk historiesyn på midten av 1800-tallet setter gjenstandene inn i et større evolusjonistisk system. Med utgangspunkt i deres materialitet og symboler blir de “sanne vitner” på en rettlinjert utvikling gjennom historien. Fra oldtidens ‘primitive’ kultur til nåtidens ‘fullkomne’ kultur (Pedersen 2010:46).

### *Fra kulturbærere til en kritisk museologi*

Fra en museumsverden gjennomsyret av et evolusjonistisk klassifiseringsideal ønsker jeg å hoppe frem til “den nye museologiens” fremvekst på 1980-tallet. Dette for å vise hvordan gjenstander den dag i dag stadig blir fortolket på nye måter. Torgeir Rinke Bangstad (2017:70) betegner museet før 1950 som et sted hvor gjenstandene “blir gravlagt”. Museet var sterkt koblet opp mot nasjonsbygging, den kunnskapen som ble tilegnet gjenstanden ble sett på som sann og som et ‘bevis’ på en statisk samfunnsutvikling. De var “livløse og dekontekstualiserte”. I siste halvdel av 1900-tallet ble disse dogmene utfordret. Her vil jeg trekke frem to retninger, “den nye museologien” på 1980-tallet, og den “kritiske museologien” på 2000-tallet.

“Den nye museologien” betegner en ny retning i studien av museet. Begrepet ble introdusert av Peter Vergos i 1989. Han mente museumsstudiet måtte bevege seg bort fra et spørsmål om *hvordan* museet utførte oppgavene sine, til *hvorfor*, et museumstudie med et mer humanistisk- og teorirettet fokus (Macdonald 2011:2-3). I “den nye museologien” ble det ikke satt spørsmål ved hva som ble gjort ved et museum, men hva et museum *var*. Noen år senere ble denne tanken utfordret, og igjen ble det satt fokus på hvordan museale praksiser gjøres. “Den kritiske museologien” kom som en delvis reaksjon på “den nye museologien” Vargo hadde løftet frem på 1980-tallet. Den kan også ses på som en videreutvikling, som i tillegg til det Vargo løftet frem også setter spørsmål ved hvordan museale praksiser gjøres (Olsrud og Snekkenes 2014:11-13).

Mine utvalgte teoretiske perspektiver om et museums 'gjøren' og gjenstanders egenverdi - *agency* - er begreper den kritiske museologien ble opptatt av på 2000-tallet. Det sanselige og det kroppslige ved en museumsopplevelse ble i denne retningen ilagt en større betydning. En museumsopplevelse er ikke kun den ferdigproduserte kunnskapen museet har skapt, det er også hvordan publikum selv opplever gjenstandene - og hvordan gjenstandene - i møte med publikum, kanskje kan ha en evne til å formidle noe helt eget; de har en *agency*.

### **3.3 Arendal museum og Bymuseet i Oslo - to museer med et byhistorisk innhold**

Fra å følge gjenstanders endrede meningsinnhold gjennom 500 år med privat og offentlig samlingsvirksomhet, ønsker jeg nå å belyse AMs og BMs historie med utgangspunkt i hvordan museene har formidlet lokal- og byhistorie gjennom ulike tider. Jeg mener det er relevant å belyse dette for å se hvilket grunnlag dagens museumsconsolideringer bygger på.

#### *Arendal museum - fra dannelsesinstitusjon til lokalhistorisk museum*

Som nevnt innledningsvis i kapitlet kan etableringen av spesialiserte museer på begynnelsen av 1900-tallet - herunder bymuseer- tilskrives blant annet en kollektiv innsats fra ulike private og offentlige aktører, hvor private samlinger og nyetablerte historiske foreninger spilte en stor rolle. Gjenstander ble donert til de historiske foreningene som igjen forvaltet dem (Eriksen 2009:82). En slik prosess kan sies å være avgjørende for BMs grunnleggelse, som jeg skal beskrive nedenfor, men for AMs tilfelle tok etableringen av lokalmuseum utgangspunkt i et allerede etablert Arendals-museum.

Som et av landets eldste ble AM etablert i 1832, sammen med byens bibliotek fikk det navnet "Arendal Skoles offentlige Bibliotek og Museum" (Ugland 1934:4). Museets tilknytning til skoleinstitusjonen tilsier at samlingene de tidligste årene hadde en opplysnings- og utdannelsesrolle, slik mange museer på denne tiden hadde som utgangspunkt (Pedersen 2010:43-44). Anne Eriksen (2009:63) mener AMs tidligste fase bør ses på som et ledd i en nasjonal kampanje: "Snarere bør de lokale initiativene [i Arendal] forstås som bidrag til byggingen av en nasjonal offentlighet bestående av helheten av lokale aktører og lokale tiltak".

AM kan altså ikke betegnes som et lokal- eller bymuseum i rette forstand fra starten av. Det var snarere en aktør i den større kunnskapstradisjonens tjeneste, brukt som et middel for å formidle kunnskap også utenfor de store byene. Men museumsidealet forandret seg med tiden, og Arendal fulgte med. I 1907 kom det nye vedtekter for museet, som la klare føringer på hva museumssamlingen skulle inneholde: “Historisk-antikvariske Samlinger, derunder Samlinger spesielt vedkommende Arendals By og Agdesiden” (Ugland 1934:31). Nye vedtekter og en ny ideologi om hva museene utenfor de store byene skulle vise frem, gjorde de nåværende samlingene utdaterte. Museet måtte gjøre en omdefinering av gjenstandenes meningsinnhold. Kategorier som “antikviteter” og “kunstsaker” falt bort og ble erstattet med “etnografika”, “oldsaker”, og “kulturhistoriske gjenstander fra etterreformatorisk tid”, alle betegnelser som passet bedre til museets nye formål om å være en lokal historieformidler (Olsrud 2012:85-87). I AMs tilfelle var altså omdreiningen til et lokalmuseum en videreføring av hva som allerede var etablert. Det er noe usikkert hvilke krefter som bidro til at dette kunne skje, men en avgjørende faktor kan kanskje tilskrives at museet ble overtatt av det offentlige noen få år før museet fikk nye ‘lokalhistoriske’ vedtekter (Ugland 1934:8).

I mellomkrigstiden fikk museet strengere rammer å operere i, drevet fram av blant annet konservator Albert Ugland. Museet opererte ut ifra en mer tydelig kulturhistorisk linje, og ble samtidig et museum for hele Aust-Agder fylke (Shetelig 1944:101; Ugland 1934:6). På 1970-tallet flyttet museet inn i Langsæ gård, som i seg selv er en del av byhistorien. Her var det systematiske utstillinger av museets rike gjenstandsmateriale, og i området rundt var det nærmest et tilhørende friluftsmuseum hvor byggeskikk og gammel bondekultur (i Arendal og omegn) ble vist frem.<sup>10</sup>

Det som i dag er et *kulturhistorisk* museum hvor man kan oppleve “Aust-Agders historie og kultur”<sup>11</sup> er et resultat av mange omorganiseringer. Den nåværende organisasjonsformen er et resultat av en større konsolideringsprosess, som inneholder arkiver og mindre lokalmuseer på Sørlandet. Hovedsetet til “KUBEN museum” er fortsatt på Langsæ.<sup>12</sup> Som nevnt i oppgavens innledning har jeg valgt å bruke betegnelsen AM for å vise tilknytning til den eldre

---

<sup>10</sup>Om museets historie, <https://www.kubenarendal.no/opplev-paa-kuben/langsae-gaard/>, oppsøkt 20.10.22.

<sup>11</sup> Om museets nåværende organisasjonsform og formål, <https://www.kubenarendal.no/om-oss/kuben/>, oppsøkt 20.10.22.

<sup>12</sup>Om det nye museet, <https://www.kubenarendal.no/om-oss/kuben/>, oppsøkt 20.10.11.

museumsinstitusjonen, selv om den nåværende organisasjonen inneholder mange separate enheter spredt utover hele Agder.

### *Bymuseet i Oslo - fra låve til utstillingslokaler*

Nåværende Oslo Museum ble opprettet i 2006 i form av en konsolidert stiftelse. Oslo Museum beskrives som “fire museer på tre arenaer”: Bymuseet (og Teatermuseet) på Frogner, Arbeidermuseet på Sagene og Interkulturelt Museum på Grønland. Alle museene beskrives som kulturhistoriske museer.<sup>13</sup> Mine undersøkelser skal kun konsentrere seg om Bymuseet (det jeg har valgt å forkorte til BM) på Frogner.<sup>14</sup> I nåværende form kan det sies at BM kun har eksistert siden åpningen av nye utstillingslokaler og gjenstandsmagasiner på Frogner i 1985.<sup>15</sup> I bredere forstand er det ‘nye’ museet fra 1985 en videreutvikling av et museum som har vært på området i over 100 år. I en artikkel i Dagbladet fra høsten da de nye utstillingslokalene ble åpnet skrives det: “Ny-gammelt museum. Oslo kommer til å få et populært tilskudd til sine museer, når Bymuseets nye avdeling åpner for publikum på fredag. Østfløyen på Frogner Hovedgård, som fra gammelt av har vært fjøs, låve og gjødselkjeller, er bygd om til 1400 kvadratmeter spennende utstillingsflate” (Bentzrud 1985).

Nåværende gårdsbebyggelse på området BM ligger - Frogner Hovedgård - har røtter tilbake til 1600-tallet. Nettopp denne gården skulle bli utgangspunkt for et museum på stedet. Gården ble kjøpt opp av Christiania kommune i 1896 (Finne-Grønn 1950:5). Med dette oppkjøpet begynte museumsvirksomheten i Frogner Hovedgårds bygninger, det som senere ble til Oslo Museum.

Det kan skrives mye om kampen om å bevare Frogner Hovedgård og gjøre det om til et museum, men jeg ønsker å konsentrere meg om de delene av historien som omhandler hvordan museet ble startet opp og drevet de første årene, samt *hva* som var på utstilling. I likhet med andre museer i tiden rundt 1900 (Eriksen 2009:81) var også museet i Frogner Hovedgård et resultat av innsatsen til noen få ildsjeler i lokalsamfunnet, nemlig en historisk forening. “Det gamle Christiania” ble stiftet i 1905 av Fritz Holland. Ideen om et museum for

---

<sup>13</sup> Om Oslo Museum, <https://www.oslomuseum.no/oslo-museum/hva-er-oslo-museum/>, oppsøkt 02.11.22.

<sup>14</sup> Bymuseet på Frogner inneholder som nevnt også Teatermuseet, men gjøres som en separat del av den byhistoriske utstillingen. Derfor har jeg utelatt å nevne Teatermuseet, og behandler Bymuseet (og basisutstillingen *OsLove*) som én enhet.

<sup>15</sup> Som kapittel 4.1 skal vise, ble det i 1985 åpnet et ‘nytt’ bymuseum på Frogner (se Gjerdi 1985:39-40).

Oslo (og den gang Aker) kom riktignok før man fant et passende lokale, og fire år etter foreningens stiftelse ble det gitt tillatelse av kommunen til å flytte inn i et par rom på Frogner Hovedgård (Roede 2012:194). I starten hadde museet en tvetydig rolle: “[...] å verne og dokumentere gammel arkitektur, og å belyse endringer i byens landskap” (Hansen 2005:35). Som beskrevet i kapittel 3.1 var dette et utgangspunkt for mange bymuseer; å verne om den lokale bygningsstrukturen. Det kan stilles spørsmål ved om foreningen/museet de første årene var en bevaringsinstitusjon eller en museumsinstitusjon med utgangspunkt i en gjenstandssamling. Uansett hva det betegnes som ble en gjenstandssamling utgangspunktet for BMs virksomhet i årene som fulgte.

Museets historie de første tiårene er interessant, foreningens (og museets) leder Fritz Holland var stadig i konflikter om hvordan museet i Frogner Hovedgård skulle drives. Konflikten kjørte seg om hva det skulle samles på, og hva som skulle vises frem til publikum. Holland ser ut til å ville samle og stille ut kulturhistoriske gjenstander tilknyttet Oslo. I 1910 sender han et avisinnlegg til alle byens aviser hvor overskriften er ganske forstemmende: “Skal Christiania være den eneste By i Landet, der ikke med Pietet<sup>16</sup> vil verne om og samle paa sine kulturhistoriske Minder?” (Roede 2012:201). På dette tidspunktet var det allerede samlet inn mange gjenstander fra gårdene i Oslo, takket være Holland. Holland fikk ikke realisert drømmen om et museum med utgangspunkt i historiske gjenstander med en Oslo-proveniens og mange var imot ideen. Kanskje av den grunn at museet da ville være i direkte konkurranse med Folkemuseet på Bygdøy. I 1912 måtte Holland forlate museet, antagelig på grunn av de interne stridene om museets formål (Roede 2011a:12).

Hollands visjon om å samle historiske gjenstander med en Oslo-proveniens ble ikke realisert av etterfølgeren Stian Finne-Grønn. Under Finne-Grønns lederskap samlet museet hovedsakelig på portretter og bygningsmodeller (Roede 2012:206). Dette kan delvis tilskrives at Finne-Grønn hadde en særlig stor interesse for portretter, men det kan også tenkes at Folkemuseet på Bygdøy spilte en rolle. Skulle BM samle gjenstander i tillegg til portretter og bygningsmodeller, ville museet være i konkurranse med Folkemuseet. Løsningen ble at museene konsentrerte seg om å samle inn en type gjenstandsmateriale hver, portretter og bymodeller på BM, gjenstander på Folkemuseet (Boye og Wichstrøm 1985:15-18). Resultatet av en slik drastisk omveltning av museets formål (fra Hollands ønske om å samle

---

<sup>16</sup> Fromhet, hensynsfull ærbødighet.



lokalhistoriske gjenstander til Finne-Grønns ønske om å bygge opp et portrettgalleri) ble et bymuseum uten utgangspunkt i kulturhistoriske *gjenstander* med en Oslo-proveniens. Utstillingsrommene i Frogner Hovedgård blir beskrevet som “nesten rene billedgallerier” på Finne-Grønns tid (Roede 2012:2010). Finne-Grønn skriver selv i boken “Oslo Bymuseum Interiør-Billeder” (1950:6) at bymuseets oppgave er å samle og bevare to ting: ‘bybilleder’ og ‘portretter’.

I 1950 får museet en ny direktør, Harald Hals II. Hals er kulturhistoriker (Finne-Grønn var genealog), og skiftet igjen fokus til å samle og stille ut kulturhistoriske gjenstander. Som et resultat av dette ble utstillingene i Frogner Hovedgård mer gjenstands- og historiebaserte (Roede 2012:2010). En god kilde til hva museet nå (under Hals’ ledelse) stilte ut, er museumsbrosjyrer. I en brosjyre over utstillingen “Oslo Bymuseum - Et streiftog gjennom byens historie” fra 1951<sup>17</sup> presenteres den nevnte utstillingen som en utstilling med et klart utgangspunkt i Oslos historie. Utstillingene var kronologisk oppbygd med en blanding av malerier, bymodeller og *gjenstander* (på side 27 nevnes det et “stokk-rør”- en fragmentert bit av byens gamle vannledning). På side 62 står det: “Oslo Bymuseum skal etter evne prøve å gi et bilde av vår bys historie og utvikling”. Altså kan det sies å ha blitt en overordnet kulturhistorisk ramme for museet, lik den Holland ønsket. Museet ble i årene som kom mer og mer konsentrert på å stille ut byhistoriske *gjenstander*. Utstillingen “Mitt Kjæreste Eie” fra 1963<sup>18</sup> er et eksempel på dette, her ble det tatt utgangspunkt i kjente Oslo-personligheters mest verdifulle og sentimentale eiendeler for å fortelle en byhistorie.

I dag skrives det følgende om museets formål i vedtektene “Oslo Museum skal vekke interesse for- og formidle kunnskap om Oslos bys historie og utvikling [...]” og “Museet skal samle, bevare og bearbeide kulturhistorisk materiale av enhver art som kan belyse byens og innbyggernes liv og livsvilkår fra fortid til samtid”.<sup>19</sup> Altså har dagens utstillinger et kulturhistorisk utgangspunkt. Dette utgangspunktet har, slik jeg ser det, røtter både i Hollands første museumsvirksomhet på stedet, og i Haralds Hals’ modernisering av museet på 1950-tallet. Noe av Finne-Grønns portrettsamling er videreført ved at det i Frogner Hovedgård fortsatt er utstilt en del av museets portrettsamling, det blir også utstilt portretter og andre

---

<sup>17</sup> Utstillingskatalog 1951 “Oslo bymuseum. Et streiftog gjennom byens historie”. Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

<sup>18</sup> Utstillingskatalog 1963 “Mitt kjæreste eie”. Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

<sup>19</sup> Oslo bymuseums nåværende vedtekter, <https://www.oslomuseum.no/oslo-museum/arsmelding-vedtekter-plan/>, oppsøkt 02.11.22.

malerier i faste og temporære utstillinger. Hensikten med å trekke ut disse spesifikke delene av BMs historie er å vise hvordan BM til ulike tider har brukt ulike virkemidler og ulike type kildemateriale for å belyse byens historie. Dette kan kanskje sies å være et resultat av at museet ikke alltid har hatt et like uttalt formål. Fra 1950 og utover har formålet blitt tydeligere slik jeg tolker det, dette er at det skal samles og stilles ut *kulturhistoriske* gjenstander som kan belyse *alle* sider ved Oslo bys historie og utvikling.

### **3.4 Porselen som noe estetisk og noe byhistorisk - porselen i en museumshistorie**

Denne oppgaven skal analysere noen utvalgte utstillinger, *OsLove* og *Bak Fasaden*, med et spesielt blikk på tre utvalgte porselensgjenstander, to i *OsLove* og en i *Bak Fasaden*. Å undersøke *porselensgjenstander* er ikke et valg jeg har tatt tilfeldig. I en museumssammenheng anser jeg porselen som svært interessant. Porselen kan først og fremst sies (ofte) å være estetisk, det har en bruksfunksjon, og det er del av en industri- og stilhistorie. Men hvordan porselen er del av en *bys* historie, det er jeg mer usikker på. Nettopp av denne grunn er porselen et glimrende utgangspunkt for en analyse. For å belyse porselenets rolle i dagens museumssamlinger ønsker jeg nedenfor å trekke ut det jeg ser på som noen sentrale utviklingstrekk. Fra de tidligmoderne samlingene til de store offentlige museene på 18- og 1900-tallet.

#### *Porselen i de tidligmoderne samlingene*

Porselen ser ut til å ha spilt en viktig rolle helt tilbake til de tidligmoderne private samlingene. Et eksempel på dette er den engelske Hertuginnen av Portlands samling fra 1700-tallet. Samlingen, som bestod av “naturalia og artefakter”, inneholdt store mengder porselensgjenstander (Brenna 2010:37). Den kjente “Portland vasen” (som er bevart i *British Museums’* samlinger),<sup>20</sup> kan vise at Hertuginnenes samlinger inneholdt estetisk vakkert og historisk porselen (vasen er fra romertid), med en åpenbar betydning i tiden den ble samlet inn. Spørsmålet er hva denne betydningen bestod av. Som beskrevet i kapittel 3.2 tok 1700-talls samlingene utgangspunkt i verdens *synlige* forbindelser. Gjenstandene fikk mening ved å stå sammen med andre, like, gjenstander. Slik kan det tenkes at “Portland-vasen” i sin samtid fikk betydning ved å være organisert i et system med andre porselensgjenstander. Produksjon

---

<sup>20</sup> Vasen i *British Museums* samlinger, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1945-0927-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1), oppsøkt 02.11.22.

av porselen kom ikke i gang i England før på 1700-tallet, og derfor kunne porselen fra andre steder av verden samles inn (f.eks. i Hertuginnen av Portlands' samlinger) og bli et materiale som viste verdens forbindelser og mangfold, noe sjeldent og estetisk vakkert. Porselen ble i tillegg sett på som noe nobelt og opphøyet i sin samtid, noe som reflekterte tilbake på samlerens smak og intelligens (Slobola 2010:458).

### *Porselen i de offentlige museene*

Elisabeth Sullivan (2018:11) har undersøkt hvordan *The Metropolitan Museum of Art* i New York samlet inn på porselen på 1800-tallet. De første årene, skriver hun, var det en bemerkelsesverdig liten interesse fra museets side for å samle inn porselensgjenstander. Dette endret seg rundt 1900, hvor museets samlinger ble større takket være gaver fra privatpersoner som donerte hele eller deler av sin egen porselenssamling. Det kan bemerkes at porselengjenstander i denne tiden havnet i museumssamlinger på bakgrunn av deres estetikk, ikke nødvendigvis som et kulturelt fenomen eller et resultat av en tids kulturelle prosesser.

I en norsk museumssammenheng har porselen lenge vært en del av de store museumssamlingene, men også her ser det ut til at det estetiske ved porselensgjenstandene lenge vært det avgjørende, ikke nødvendigvis de kulturelle prosessene som ligger bak produksjonen og bruk av en porselensgjenstand. I en 'håndbok' til Kunstindustrimuseet fra 1926 (33-35), *Fører gjennom Kunstindustrimuseet i Oslo*, blir porselen beskrevet som en av gjenstandsgruppene museet samler og stiller ut. Her fremheves den europeiske porselensproduksjonen, med gjenstander som hovedsakelig stammer fra Tyske porselensfabrikker, som den kjente *Meissen* i Dresden. Håndboken fra 1926 beskriver gjenstandene som vitnesbyrd på industri- og stilutvikling. Naturligvis, siden de står på et *kunstindustrimuseum*. I nyere tid, hvor Kunstindustrimuseet har blitt en del av Nasjonalmuseet på Vestbanetomten i Oslo, er porselen fremdeles en stor del av samlingene,<sup>21</sup> og blir aktivt brukt i utstillinger. Disse utstillingene problematiserer imidlertid ikke porselenet i særlig grad. Museets hovedfunksjon er fortsatt, som i 1923, å samle og stille ut industri-, og kunstproduksjon.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Et søk i Nasjonalmuseets digitale samlingsarkiver gir 1718 treff på porselen.

<sup>22</sup> I Nasjonalmuseets vedtekter står det skrevet følgende om en av museets virksomheter: "[...] innsamling, dokumentasjon og bevaring av samlinger innenfor billedkunst, kunsthåndverk, design og arkitektur". <https://www.nasjonalmuseet.no/om-nasjonalmuseet/styret-organisasjon-og-ansatte/vedtekter-stiftelsen-nasjonalmuseet-for-kunst/>, oppsøkt 02.11.22.

## *Porselen i bymuseene*

Små spesialiserte museer som BM har et stort antall porselen i samlingene sine.<sup>23</sup> AM har også en relativt stor mengde.<sup>24</sup> Dette synes jeg er verdt å merke seg, da jeg anser byhistoriske museer som et av museene (i tillegg til estetiske) hvor det samles og brukes mest porselen. I BMs første vedtekter fra 1906 blir det beskrevet et formål med museets innsamling: “[...] [Å samle] Gjenstande af enhver Art, der bidrager til at kaste Lys over den gamle By [...]” (Roede 2011b:12). Museets grunnlegger Fritz Holland hadde en forkjærlighet for den gamle gårdsbebyggelsen rundt Oslo. Han så hvordan modernisering på 1900-tallet var i ferd med å utslette det gamle (Hansen 2005:34-35). BMs første utstillinger tok utgangspunkt i samlinger fra disse gårdene: portretter, møbler og *porselen* (som en naturlig del av et gårdsbruks hverdagsgjenstander?) (se figur 1 i Roede 2012:208). Bruk av porselen var en del av utstillingene selv i Finne-Grønns tid, men her ble de antagelig brukt mer som miljøskapende elementer i Frogner Hovedgårds utstillingsrom. Kanskje som et estetisk tilskudd til portrettene - som var det Finne-Grønn var mest opptatt av å stille ut (se f.eks. andre figur på side 12 og fjerde figur på side 33 i Raabe 1950). I nyere tid, som jeg skal vise senere i oppgaven, er porselen brukt på andre måter i BMs utstillinger og de blir da beskrevet som et materiale brukt til å “[...] belyse den allmenne kulturhistorie [i Oslo]” (Gjerdi 1985:42).

I neste kapittel vil jeg beskrive hvilken kontekstuell ramme utstillingene *OsLove* og *Bak Fasaden* skaper for å knytte gjenstander (herunder mine utvalgte porselensgjenstander) opp mot større sosiale og historiske prosesser i en bys forhistorie.

---

<sup>23</sup> Det er vanskelig å stadfeste akkurat hvor mange gjenstander det er. I samtale med museets konservator Therese H. Johnsen (personlig e-postkommunikasjon 10.11.22) fikk jeg vite at gjenstandsdatabase Primus gir et tall på rundt 1400 registreringer av gjenstander av porselen, men dette innbefatter gjenstander som både er i 100% porselen, og gjenstander som har *innslag* av materialet porselen i seg. Det er uansett klart at det er en stor andel av samlingene som er porselen.

<sup>24</sup> Også her er det vanskelig å stadfeste hvor mange gjenstander det er snakk om, i samtale med museolog ved museet, Anne Klippenvåg Pettersen (personlig e-postkommunikasjon 22.11.22), fikk jeg vite at gjenstandsdatabase Primus ga et treff på rundt 400 når det ble søkt etter porselen + servise. Det kom opp rundt 2000 treff når man søkte etter porselen, men som nevnt ovenfor kan dette vise til alle gjenstander med *innslag* av materialet porselen i seg.

## 4 To byhistoriske utstillinger

I dette kapittelet ønsker jeg å gjøre en beskrivelse av de to nåværende utstillingene på BM og AM - *OsLove* og *Bak Fasaden*. Denne beskrivelsen skal gi et overblikk over de to utstillingene og hva de - slik de fremstår for publikum - kommuniserer av byhistorie. *OsLove* har en ‘forgjenger’, som er en basisutstilling fra 1985 med omtrent samme innhold som dagens utstilling. At den nåværende utstillingen er et delvis produkt av en revidering av en eldre utstilling ser jeg på som et unikt aspekt ved BM. Således anser jeg det som nyttig å ha med en kort beskrivelse av den gamle utstillingen fra 1985. *Bak Fasaden* er en helt ny utstilling og vil kun bli beskrevet i sin nåværende form. Formålet med denne beskrivelsen er å skape et grunnlag for de kommende utstillingsanalysene. Det er nødvendig å se hva de to nevnte utstillingene faktisk inneholder, hvilken byhistorie (eller noe helt annet) de formidler.

### 4.1 *OsLove* - en historisk gjennomgang

Den nåværende basisutstillingen på BM - *OsLove* - er en av museets faste utstillinger lokalisert i museets østfløy. Utstillingen og lokalene den står i, har utgangspunkt i en moderniseringsprosess museet satte i gang på 1980-tallet, som beskrevet i kapittel 3.3. Resultatet av denne prosessen ble blant annet nye utstillingslokaler i hovedgårdens østfløy, i det som historisk hadde vært låve og kornlager (Gjerdi 1985:39). De nye utstillingslokalene ble i 1985 i all hovedsak dominert av én basisutstilling; “En oppdagelsesreise i byens fortid”.<sup>25</sup> Det er denne utstillingen dagens *OsLove* bygger på, og konteksten ser ut til å være det samme (Oslos historie fortalt gjennom et bredt tidsspenn) med utgangspunkt i et tverrsnitt av museets samlinger. Men *måten* gjenstandene er tematisert på, og hvilket perspektiv byhistorien er fortalt ut ifra, har endret seg med tiden.

#### *Den gamle utstillingen*

I en museumsbrosjyre fra 1985 presenteres den nye basisutstillingen i østfløyen som “En oppdagelsesreise i byens fortid”.<sup>26</sup> Det skrives: “Det nye Bymuseet viser byens historie som en serie adskilte temaer”. Brosjyren og fotografier av utstillingen på [digitaltmuseum.no](https://digitaltmuseum.no),<sup>27</sup> gir i dag et godt bilde av hvordan utstillingen var formgitt; 17 moduler med hvert sitt spesifikke

---

<sup>25</sup> Tittel på 1985-utstillingen i østfløyen er “En oppdagelsesreise i byens fortid”. Utstillingskatalog 1985 “Det nye museet i Bymuseet”. Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

<sup>26</sup> Utstillingskatalog 1985 “Det nye museet i Bymuseet”. Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

<sup>27</sup> Se f.eks. foto av temaet “Bytrafikk”, her er det en sammenblanding av ulike transport-vitnesbyrd fra byens ulike historiske perioder, <https://digitaltmuseum.no/021016959724/oslo-bymuseums-basisutstilling>, oppsøkt 10.09.22.

tema/gjenstandsgruppe (f.eks. transportrelaterte gjenstander), presentert på en kronologisk måte. Interessant å bemerke fra den nevnte brosjyren er utsagnet “Det er bilder og gjenstander som forteller historie i Bymuseet, ikke tørre tall og lange tekster”. Slik jeg tolker det kan utsagnet sies å legge et premiss for utstillingen; utstillingen er basert på gjenstander og ikke så mye på museets kunnskapsproduksjon om disse gjenstandene. Det kan stilles spørsmål ved om dette ble resultatet. I et intervju med museumsdirektøren et par år før åpningen skrives det at han legger “[...] stor vekt på at [det nye] bymuseet [den nye basisutstillingen] skal være alt annet enn kjedelig” men samtidig skulle “[...] dagliglivet skildres på en måte som forhåpentligvis vil øke vår forståelse av hvordan det var å bo i fortidens Oslo” (Astrup 1981). Det var altså et ønske om å gjøre utstillingen “spennende, uten tørre tall og lange tekster”, men samtidig produsere en viss kunnskap via gjenstandene som kunne øke publikums forståelse om hvordan det var å *bo* i fortidens Oslo.

Ønsket om en “ny og spennende” utstillingsform lå nok i tiden, i *Byminner* fra åpningsåret blir det skrevet om utstillingen: “Synet på hvordan utstillinger skal utformes endrer seg stadig. Tidligere har byutvikling og kronologi vært rettesnor for bymuseets utstillinger [...] Bredden i byens kulturhistorie har fått en mer sentral plass enn tidligere” (Gjerdi 1985:40-41). Et slikt syn på kunnskapsproduksjon er typisk for 1980-tallet, gjenstandene ble sekundære og den konteksten som ble produsert (i 1985-utstillingen de ulike tematiske modulene/tablåene) bestemte hvilken betydning gjenstandene skulle ha (Ågotnes 2007:54). Det kan stilles spørsmål ved om denne måten å produsere kunnskap på er god eller ei, men i sin samtid var utstillingen ganske revolusjonerende. Lars Roede (2012:214) mener den i sin tid var banebrytende i norsk museumssammenheng.

## Den nye utstillingen OsLove



**Figur 1.** Første del av utstillingen, sett fra middelalderrommene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen.  
**Figur 2.** OsLoves inngangsparti. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen.

1985-utstillingen står i hele 25 år, før det rundt 2010 produseres en ny og oppdatert versjon. På dette tidspunktet beskrives den gamle som nedslitt og utdatert, både innholdsmessig og teknisk.<sup>28</sup> Den nye utstillingen åpner i 2015.<sup>29</sup> En tematisk utstilling er nå byttet ut med en kronologisk. Av utstillingsarkitektene beskrives den nye utstillingen som “[...] en kronologisk presentasjon som belyser hvordan det har vært å leve i byen i 1000 år”.<sup>30</sup> På denne måten er den nye utstillingen ganske lik den gamle, det skal belyses en Oslo-historie over et relativt stort tidsspenn. Men perspektivbruket i utstillingen er annerledes.<sup>31</sup> I prosjektskissen skrives det at utstillingen skal “[...] sette bymennesket i sentrum, og diskutere hvordan det har vært å leve i byen for forskjellige grupper og enkeltindivider i ulike tidsperioder”.

Mange av de store attraksjonene i 1985-utstillingen brukes igjen i den nye,<sup>32</sup> blant annet flere bymodeller, noen portretter og fragmenter av kirkeruiner fra middelalder. Men det byttes også

<sup>28</sup> Upublisert konseptnotat ifm. ny basisutstilling, datert 28.06.2010. Key Arkitekter.

<sup>29</sup> Arrangementkalender Aktiv i Oslo januar 2015, <https://www.aktivioslo.no/hva-skjer-i-oslo/apning-av-ny-utstilling-om-oslos-historie/>, oppsøkt 10.10.22.

<sup>30</sup> Upublisert konseptnotat ifm. ny basisutstilling, datert 28.06.2010. Key Arkitekter.

<sup>31</sup> Selv om jeg nevnte et utsagn fra tidligere museumsdirektør i 1981 om at den gamle utstillingen skulle “øke vår forståelse av hvordan det var å bo i fortidens Oslo”, betyr ikke det at utstillingen ble produsert med et befolkningsperspektiv.

<sup>32</sup> Under modul “Byvåpnet” er modell av Rådhusgata 7 nevnt, denne finner man igjen i dagens utstilling i den andre modulen “Provinsbyen Christiania”. Samling av alle utstillingstekstene fra 1985-utstillingen. Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.



ut og legges til gjenstander, det kan tenkes at museet ønsket å finne gjenstander som kunne formidle personlige historier på en bedre måte enn før. I prosjektskissen påpekes det at gjenstandene som velges ut i den nye utstillingen må ha et særlig godt formidlingspotensiale: “Siden den faste utstillingen gis et relativt begrenset utstillingsareal [den gamle utstillingen strakk seg over flere etasjer, den nye er kun i østfløyens kjeller], stiller dette store krav til gjenstandsmaterialets formidlingspotensiale”.<sup>33</sup>

*OsLove* deles inn i fem ulike moduler, hver modul forholder seg til en satt tidsperiode og er lett tematisert med overskrifter. Fra utstillingens begynnelse til slutt: 1000-1624: Middelalderbyen Oslo, 1624-1814: Provinsbyen Christiania, 1814-1925: Hovedstad og storby, 1925-1970: Drømmen om et moderne “Stor-Oslo”, Oslo etter 1970: Det store mangfoldets by. Gjennom de fem ulike modulene er det en blanding av gjenstander, tekst, arkivmateriale fra museets samlinger (hovedsakelig fotografier) og interaktive elementer. Disse ulike elementene forteller om noen utvalgte historiske prosesser i et satt tidsrom. De fleste av gjenstandene har en åpenbar tilknytning til Oslo, de arkeologiske gjenstandene er funnet eller brukt i Oslo, og 17- 18- og 1900-talls gjenstandene er hovedsakelig fra gårder rundt om i Oslo og annet Oslorelatert materiale museet har i samlingene sine. Noen av gjenstandene er innlånt fra andre museer i byen.

På første infoplakat i utstillingen står det følgende i overskriften: “Byhistorie for nybegynnere”, og i den påfølgende teksten: “Hvordan har Oslo sett ut tidligere? Hvem har bodd i byen? Hvorfor har folk kommet til Oslo, og hvor er de kommet fra?”. Her blir den besøkende presentert for et slags premiss for utstillingen, og blir fortalt hvilken kunnskap de skal sitte igjen med etter utstillingen. Det fortelles først og fremst for en som ikke har en forutgående kjennskap til Oslos historie, men også ut fra et “innflytterperspektiv”. Til åpningen av *OsLove* i 2015 skrev daværende museumsdirektør Lars-Emil Hansen i museets tidsskrift *Byminner* (2015:27): “Målet med utstillingen er at den skal gi en forståelse av dagens Oslo, og av de historiske prosessene som har formet og former dagens by og byliv”. Dette mener jeg er interessant, og det kan stilles spørsmål ved hvordan disse to utgangspunktene (“byhistorie for nybegynnere”, og “en forståelse av dagens Oslo via utvalgte

---

Byste i stein av (antatte) Håkon Magnusson er i 1985-utstillingen utstilt i samme rom som nå, <https://digitaltmuseum.no/011014299667/oslo-bymuseums-kirkeutstilling>, oppsøkt 10.10.22.

<sup>33</sup> Upublisert konseptnotat ifm. ny basisutstilling, datert 28.06.2010. Key Arkitekter.



historiske prosesser”) sammenfattes til et lett forståelig narrativ. Dette er noe analysen min kommer til å undersøke.

Jeg vil også nevne at jeg er klar over at en av utstillingens hovedmålgrupper er tenkt å være barn og skoleklasser.<sup>34</sup> Dette gjøres blant annet ved at det tilbys et aktivitetshefte til den besøkende, hvor tanken er en/et skattejakt/rebusløp gjennom utstillingen. Det er også satt opp flere rekvisitter underveis i utstillingen som skal fortelle barn om spesifikke historiske prosesser. Skoleklasser har jevnlig omvisninger i utstillingen. Jeg mener likevel at utstillingen kan være en fullgod utstilling for voksne, uten at barneperspektiver blir lagt merke til. Derfor velger jeg å ikke tillegge dette noe betydning når jeg analyserer utstillingen.

**Mine utvalgte porselensgjenstander<sup>35</sup> fra denne utstillingen er en kaffekanne i modul 2 (i monteret “Christiania i verden og verden i Christiania”) og tre krydderkrukker i modul 3 (i monteret “Tjenestepikene”).**

---

<sup>34</sup> Personlig kommunikasjon med tidligere direktør Lars Emil Hansen på museet 26.10.22.

<sup>35</sup> Jeg velger å betegne de utvalgte gjenstandene som porselensgjenstander. Jeg er klar over at noen av de er i steintøy, men dette er noe jeg velger å ikke vektlegge. Utstillingene gjør ikke et poeng av hva slags materiale de er i, og således mener jeg de alle fremstår som gjenstander av porselen for publikum.

## 4.2 *Bak Fasaden* - en ny temabasert utstilling i et nytt museumsbygg



**Figur 3.** Utstillingen *Bak Fasaden*, inngangsparti. © KUBEN museum

Utstillingen *Bak Fasaden* på AM åpnet i 2020. Utstillingen ble den gang beskrevet av museet som “[...] en dristig og utleverende utstilling om elitens skjulte liv i Arendal på begynnelsen av 1800-tallet” (Jomaas 2020). Utstillingen kan ikke, i motsetning til *OsLove*, betegnes som en fast, men heller en temporær utstilling - museet planlegger å ta den ned i 2023.<sup>36</sup>

Utstillingen kan beskrives som en temabasert utstilling, hvor publikum får se “usensurerte beskrivelser” av Arendals 1800-talls elite med utgangspunkt i historiske tekster skrevet av Conrad Nicolai Schwach. Dette nevnes på første tekstplansje og i utstillingens brosjyre, hvor tittelen er “KUBEN og Conrad Nicolai Schwach presenterer utstillingen “Bak Fasaden””.<sup>37</sup> I brosjyren blir Schwach beskrevet som en 1800-talls forfatter som skrev “åpenhjertige livsminner” - *Erindringer af mit Liv indtil Ankomsten til Throndhjem*. En stor del av denne teksten omhandler et opphold Schwach hadde i Arendal på midten av 1800-tallet. I en annen av museets brosjyrer blir det enda tydeligere hvordan museet vil at teksten skal tematisere gjenstandene: “Han [Schwach] tegner et usminket og ufiltrert, og tidvis kritisk bilde av den norske eliten etter 1814, slik han opplevde den i Arendal”.<sup>38</sup> Schwach sine betraktninger under hans Arendals-opphold blir som nevnt rammen rundt utstillingen. Spørsmålet blir

<sup>36</sup> Leder for museumsavdelingen Hilde Jomaas informerte meg om at utstillingen “blir nok stående ut hvertfall 2023”, personlig e-postkommunikasjon 22.10.22.

<sup>37</sup> Utstillingskatalog 2020 “KUBEN og Conrad Nicolai Schwach presenterer utstillingen “Bak Fasaden””. KUBEN museum.

<sup>38</sup> Utstillingsoversikt 2021 “UTSTILLINGENE”. KUBEN museum.

hvilken plass gjenstandene får, blir de redusert til rekvisitter for å synliggjøre Schwachs tekst, eller er de i stand til å spille en hovedrolle til tross for den sterkt kontekstualiserende teksten. Dette er spørsmål jeg vil utforske nærmere i analysen.

Slik jeg tolker utstillingen inneholder den fire hovedmoduler med museumsgjenstander: “Med blick på kvinner”, “På fest med borgerskapet”, “I Statens tjeneste” og “Schwachs bagasje”.<sup>39</sup> Schwachs er nevnt i alle modulene. Det benyttes både arkiv- og gjenstandsmateriale i utstillingen, med hovedvekt på gjenstandsmateriale. Et kulturhistorisk gjenstandsmateriale som kan betegnes som “elite-gjenstander”, herunder pent dekketøy, porselen, sølv og kortspill, for å nevne noe. Noen av gjenstandene har fått en proveniens; noen få er tilknyttet Arendal. Det er hovedsakelig brukt to måter å stille ut gjenstandene på slik jeg ser det. I store monterkasser (det jeg nærmest vil betegne som tablåer eller dioramaer)<sup>40</sup> med tidsriktige 1800-talls bakgrunner, figurer og malerier, samt ‘klassiske’ glassmonter, hvor gjenstandene er plassert i et opplyst glassmonter uten noen andre rekvisitter.

**Min utvalgte porselensgjenstand<sup>41</sup> fra denne utstillingen er en punsjebolle. Den står i modulen “På fest med borgerskapet”, og er plassert i et glassmonter.**

---

<sup>39</sup> Det skal nevnes at utstillingen inneholder mer enn disse modulene, men de andre delene ser jeg på som mer miljøskapende, underholdene, elementer - uten noe særlig bruk av museumsgjenstander. Jeg oppfatter jeg det som at byhistoriske gjenstander kun kommer til syne i de fire hovedmodulene midt i rommet, samt er det noen frittstående enkeltgjenstander på sidene.

<sup>40</sup> Dioramaer kan defineres som miljøskapende tablåer med museumsgjenstander.

<sup>41</sup> Jeg velger å betegne de utvalgte gjenstandene som porselensgjenstander. Jeg er klar over at noen av de er i stentøy, men dette er noe jeg velger å ikke vektlegge. Utstillingene gjør ikke et poeng av hva slags materiale de er i, og således mener jeg de alle fremstår som gjenstander av porselen for publikum.

## 5 Analyser av byhistoriske utstillinger med porselensgjenstander

Utgangspunktet mitt for denne oppgaven var en nysgjerrighet på porselensgjenstander på byhistoriske museer. Kapittel 3 har beskrevet gjenstanders skiftende meningsinnhold gjennom tidene, samt utforsket hvordan bymuseer og porselen i museumssamlinger kan ses i et større historisk perspektiv. Jeg ønsker ikke å stille spørsmål ved det faktum at porselensgjenstander utgjør en stor del av et byhistoriske museumssamlinger. Det er et spørsmål som krever en mye grundigere analyse, og jeg velger å forholde meg til hvordan porselensgjenstander *gjøres* i to konkrete utstillinger.

Jeg vil som nevnt dele opp analysene i to deler, 1) hvordan *gjenstandene gjøres* i utstillingene og 2) hva *gjenstandene gjør*. Hvordan gjenstandene gjøres i utstillingene vil jeg undersøke ved å gjøre en utstillingsanalyse, med utgangspunkt i Stephanie Mosers tekst “Museum Displays and the Creation of Knowledge” (2010). Teksten mener det ferdige utstillingrommet i seg selv (med alle utstillingstekniske grep; bruk av rommets arkitektur/utforming, bruk av lys, farge, interaktive elementer) er noe av det museet ‘gjør’ for å skape en mening med gjenstandene. Hva denne meningen til slutt blir, hvordan *gjenstandene gjøres* via disse ulike elementene, er noen av oppgavens spørsmål. Hva *gjenstandene gjør* - i samarbeid med de utstillingstekniske grepene eller helt uavhengig av dem - vil jeg undersøke med bruk av materialitetsteoriene beskrevet i metode- og teorikapittelet.

### 5.1 Et museums ‘gjøren’

Museer kan forstås som en teknologi for å synliggjøre gjenstander (Eriksen 2013:169), og således er de uløselig knyttet til den materielle verden. Via materielle (og immaterielle) vitnesbyrd på kultur skal et museum gjøre flere ting i tråd med deres samfunnsoppdrag<sup>42</sup>; de skal samle, bevare, utforske og formidle disse vitnesbyrdene (Eriksen 2009:13). Spørsmålet blir hvordan museet produserer og formidler kunnskap om den materielle verden, når de materielle vitnesbyrdene ikke ble laget for å stilles ut i et museum. Susan Vogel (1991:191) skriver: “Museums provide an experience of most of the world’s art and artifacts that does not bear even the remotest resemblance to what their makers intended”.

Med dette utgangspunktet blir det enda mer aktuelt å undersøke hva museene gjør fysisk med gjenstander i utstillingene. I metode- og teorikapittelet beskrev jeg prosessen på et museum

---

<sup>42</sup> Se ICOMs definisjon av hva et museum er, en offentlig permanent institusjon i *samfunnets* tjeneste, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, oppsøkt 01.11.22.

som fører til kunnskap som et museums 'gjøren'. Begrepet viser til at kunnskap på museet er et produkt av ulike prosesser, og disse prosessene, som er et resultat av “[...] den direkte inngripen og inngrepene mellom produsent og det produserte” (Maurstad og Hauan 2012:13) er det som kan belyse hvordan museet har *gjort gjenstandene* i utstillingen. For kunnskapen som formidles i museene er basert på aktive valg. Et av formålene med å bruke dette analyseverktøyet for å belyse museale praksiser er blant annet, som Janne Werner Olsrud og Christine Snekkenes (2014:12) skriver i innledning til boken *Museologer på Norsk*: “[...] å sette spørsmålstegn ved og undres over museets sannhetskriterium [...]. Museets sannhetskriterium bygger blant annet på publikums oppfattelse av at museene som bærere av en virkelighet som bygger på sannhet og objektivitet”.

## 5.2 Utstillingsanalyse av *Bak Fasaden*

*Bak Fasaden* ønsker jeg kun å gjøre en kort analyse av, hvor jeg vil trekke frem to av Mosers (2010) punkter: 1) bruk av rom (space) og 2) bruk av tekst (subject, message, **text**). Dette ser jeg på som de to elementene i utstillingen som *gjør* mest med gjenstandene.

**1) Bruk av rom:** *Bak Fasaden* er i et stort firkantet rom i det nye museets første etasje. Rommets beskaffenhet (et stort firkantet rom uten kriker og kroker eller siderom) har gjort det nødvendig å konstruere en retning gjennom utstillingen ved hjelp av moderne utstillingsmoduler og tablåer. Som beskrevet i kapittel 4.2 har utstillingen plassert de fire ulike modulene midt i rommet, moduler som kan betegnes nærmest som store dioramaer.<sup>43</sup> Moser (2010:25) beskriver 'rom' som et fundamentalt aspekt ved hvordan en utstilling, og gjenstandene innad i den, oppfattes: “[...] large spaces can be seen as more impersonal, focusing on the presentation of grand authoritative accounts, while small galleries offer “stories” that can be engaged with on a more personal and questioning level”. Med dette som utgangspunkt vil jeg beskrive utstillingen som en stor (ref. Mosers begrep om “large spaces”) utstilling hvor det først og fremst er den konstruerte konteksten - Schwachs tekst - som er utstillingens budskap. Publikum får mulighet til å se de store linjene, ikke de små historiene, ei heller interaktere med gjenstandene på et mer personlig og spørrende nivå. Gjenstandene blir i noen grad sekundære.

---

<sup>43</sup> Dioramaer kan defineres som miljøsikre tablåer med museumsgjenstander.



**Figur 4 og 5.** Modulen “På fest med borgerskapet”. Den valgte porselensgjenstanden, punsjebollen, står i modulens glassmonter. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**2) Bruk av tekst:** Bruk av tekst er særlig interessant å undersøke i *Bak Fasaden*. Slik jeg tolker utstillingen er det en tekstbasert utstilling (det er tatt med store deler av Schwachs tekst), og således er Mosers punkt om tekst (2010:27) et godt utgangspunkt for å analysere hvordan utstillingen gjør gjenstandene. Moser skriver: “More explicit messages about the subjects [gjenstander] and messages underlying the exhibitions can be communicated by the text used to accompany the displays”. I brosjyren som deles ut i utstillingen<sup>44</sup> står det skrevet om Schwachs liv og virke. Det beskrives hvordan han i en kort periode bodde i Arendal, og hvordan museet kjøpte teksten *Erindringer af mit Liv indtil Ankomsten til Throndhjem* i 1963 da “[...] store deler av innholdet omhandlet Arendal”. I utstillingens første tekstplansje tydeliggjøres det hva hva publikum skal få kunnskap om: “I denne utstillingen vil du møte Conrad Nicolai Schwachs usensurerte beskrivelser av elitens skjulte liv”. Slik jeg tolker det gjør denne første, og utstillingens øvrige tekster, gjenstandenes rolle i utstillingen litt utydelig. I modul “Med blick på Kvinner” skrives det følgende på tekst-plansjen: “Schwach levde i et samfunn der menn hadde hovedrollene. Men hva med kvinnene? Kikk på dem gjennom Schwachs øyne”. I monteret innenfor er det stilt ut gjenstander beskrevet som ‘kvinnegjenstander’, som perlekjeder og bingospill. Budskapet i denne modulen er klar (et blick på

<sup>44</sup> Utstillingskatalog 2020 “KUBEN og Conrad Nicolai Schwach presenterer utstillingen “Bak Fasaden””. KUBEN museum.



kvinner i et samfunn hvor “[...] menn hadde hovedrollene”), men gjenstandenes rolle i det hele er ikke umiddelbart helt tydelig. Skal de tolkes ut ifra deres egen materialitet (vakre estetiske gjenstander), de historiske prosessene de en gang var en del av (et byhistorisk perspektiv, Arendals borgerskap), eller skal deres egenskaper ses helt bort i fra og tolkes ene og alene ut i fra Schwachs tekst? Det kan virke som det er det sistnevnte som her er gjeldende.

Jeg tar ikke stilling til om *Bak Fasaden* er en god eller dårlig historieforteller. Det er et helt legitimt utgangspunkt for å fortelle en del av en bys historie å lage en teatral og underholdene utstilling (som jeg tolker denne utstillingen som) med utgangspunkt i en historisk Arendals-tekst, hvor museumsgjenstander spiller en sekundær rolle. Jeg mener å se tydelige utstillingsteknologiske grep (f.eks. bruk av dioramaer/tablåer, store tekstplansjer med utleverende deler fra Schwachs tekst) som kan underbygge dette. Museet har tatt et subjektivt og begrenset utvalg av museets gjenstandssamlinger for å synliggjøre teksten, uten å synliggjøre gjenstandenes egenverdi som selvstendige historiske aktører. Dette er tydelige valg fra museets side, og det er en artig måte å engasjere og underholde på. Noe som igjen er i tråd med samfunnsoppdragene dagens museer har. Museer skal ikke kun vise frem gjenstandssamlinger på rekke og rad uten noen form for kontekst, de skal også bruke gjenstandene i et underholdningsøyemed. For å engasjere befolkningen, gjøre forhistorien aktuell i nåtiden. Se f.eks. ICOMs statuetter - her står det at museet skal synliggjøre gjenstandene i “[...] studie-, utdannings- og underholdningsøyemed”.<sup>45</sup> I det andre analysekapittelet skal jeg diskutere videre hvilken rolle gjenstandene har/*kunne* fått i utstillingen, med fokus på min valgte porselensgjenstand **punsjebollen**.

### 5.3 Utstillingsanalyse av *OsLove*

I *OsLove* har jeg valgt kun å analysere utstillingens tre første moduler: 1000-1624: Middelalderbyen Oslo, 1624-1814: Provinsbyen Christiania og 1814-1925: Hovedstad og storby. De utvalgte porselensgjenstandene står i modul 2 og 3. Fra Mosers tekst har jeg valgt ut fire (fem)<sup>46</sup> punkter til analysen: 1) arkitektur, plassering og setting (architecture, location, setting) 2) rom (space), 3) design, farge og lys (design, color, light) og utstillings-type (exhibition style) og 5) subjekt, budskap og tekst (subject, message, text). Punktene er valgt ut

---

<sup>45</sup> En del av ICOMs statuetter, <http://norsicom.no/hva-er-icom/vedtekter/>, oppsøkt 01.11.22.

<sup>46</sup> Design, farge og lys og utstillings-type behandles som to separate punkter i Mosers tekst. Jeg mener de fungerer best i mine analyser som som et felles punkt.

etter å ha gått igjennom utstillingen og merket meg elementer som passer inn i Mosers punkter. Det skal nevnes at jeg i kommende utstillingsanalyse har valgt å legge mer vekt på gjenstandene i *OsLove*, enn eventuelle historiske fotografier og brev/tekster. Slik jeg ser det tas disse hovedsakelig i bruk først fra modul 4 og utover.

Jeg har valgt å inkludere modul 1 i noen av Mosers punkter, selv om jeg ikke analyserer gjenstander i denne modulen. De ulike utstillingsteknologiske-valgene tatt i modul 2/3 mener jeg i visse tilfeller må ses i sammenheng med modul 1. Arkitektoniske og romlige valg er, slik jeg ser det, spesielt viktige å se i en helhet. Publikum dukker ikke plutselig opp i modul 2 og 3, de har først gått igjennom modul 1 som kanskje allerede har definert utstillingens budskap. Modul 4 og 5 har jeg valgt å utelate fra analysen, da porselensgjenstandene jeg skal analysere ikke har noen direkte relasjon til de siste modulene. Jeg har valgt å tolke utstillingsrommet slik at første modul (1000-1625) blir forstått for seg selv, mens modul 2 og 3 (1624-1925) forstås ut ifra en helhet. Slik jeg ser det står modul 2/3 i samme utstillingsrom, hvor det er en konsekvent bruk av utstillingsteknikker. Elementer i modul 2 spiller inn på gjenstandene i modul 3 og omvendt. De vil derfor bli beskrevet deretter, modul 1 som en helhet, og modul 2/3 som en helhet.



**Figur 6.** Modul 1, middelalderrommene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen **Figur 7.** Begynnelsen av modul 2 og 3. Interiør-tablået til høyre i bildet, det opplyste monteret med kaffekannen kan skimtes. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen



**1) Arkitektur, plassering og setting:** Moser (2010) argumenterer for at publikums museumsopplevelse begynner i det man går inn inngangsdøra. Hun mener helheten i museumsopplevelsen er viktig; den følelsen publikum får når utstillingen begynner er kanskje også den som vil dominere resten av utstillingen. Gjenstander stilt ut i en bygningsmasse som i seg selv er en del av historien kan tilføre gjenstandene en ekstra dimensjon - autoritet og innflytelse. Hun skriver: “The features and iconic status of museum buildings are important because they can influence how collections are perceived” (Moser 2010:24). Det skal sies at et hvert utstillingsbygg vil tilføre museumsgjenstander en form for mening ettersom ingen bygg eller rom er nøytrale (Sørensen 2010:230). Men, slik jeg ser det, handler det om hvor *stor* rolle museet tilegner museumsarkitekturen. Spørsmålet i BMs tilfelle er hva som skjer når man velger å fremheve den, fremfor å usynliggjøre den.

**Modul 1:** I utstillingens første modul er den opprinnelige låven svært synlig. Utstillingen går inn i et mursteinshvelv hvor et stort buet rom åpenbarer seg, her er det stilt ut en rekke middelaldergjenstander. Dette rommet har et siderom, et lite og intimt rom hvor det er utstilt menneskelevninger fra middelalder. Denne første delen av utstillingen knytter det hele fint sammen med Frogner Hovedgårds historie, på tross at det ikke nevnes noe sted. Som et resultat av dette vil jeg mene historien i denne første modulen blir mer håndfast for den besøkende. Moser stiller spørsmål om en historisk arkitektur kan gi en økt legitimitet til gjenstandene på utstilling, dette mener jeg er tilfelle i utstillingens første modul. Selv om gjenstandene stilt ut her ikke har noen direkte tilknytning til arkitekturtypen eller stedet (det vises ikke frem gårdsgjenstander eller gjenstander tilknyttet Frogner Hovedgård), vil jeg likevel hevde at gjenstandene får en legitimitet av å være i dette miljøet. De blir ikke stilt spørsmål ved.

**Modul 2/3:** Utstillingens andre og tredje modul befinner seg i et stort rom, som er naturlig adskilt med en original stor bæresøyle i uperfekt stein. På denne måten har man delt opp rommet i to naturlige seksjoner (modul 2/3). Selv om det fortsatt er noen spor etter den gamle låven, mister den opprinnelige arkitekturen noe av sin betydning i dette rommet. Blant annet er det satt opp store ‘montervegger’ på hver side av rommet, disse monterveggene er der selve utstillingen gjøres. Eventuell opprinnelig bygningsmasse på baksiden av disse veggene er ikke synlig. På tross av mindre synlig opprinnelige arkitektur i dette rommet, kan det tenkes at middelalderrommene har lagt en presedens for hele utstillingen - at ‘auraen’ av noe historisk og spesielt etablert i middelalderrommene varer ved. Som nevnt mener Moser (2010:24) følelsen publikum har fått ved å gå inn i et historisk utstillingsrom vil vare gjennom hele

utstillingen. Et etablert utgangspunkt hele utstillingen skal ses i lys av. Jeg vil mene dette er tilfelle i modul 2/3. Det er fortsatt en tilknytning til den gamle låven, noe som igjen gir gjenstandene en slags legitimitet i denne sammenhengen.

**2) Bruk av rom:** Punktet 'rom' i Mosers tekst (2010:24-25) tar for seg hvordan det er lagt opp til bevegelse i utstillingen, hvordan utstillingen veileder publikum gjennom ulike deler av en utstilling. For denne spesifikke utstillingen finner jeg det særlig interessant å se på praksisen å bruke eksisterende rom til utstilling versus å lage nye rom i det eksisterende. Moser skriver blant annet om små versus store utstillingsrom: “[...] [Utstillinger] in small rooms can offer a “scale of viewing” that is more intimate and less intellectually intimidating” (Moser 2010:25).

**Modul 2/3:** I disse modulene er det konstruert flere historier i ett og samme rom. Det første som møter publikum er et stort miljøskapende tablå med møbler fra perioden (rundt 1700-tallet). Videre inneholder rommet, slik jeg ser det, to separate rettlinjede hovedhistorier: to store montervegger med tekst og innebygde glassmontre. Det er i disse glassmontrene modulenes gjenstander hovedsakelig er stilt ut. I tillegg til tablået og monterveggene er det hengt opp malerier på ledige vegger rundt om i rommet. Måten maleriene er plassert på i rommet gjør at man ikke umiddelbart ser sammenhengen med monterveggene og tablået, de kan i noen grad fremstå som subfortellinger som ikke skal ses i sammenheng med resten av rommet. Denne bruken av ulike utstillingsmåter (tablå, montre, frittstående gjenstander), mener jeg kan gjøre slik at publikum ikke har en klar veileder gjennom utstillingen.

Det er også nyttig å se på i hvilken grad rommet tilbyr én stor rettlinjert historiefortelling, eller en mindre systematisk utstilling med små subfortellinger som passer inn i det større narrative. Moser mener det første kan gjøre at publikum distanserer seg mer fra historien, mens det andre kan gjøre at de får en større tilknytning og mulighet til å utforske historien: “Viewing rows of artifacts in large galleries, for example, endows these objects with a sense of detachment where they are seen as representatives of a wider historical sequence or system. In contrast, viewing one statue in a small room can result in the object being perceived in a more familiar way” (Moser 2010:25). Modul 2/3 er som beskrevet delt opp i to, med to 'hovedfortellinger' (monterveggene) samt noen subfortellinger rundt. I så måte er det en blanding av en systematisk og spredt måte å synliggjøre gjenstandene på, dette tilbyr publikum to måter å forholde seg til historien på - en distansert og en tilknyttet - og samtidig

en litt utydelig vei gjennom de ulike modulene. Det er ikke helt tydelig i hvilken rekkefølge historien skal leses. Samtidig bidrar dette til at hver enkelt gjenstand gis et rom for refleksjon.

**3) Design, farge og lys og utstillings-typer:** Moser beskriver faktorer som design, farge og lys i en utstilling som vitale å undersøke, da de sammen viser til et overordnet 'utseende' et museum ønsker en utstilling skal ha. Ulike måter å 'style' utstillingsrom på kan, ifølge Moser (2010:25): "[...] situate or contextualize the objects on display, or, alternatively, clash or contrast with the exhibitions". Spørsmålet blir altså om disse faktorene, om de i det hele tatt er til stede i utstillingen, blir kontekstskapene eller på kollisjonskurs med hva de 'nakne' gjenstandene i seg selv kommuniserer. I tillegg til de nevnte elementene ønsker jeg samtidig å diskutere Mosers punkt om "måter å stille ut på" (display types). Begrepet viser til alle de andre elementene som er å finne i en utstilling i tillegg til museumsgjenstander, som grafikk, kart, fotografier, film/lyd. Sagt på en annen måte: 'moderne' elementer som sammen kan definere den konteksten som blir ilagt gjenstandene. Moser (2010:28) mener dette er bevisste subjektive utvalg gjort av museet, som former publikums forståelse av museumsgjenstandene: "[...] historic photographs used in ethnographic exhibitions endow collections with a political dimension that can be provocative for the visitors". Jeg valgte spesielt ut dette punktet da et av ønskene fra museets side når 1985-basisutstillingen ble oppdatert i 2010, var å anføre gjenstandene med en "[...] ny, audiovisuell og digital formidlingsteknologi".<sup>47</sup>

**Modul 2/3:** Den andre og tredje modulen begynner som nevnt med et stort tablå fylt av 16-1700-talls gjenstander. Her er det blåst opp en historisk tapet i bakgrunnen.<sup>48</sup> Kanskje for å sette en miljøskapende presedens, et 'utseende' for *hele* rommet, i og med at det er såpass synlig. Tapeten bidrar til nettopp dette - å gi begge modulene et historisk og estetisk bakteppe. Fargen på veggene i rommet, montre (og veggene montrene står i), er i svart/mørke metallfarger. Lyssettingen er subtil. Dette kan ses på som et bevisst valg for å anføre gjenstandene med en 'mystisk' atmosfære og skape et rom for refleksjon. Moser (2010:26) mener en subtil lyssetting kan få publikum til å undre: "Darkly lit rooms, for instance, can promote a sense of wonderment and serve to define objects or collections as mysterious [...]". Dette med å gi gjenstandene mulighet til å spille sammen, skape et helhetlig narrativ i utstillingen, er interessant i denne sammenheng. Det at design, farge og lys er tonet ned og mange steder gjort til usynlige komponenter, kan gjøre at gjenstandene får en autoritet og er i

---

<sup>47</sup> Upublisert konseptnotat ifm. ny basisutstilling, datert 28.06.2010. Key Arkitekter.

<sup>48</sup> Original 1700-talls tapet fra Frogner Hovedgårds ballsal.

stand til å skape en sammenheng i historien. Det er ikke mange forstyrrelser publikum kan henge seg opp i, det meste er holdt ganske nøytralt. Det er også interessant at ingen av gjenstandene i rommet, slik jeg opplever det, er spesielt opplyst. Et slikt valg, å ikke ha noen spesielt ‘verdifulle’ gjenstander mer opplyst enn andre, kan bety at gjenstandene i utstillingen er ment å spille sammen hele tiden, være like gode historieformidlere.

I denne sammenheng vil jeg også nevne *OsLoves* inngangsparti. Her ‘presenteres’ utstillingen for publikum på en stor tekstplansje, veggene er farget rød og *OsLove* er skrevet i lysrør hengt opp i taket. Det kan stilles spørsmål ved om hvordan har museet tenkt at denne røde moderne veggene skal passe sammen med resten av utstillingen. Skal det operere kun som et bakteppe til resten av utstillingen - møte mellom det nye og det gamle - eller skal det være et “moderne blikk” som skal være med publikum gjennom *hele* utstillingen. Det er i hvert fall tydelig at måten inngangspartiet er utformet på er et bevisst valg fra museets side, men det er uklart hva dette valget er ment å bidra til. Når man kommer helt inn i modul 2/3 vil jeg mene dette første moderne aspektet ved utstillingen (den røde fargen på veggene og de ‘moderne’ lysrørene) ikke er en følelse som henger ved.

Oppsummert vil jeg betegne modul 2/3 som klassiske utstillingsrom, uten et påtatt ‘utseende’. Det er ikke brukt noen spesielle farger, ingen revolusjonerende design, og en subtil lyssetting. Det eneste i utstillingen jeg kan betegne som et konsekvent ‘utseende’ er bakgrunnene brukt i montrene. En stor andel av rommets montre har fotografier som bakgrunn. Dette kan ses på som en fortsettelse av det store tapetet i 1700-talls tablået. Fotografiene har tilknytning til de historiske prosessene museet har tolket gjenstandene som en del av. Senere i analysen, hvor jeg skal beskrive miljøene porselensgjenstandene står i, vil dette elementet bli undersøkt nærmere.

Under kategorien “måter å stille ut på” vil jeg blant annet trekke frem tilstedeværelsen av hodetelefoner med lyd, og grafikk. I modul 2/3 er det ved enkelte montre muligheter for å høre lyd og dra ut små skuffer med en spesifikk tekst om gjenstandene over. Disse hodetelefonene og skuffene tilbyr en ekstra dimensjon til utstillingen ved at publikum her kan lese, høre og lære mer om de aktuelle temaene. Ved flere av montrene er det store grafiske bakgrunner (eksempelvis historiske Oslo-kart), ikke *i* selve montrene, men klistret på veggene. Montrene er en integrert del av. Slik jeg ser det fungerer disse ulike “måtene å stille ut på” på to plan. Grafikken og kartene kan tolkes som det utgangspunktet gjenstandene fortelles ut ifra. Et historisk bakteppe som *må* leses for at gjenstandene skal bli forstått. Men hodetelefonene

og skuffene med tekst mener jeg blir en valgfri tilleggsinformasjon. Utstillingen kan bli forstått ved kun å observere gjenstandene i montrene, men også ved å observere gjenstandene sammen med informasjonen man kan få fra hodetelefonene og skuffene. I så måte stilles publikum ovenfor et valg: de kan velge hvilken formidling de vil ta del i. Jeg mener modul 2/3 tar i bruk subtile mengder av “måter å stille ut på”, enten det er bruk av grafikk eller audiovisuell teknologi. Samlet sett utledes ikke utstillingens narrativ fra disse elementene, slik jeg ser det skapes konteksten med gjenstandene som utgangspunkt, men det tilbys en valgfri tilleggsinformasjon.

**4) Subjekt, budskap og tekst:** Det siste elementet i *OsLove* jeg ønsker å analysere er bruk av tekst, hvordan tekster i utstillingen formidler et budskap og således brukes for å gi gjenstandene mening. Moser (2010:27) mener tekst er et viktig analyseobjekt for å få øye på hvilket budskap en utstilling prøver å formidle. Moser skiller på utstillinger som prøver å være “generelt informative” (en kronologisk oppsetning som viser frem et bredt utvalg av en museumssamling) og utstillinger basert på et tema eller budskap (*OsLove* har et tydelig budskap: hvordan Oslo alltid har vært en by preget av innflytting, med klare referanser til samtidens diskusjoner om det nevnte temaet). Moser skriver at kronologiske utstillinger ofte kan ha én fastsatt mening uten mulighet for publikum til å gjøre egne tolkninger, mens tematiske utstillinger gjør publikum mer i stand til å knytte budskapet opp mot andre ting; reflektere over innholdet i større grad.

Bruk av tekst er konsekvent gjennom hele *OsLove*. Slik jeg tolker det lar utstillingstekstene seg plasseres på tre ulike nivåer, hvor øverste nivået er det mest informative. Hver moduls infotekst (stor tekstplansje i begynnelsen av hver modul) plasserer jeg i det øverste nivået. Denne teksten avgrensner modulens periode og presenterer for publikum hvilke historiske prosesser knyttet til innflytting til byen museet har valgt å legge fokus på. Et eksempel på dette er fra modul 1, her skrives det: “[...] Kongens og biskopens aktiviteter la grunnlag for internasjonal handel og byvekst [...]”. Hver modul tar i tillegg opp flere aspekter ved de historiske prosessene presentert i infoteksten. Dette gjøres klart i enda en tekstplansje, som jeg plasserer på nivå 2. Et eksempel på dette er fra begynnelsen i modul 2: “Christiania i verden - og Christiania i verden. [...] Trelastnæringen trakk folk til byen, både fra bygdene og fra andre land”. Dette nivået av tekst finnes både i og utenfor montrene, og er ofte mer tematiserende og opplysende enn hver moduls infotekst. Det nederste nivået av tekst mener jeg er å finne i umiddelbar tilknytning til gjenstandene i eller utenfor montrene - selve gjenstandsteksten. Et eksempel på dette er fra modul 3, i monter “Borgerskapets diskrete

sjarm”: “Suppeterrin, ca 1900. Oslo Museum. Glass fra tiårene rundt 1900. Oslo Museum”. Denne teksten kan ikke sies å være tematiserende, ei heller informativ. Den er ganske taus.

Tekstene i *OsLove* presenterer altså publikum med ulike nivåer av informasjon. Som en helhet vil jeg tolke tekstene som et utgangspunkt publikum kan velge å forholde seg til når de ser gjenstandene, gjenstandene blir nærmest foreslått som vitnesbyrd fra den aktuelle perioden. Dette legger veien åpen for en mer individuell tolkning.

I kapittelets neste punkt ønsker jeg å analysere de utvalgte porselensgjenstandene, to fra *OsLove* og en fra *Bak Fasaden*, for ytterligere å konkretisere funnene fra utstillingsanalysen. Jeg har beskrevet museets ‘gjøren’ så langt ut ifra en helhet, men hvordan ‘gjør’ det enkeltgjenstander?

#### **5.4 Porselensgjenstander i en byhistorisk utstilling. Hvordan gjør museet gjenstandene?**

Som beskrevet i 3.4, ser jeg på porselensgjenstander som et noe tvetydig kulturhistorisk materiale ulike museer bruker forskjellig. Noen museer har de som et materielt vitnesbyrd på blant annet teknologi- og stilutvikling (eksempelvis de estetiske museene), mens andre (som bymuseer) har det som et materielt vitnesbyrd på hvordan et byfolks hverdag har sett ut og hvordan en by har utviklet seg. Som nevnt mener jeg det ikke er åpenbart hvorfor porselensgjenstander er sentrale i en bys utvikling, likevel har byhistoriske museer som BM mye porselen i samlingene sine,<sup>49</sup> og det brukes ofte i utstillingssammenheng, historisk og nåtidig.<sup>50</sup>

*Bak Fasaden* er et tydelig eksempel på hvordan byhistoriske museer benytter porselensgjenstander i byhistoriske utstillinger. Omtrent alle modulene inneholder porselensgjenstander. I *OsLove* stilles det ut et vidt spekter av kulturhistoriske gjenstander, alt fra middelaldermynter, bygningsmodeller og små porselenskrukker. *OsLove* bruker “alt og ingenting” for å synliggjøre en bys utvikling, fra det jeg anser som mer selvforklarende gjenstander (eksempelvis modeller over bygninger som ikke lenger eksisterer), til en porselenskanne som det ved første øyekast er vanskelig å plassere i en konkret byhistorisk

---

<sup>49</sup> Det er vanskelig å stadfeste akkurat hvor mange gjenstander det er. I samtale med museets konservator Therese H. Johansen (personlig e-postkommunikasjon 10.11.22), fikk jeg vite at gjenstandsdatatabasen Primus gir et tall på 1400 registreringer av gjenstander av porselen, men dette innbefatter gjenstander som både er i 100% porselen, og gjenstander som har *innslag* av materialet porselen i seg. Det er uansett klart at det er en stor andel av samlingene som er porselen.

<sup>50</sup> Porselen har i mange av BMs utstillinger vært brukt både som miljøskapende elementer, men også som en stor del av utstillingen. Se f.eks foto av utstilling i hovedgården fra 1999, <https://digitaltmuseum.no/011014758867/utstilling-i-oslo-bymuseum>, oppsøkt 10.11.22.

prosess. Spørsmålet blir hvordan museet knytter dette sammen, hvordan, via utstillingsteknologiske valg, museet gjør porselenet i en byhistorisk sammenheng. Som nevnt skal jeg analysere en porselensgjenstand i *Bak Fasaden* (en punsjebolle), og to i *OsLove* (en kaffekanne og tre krydderkrukker). Alle porselensgjenstandene har et tilnærmet likt materiale, porselen/stengods,<sup>51</sup> *OsLoves* porselensgjenstander har tilnærmet lik dekor, blå dekor på hvitt underlag.

### *Punsjebollen i Bak Fasaden*

Blant *Bak Fasadens* mange porselensgjenstander er det særlig en av disse som skiller seg ut, en engelsk 1800-talls punsjebolle i modulen “På fest med borgerskapet”. Denne modulen, som resten av utstillingen, tar utgangspunkt i Schwachs tekst. Punsjebollen står i modulens glassmonter, godt opplyst i øverste hylle uten andre gjenstander. I gjenstandsteksten plassert i en skuff under monteret beskrives den som “Punsjebolle fra England, 1820-årene”. De resterende hyllene i monteret har et større utvalg av gjenstander - glasstøy, ulike sølv-gjenstander, kortspill og mye mer porselen. Å være i selskap med disse andre gjenstandene er nettopp det jeg mener gir punsjebollen mening. De forvandler bollen til en del av borgerskapet, til en naturlig materialisering av Schwachs tekst. Med andre ord: i samspill med andre, like estetisk vakre gjenstander, får bollen betydning og settes således ikke noen spørsmål ved. Dens rolle i denne sammenhengen er avklart. Om museet har villet at bollen skulle være et symbol på en *spesielt* estetisk og sjelden gjenstand i denne sammenheng, vites ikke. Det kan kanskje tenkes, ut ifra måten den er stilt ut på - den står som nevnt i øverste hylle, spesielt godt opplyst uten andre gjenstander. Den blir litt ‘mystisk’ av denne plasseringen, dekoren og lyrikken på innsiden kan kun skimtes, ikke leses.

Modulens tekst-plansje har flere utdrag fra Schwachs tekst, en av dem lyder: “Derpaa roede vi ind til Arendal. Jeg saae da førstegang den Bye, der senere blev Skuepladsen for de muntreste Aar i mit Manddomsliv”. I utstillingsanalysen har jeg beskrevet hvordan bruk av tekst, og hvordan gjenstander er gruppert sammen (i ulike “utstillingsmåter”, montre, dioramaer - i selskap med *like* gjenstander) er *Bak Fasadens* mest tydeligste utstillingsgrep. Den nevnte teksten i “På fest med borgerskapet” gjør museets valg enda tydeligere. I denne modulen mener jeg gjenstandene skal symbolisere et litt ‘rølpete’ manndomsliv, en 1800-talls hverdag

---

<sup>51</sup> Som nevnt velger jeg ikke å gjøre noe poeng ut av forskjellen på porselen/stengods. Materialene er veldig like, og i utstillingene gjøres det ikke noe poeng ut av at noe er i porselen og noe i stentøy. Jeg vil heller ikke anta at publikum legger merke til forskjellen.

i Arendal fylt av fest og moro. Dette skal gjenstandene speile tilbake på. Poenget ser ikke ut til å være å fortelle den enkeltes gjenstands historie. Dette er tydelig, og ikke noe jeg stiller spørsmål ved. Utstillingen er av de mer underholdene, og tilbyr en annerledes måte å bruke museumsgjenstander i utstilling.



**Figur 8.** Glassmonteret med punsjebollen på øverste hylle. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen



**Figur 9 og 10.** Punsjebollen. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen



Jeg klarer likevel ikke helt å slippe taket på punsjebollens egenverdi. Det er ikke beskrevet noen steder hvorfor akkurat disse gjenstandene er valgt ut av samlingene og plassert i utstillingen, ei heller om de i det hele tatt er overlevninger fra en lokal- eller byhistorisk fortid. Kanskje de er tatt ut av helt andre sammenhenger? Det er tydelig at de i noen grad *skal* representere en byhistorie, men måten museet gjør dette på er via Schwachs tekst, ikke via gjenstandenes egen materialitet. Det kan tenkes at det å ta et større utgangspunkt i porselensgjenstandens materialitet, autentisitet og opprinnelse, ville forstyrret det overordnede 'teatraliske' utseende hvor gjenstandene opptrer i tablåer og 'scener' for å skape en stemning. Likevel vil jeg foreslå en måte det kunne blitt gjort på.

Den nevnte modulen "På fest med borgerskapet" har en tekst til, i tillegg til hovedteksten. Her tar museet utgangspunkt i Schwachs beskrivelse av en 'rølpete' Arendals-fest i 1825. "Rykene punsj i landlig idyll" er overskriften. Min utvalgte punsjebolle kunne blitt ytterligere synliggjort og spilt en helt egen rolle, om museet koblet bollen til teksten.<sup>52</sup> Slik kunne publikum kanskje tatt en større del i dens materialitet, puttet den inn i tenkte historiske prosesser, og således fått en større nærhet til porselensgjenstanden.

### *Kaffekannen i OsLove*

Blant *OsLoves* mange kulturhistoriske gjenstander står det helt i begynnelsen av andre modul (1624-1814) en kaffekanne i porselen. Kaffekannen står i et monter som er plassert under et stort interiør-tablå (tablået er innredet med 1700-talls møbler). Overskriften på denne delen er "Christinia i verden og verden i Christiania". Teksten beskriver et skille i industriteknologi - trelastnæringen - som gjorde Oslos handel mer internasjonal: "Skutene som fraktet trelast til utenlandske havner, returnerte med kolonivarer, tekstiler, finere møbler og serviser, tobakk, krydder og luksusartikler". Teksten er plassert under tablået, her står det nevnte monteret med kaffekannen til venstre for teksten. Tablået og monteret står altså noe fra hverandre, men samtidig har de en nærhet, monteret må leses som en del av tablået. I monteret står det åtte gjenstander i tillegg til kaffekannen, herunder en tedåse i sølv, kinesisk porselen (to kopper med skål og et fat), tre kritt Piper i varierende tilstand og en snusdåse. I denne delen av den andre modulen gjøres det altså en blanding av måter å synliggjøre gjenstandene på. Et stort tablå hvor publikum har stor avstand til gjenstandene, og et monter med en umiddelbar nærhet. Lyssettingen er dempet og konsentrert på gjenstandene, men ikke på én enkelt

---

<sup>52</sup> Slik jeg forstår sammenhengen er det ikke dratt koblinger mellom teksten og bollen. Teksten og monteret står nærme hverandre, men ikke så nærme at det er åpenlyst at de skal leses sammen.

gjenstand. Gjenstandene blir lyst opp som en helhet, spesielt i det store tablået. Dette gir en følelse av at gjenstandene *skal* ses i en sammenheng, ikke leses enkeltvis. Måten tablået er avgrenset på, med moderne skillevegger og tapet-bakgrunn som dekker hele tablået, støtter opp om dette. Som beskrevet er de store møblene i tablået de eneste ‘frittstående’ gjenstandene i modul 2 og 3 (om man ser bort i fra malerier på veggene). Resten av rommet består av to store vegger med tekst og montre. Det er interessant, og kan gi en følelse at disse gjenstandene (tablået og monteret med kaffekannen) skal ses for seg selv, ikke som en del av hele modulen.



**Figur 11.** Interiør-tablået, i forgrunnen ses tekstpartiene og monteret skimtes til venstre. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen.



**Figur 12.** Gjenstandsmonteret, kaffekannen helt bakerst. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

Slik gjenstandene i tablået og monteret står, mener jeg de representerer en rikdom og handel. Særlig innholdet i gjenstandsmonteret kommuniserer en hittil i historien ‘uoppdaget’ form for rikdom - en ‘estetisk’ rikdom. Det estetiske kommer særlig til syne i kaffekannen. Den fremstår som en kaffekanne av delikat porselen, blåmalt på hvitt underlag. Lokket har små bronedetaljer. Kannen står i selskap med andre rikt dekorerte gjenstander - porselensgjenstander og sølvgjenstander. I dette selskapet blir kannen noe vakkert, sjeldent, noe tatt med til Oslo fra fjerne deler av verden. Dette kommuniserer også teksten. Særlig sett i sammenheng med skilpaddeskallet i tablået opphøyes det hele til et 1700-talls Christiania dominert av handel med vakre, sjeldne internasjonale varer.

Det opplyses derimot ingen steder om hvilke eventuelle konkrete sosiale prosesser gjenstandene i monteret skal formidle. Gjenstandsteksten nevner at noen av gjenstandene er i “Privat eie”, men ikke om hvilken relasjon de har til Oslo. Det kan tenkes at deres funksjon kun er å være miljøskapende. Kaffekannen er dog fra museets egne samlinger, men også her kan det stilles spørsmål om hvilken rolle kaffekannen er ment å ha i denne sammenhengen. Det nevnes bare én historisk prosess - et brudd i historien - økt internasjonal handel/ny rikdom. Dette er perspektivet jeg tolker alle de nevnte gjenstandene får mening fra. Således kan gjenstandene tolkes som noe sekundært, noe miljøskapende, til et større narrativ. Det kan tenkes at porselenskannen kunne fortalt en større historie dersom museet hadde lagt til rette for det. Ja, den er åpenbart et resultat av noen større prosesser. En økt internasjonal handel som følge av fremskritt i teknologien fører til økt rikdom som igjen fører til at byfolket kan kjøpe rikt dekorerte gjenstander (fremveksten av konsumsamfunnet). Men det kan tenkes at det er noen underliggende historier som hadde vært vel så spennende å utforske via kannen. Hvilke sosiale situasjoner kannen ble brukt i, om den har hatt en spesiell funksjon i sin samtid, om den har vært et statussymbol, om den har blitt brukt i kun en eller i flere samfunnslag. Et spørsmål er også om den spesielle dekoren og utformingen av porselenet i seg selv være et vitnesbyrd på noe. Ved å stille disse spørsmålene kunne kanskje dens rolle i en fortidig byhverdag blitt belyst på en bedre måte enn kun med perspektivet “internasjonal handel”.

De utstillingsteknologiske grepene rundt kaffekannen er interessant å se i sammenheng med hvilke typer gjenstander utstillingsarkitektene så for seg skulle brukes i utstillingen. I utstillingens prosjektskisse<sup>53</sup> (fra årene den gamle utstillingen skulle fornyes) ble det nevnt at

---

<sup>53</sup> Upublisert konseptnotat ifm. ny basisutstilling, datert 28.06.2010. Key Arkitekter.

gjenstandene måtte være særlig gode representanter for byens historie, da utstillingen hadde begrenset med plass. Det er et tydelig grep fra museets side å putte kaffekannen i selskap med andre, estetiske pene, gjenstander - for å vise til hvordan utenlandsk handel påvirket Oslos hverdag. Slik kaffekannen, og de andre porselensgjenstandene i monteret står nå, er de i stor grad miljøskapende; og ikke særlig gode representanter for en bys historie, for enkeltvis synliggjør de ikke byens historie i særlig grad. Meningen skaper de sammen.

### *Krydderkrukkene i OsLove*

I *OsLoves* tredje modul (1914-1925) står det tre krydderkrukker i et monter med tittel “Tjenestepikene”. I tillegg til krydderkrukkene er det to gjenstander i monteret: et pølsehorn og en morter. Det er en bakgrunn i form av et trykt fotografi fra museets samling hvor to hushjelper er avbildet i arbeid. Teksten i monteret er kort og presis, gjenstandene får en betegnelse (horn av bein blir betegnet som et pølsehorn), det nevnes at de er en del av museets samlinger, og de settes inn i en fortidig sosial prosess: “Tjenestepikene var en sentral yrkesgruppe i borgerskapets hjem. Matlaging, oppvartning, rengjøring, stell av klær og hus samt pass av barn inngikk som regel i arbeidet”. Moteret er plassert midt på tredje moduls store montervegg. Hele veggen har en blanding av ulike gjenstander som skal fortelle om Oslos sosiale ulikheter på 1800-tallet.



**Figur 13 og 14.** Monteret i modul 3 med krydderkrukkene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

Jeg beskrev kaffekannen i andre modul som nærmeste en miljøskapende gjenstand som viste til et større bilde: økt internasjonal handel og rikdom. Krydderkrukkene har ikke en like snever kontekst slik de er stilt ut. Montre over "Tjenestepikene" har tittelen "Borgerskapets diskrete sjarm". Det er åpenbart at disse to montrene skal spille på hverandre; "Tjenestepikene" skal opptre som et aspekt ved borgerskapets liv. Deler av samme husholdning, men ulik sosial status. Det fortelles to ulike historier, men de kan kun bli forstått i sammenheng med hverandre. Lyssettingen i "Tjenestepikene" er noe lik som i det store interiør-tablået. Gjenstandene lyses opp som en helhet, dette gjelder for øvrig de fleste montrene i andre og tredje modul. Ser man lyssettingen i sammenheng med bruk av fotografi som bakgrunn, kan monteret betegnes som et mini-tablå, et tablå i monterform. Det skapes en scene gjenstandene opptre på; en tjeners arbeidshverdag. Gjenstandene blir som en forlengelse av fotografiet - historiske vitner som det kan tenkes er tatt direkte ut av fotografiet. Det settes dermed ikke umiddelbare spørsmålstegn ved gjenstandenes (antatte) rolle i denne sammenhengen, ei eller autentisitet. Dette er et tydelig utstillingsteknologisk valg fra museets side.

Men samtidig får man ingen forklaring på hvorfor tjenestepikene har hatt tilgang på like vakre porselensgjenstandene som borgerskapet (internasjonal handel og en ny rikdom vil jeg mene viser til en bys borgerskap). Det eneste aspektet ved krukkene som knytter porselenet til en tjenestepikes hverdag er teksten skrevet utenpå krukkene: "Muscat", "Ingefær" - matlaging. I tillegg er tilstedeværelsen av flere krydderkrukker avgjørende for hvordan gjenstanden blir oppfattet, de forstås ut ifra at de er i flere eksemplarer, en krukke for hvert krydder. Altså har de en bruksfunksjon, de brukes til matlaging, og i denne sammenhengen er det tjenerskapet som har ansvaret for matlagingen.

*Kaffekanne, krydderkrukker og punsjebolle - likt materiale, men ulik 'gjøren'*

I *OsLoves* utstillingsanalyse har jeg beskrevet hvordan bruk av ulike utstillingsteknologiske elementer har skapt en kunnskap om gjenstandene på utstilling. I middelalderrommene har bruk av historisk arkitektur og eksisterende rom gitt en økt legitimitet til gjenstandene, en legitimitet som vedvarer, slik jeg ser det, gjennom andre og tredje modul. Kontekstuelle elementer (som bruk av interaktive elementer, grafikk etc.) er til stede, men er gjort på en måte som gjør at publikum får et valg om de vil ta det i bruk eller ikke. Utstillingens overordnede 'utseende' er ikke påtrengende, og er hele tiden i samspill med gjenstandene. Utstillingstekstene har jeg delt inn i tre kategorier, hvor hver kategori tilbyr publikum én måte

å lese gjenstandene på, de tematiserer gjenstandene på en måte hvor det noen steder er rom for en individuell tolkning.

Det kan stilles spørsmål ved om BM rett og slett har gjort en for snever tolkning av gjenstandene. Men det kan også tenkes at det aldri har vært meningen å reprodusere gjenstandenes opprinnelige meningsinnhold, men heller bruke gjenstandene som symbol på noe. Kaffekannen får sin mening (et symbol på rikdom/handel i den aktuelle perioden) hovedsakelig via de andre monteregjenstandene og teksten den står i umiddelbar nærhet til. Krydderkrukkene, slik jeg beskrev, får mening via å være i et kontekstskapende tablå som er en del av en større kontekst - sosiale forskjeller i Oslo på 1800-tallet. Her vil jeg trekke frem Pamela Z. McCluskys (2011:298) begrep "gravsteinstekster" - en objektiv tekst som kun beskriver hva man fysisk iakttar. Denne objektive teksten mener hun etterlater publikum helt "tomme og alene". Dette er, slik jeg tolker det, tilfelle med kannen og krukkene. Det er mye tekst om konteksten. Kaffekannen har en tekst om økt internasjonal handel etter en industrirevolusjon/rikdom og krydderkrukkene har en tekst om de sosiale forskjellene i Oslo på 1800-tallet/fattigdom. Dette etterlater publikum med et riss av historien. Men *gjenstandene* har ingen tekst. Som nevnt vil jeg mene at det ikke er åpenbart hvordan den kontekstuelle teksten skal knyttes til gjenstandene, da porselensgjenstander i utgangspunktet ikke er et selvforklarende byhistorisk vitnesbyrd slik jeg ser det. Resultatet er at gjenstandene blir stående alene med en kort "gravsteinstekst" - "Dansk kaffekanne i porselen 1700-tallet, Oslo Museum", "Krydderkrukker, Oslo Museum". Gjenstandene forblir tause, selv i en tungt kontekstualisert kontekst. Ingenting synliggjør gjenstandens individualitet som et historisk vitne. På mange måter tilbys publikum et 'råmateriale' de selv står fritt til å bearbeide. Bruno Ingemann (1986:9) bruker uttrykket 'råmateriale' for å beskrive en utstilling hvor det er publikums oppgave å bearbeide informasjonen som er gitt. Spørsmålet er hva ellers i utstillingen publikum kan ta til hjelp for å bearbeide de nevnte porselensgjenstandene.

Punsjebollen i *Bak Fasaden* er, slik jeg ser det, et godt eksempel på hvordan en porselensgjenstand kunne vært et glimrende materielt vitnesbyrd på en bys historie. Riktignok om den var plassert i en utstilling hvor det ble tatt utgangspunkt i gjenstander, og ikke i en historisk tekst. I artikkelen "Sjømanns-porselen" i Arendals-avisen *Agderposten* har museumsansatt Ulf Hansen (1992:12) skrevet om punsjebollen: "Forleden kjøpte Aust-Agder-Museet i en lokal brukthandel en stor og staselig bolle av engelsk steintøy [...]". Artikkelen diskuterer blant annet bollens opprinnelige bruksfunksjon. Hansen foreslår et vaskevannsfat, men kommer til konklusjonen om at dette må være en punsjebolle etter å ha beskrevet den

rike dekoren og påmalte teksten (som han betegner som “sjømannslyrikk”): “Nei, dette må være en PUNSJEBOLLE, til bruk i festlig lag ved sjømannens utreise og hjemkomst”. Han avslutter artikkelen med å beskrive en (antatt) proveniens: “Bollen har tilhørt en gammel skipperslekt på Tromøy”.<sup>54</sup> Dette er svært interessante kulturhistoriske perspektiver på hvordan porselen (stentøy i dette tilfellet) har vært i bruk i alle byens samfunnslag. Borgerskapet bruker det, arbeiderklassen bruker det. Hvordan Hansen har dratt koblinger til “en gammel skipperslekt på Tromøy” vites ikke, og således kan det stilles spørsmål ved om de prosessene Hansen knytter bollen til kan stemme. Uansett er bollens rike dekor og påmalte engelske lyrikk interessant. Dette er en dekor og tekst det kunne blitt stilt mange spørsmål til, blant annet hvilken betydning engelsk lyrikk har hatt i en norsk sammenheng, og hvorfor det er malt på akkurat en punsjebolle. Men i utstillingen den står i har den en annen rolle, meningen er ikke at den skal formidle sin “egen historie”. Som beskrevet mener jeg den skal være stemningskappende, vise til et større bilde i samspill med andre, like, gjenstander. Akkurat denne gangen får ikke publikum mulighet til å ta del i bollens rike forhistorie.

#### *Porselen som et nasjonalt og individuelt symbol*

Det å lede kunnskap og forståelse ut av museumsgjenstander, må sies å være en av museenes hovedoppgaver. Som beskrevet har *Bak Fasaden* og *OsLove* valgt å gjøre dette på ulike måter. Jeg vil undersøke hvilke andre perspektiver museene kunne tatt utgangspunkt i for å i større grad materialisere byhistorien i porselensgjenstandene. Slik jeg ser det kan porselen tolkes som symbolbærere med en helt spesiell evne til å formidle fortidige prosesser, både individuelle og nasjonale.

Først på midten av 1800-tallet fikk Norge en egen storskala-produksjon av porselen (Lie 1986:8). Oppstarten av denne produksjonen var tett knyttet opp mot et ønske om å skape en ny, norsk, identitet, noe motivene på porselensgjenstandene reflekterte. Peder Valle (2017:122) gjør denne koblingen mellom nasjonsbygging på 1800-tallet og porselensgjenstander dekorert med typiske symboler på en norsk identitet: “Yet it is striking to note the importance of national manifestation that permeates this imagery [nasjonalistiske dekorer på mange av de første norskproduserte porselensgjenstandene], from traditional folk costumes and stave churches to depictions of genre scenes by famous Norwegian painters”. Det er altså tydelig at porselen fra de periodene *OsLove* og *Bak Fasaden* tar utgangspunkt i,

---

<sup>54</sup> Tidligere i artikkelen skriver Hansen at bollen “trolig” har tilhørt en gammel skipperslekt på Tromøy, så proveniensen må sies å være antatt usikker.

har hatt en stor rolle å spille i både nasjonsbygging, men også den enkeltes oppfatning av seg selv som aktører i en nasjonsbygging, Valle (2017:122) skriver: “[‘patriotisk’ dekor] leave no doubt as to the impact of these products in shaping the late nineteenth-century consumers perceptions of national identity”. Selvsagt er det ikke sikkert at porselensgjenstandene i *OsLove* og *Bak Fasaden* har hatt en slik rolle, men det kunne være et spørsmål å stille.

I oppgavens andre analyse ønsker jeg å stille spørsmål om gjenstandene *som en selvstendig aktør* kan formidle en umiddelbar og autentisk tilknytning til fortiden.

### **5.5 Et møte med porselensgjenstanders materialitet. Gjenstander som selvstendige aktører i en utstilling**

Med utgangspunkt i utstillingsanalysene har jeg undersøkt tre porselensgjenstander og beskrevet hvordan jeg mener museet har *gjort* porselensgjenstandene, altså hvordan museet bruker gjenstandene for å kommunisere en byhistorie. Jeg ønsker nå å undersøke om porselensgjenstandene, i kraft av deres egen materialitet, kan formidle noe helt eget til publikum. Som nevnt i det innledende teorikapitlet er jeg spesielt interessert i teorier som beskriver en gjenstands *agency*. Begrepet til at en gjenstand har en slags egenvilje i en museumssammenheng. Den er i stand til å skape forbindelser til de prosessene den en gang var en del av når publikum iakttar dem. Gjenstandene unndrar seg den kontekst de er plassert i, og har en mer direkte, kroppslig virkning på den besøkende (Bangstad 2017:73; Damsholt og Simonsen 2009:19). Sandra H. Dudley (2012) konkretiserer som beskrevet begrepet nærmere i teksten “Encountering a Chinese horse”. Her beskriver hun hvordan et møte med gjenstands materialitet (i hennes eksempel en kinesisk bronsehest) ble en helt egen opplevelse, på tross av konteksten den var en del av. Hun forsvarer et museum som fokuserer på gjenstandene som gjenstander, ikke på den konstruerte rammen gjenstandene plasseres inn i.

Møte med porselensgjenstandene - kaffekannen, krydderkrukkene og punsjebollen - gir en umiddelbar følelse av at man iakttar noe estetisk pent. I selskap med en hvit morter og et grått pølsehorn, er krydderkrukkene praktgjenstandene i sin sammenheng. Kaffekannen har en intrikat dekor og små messingdetaljer som man raskt får øye på; blant annet fordi man ikke umiddelbart ser sammenhengen med de andre gjenstandene i monteret. Punsjebollen har en ‘mystisk’ dekor og tekst, den er i tillegg litt overdimensjonert. Det undres over hva en så stor bolle kunne blitt brukt til. Jeg mener alle de nevnte porselensgjenstandene har estetiske



egenskaper som gjør at man umiddelbart blir dratt inn. Dudley (2012) mener det 'magiske' møte med bronsehesten ble muliggjort fordi det ikke var noe tekst knyttet til gjenstanden. Dette la forholdene til rette for at dens fysiske egenskaper kunne trekke hun inn. Som beskrevet er det ingen direkte tekst knyttet til porselensgjenstandene i mine analyser, sett bort i fra en enkel "gravsteinstekst". Men gjenstandene står ikke for seg selv, de knyttes opp mot en større kontekstualiserende tekst. Handel/rikdom kontekstualiserer kaffekannen, sosiale forskjeller på 1800-tallet krydderkrukkene og borgerskapets skjulte liv punsjebollen. Men på tross av at denne større kontekstualiserende teksten foreslår noen overordnede historiske prosesser gjenstandene skal tolkes som en del av, låser ikke teksten tolkningen. Muligheten for andre, mer personlige, tolkninger ligger der. Spørsmålet er om dette vil tilsi at gjenstandene kan opptre på en samme måte som bronsehesten i Dudleys tekst; om de unndrar seg konteksten de er plassert i, og imiterer en helt egen, ubeskrevet, fortid.

#### *En imitasjon av en glemt fortid?*

Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsen (2009:18) mener det skapes noe i den aktive handlingen som foretas når publikum iakttar estetisk vakre gjenstander (i mine analyser porselensgjenstander). Det skapes en forbindelse til en fortid hvor gjenstandens estetiske ytre hadde en funksjon. Det var ment å ha en innvirkning på individene som iakttok den i samtiden den ble produsert. Altså imiterer gjenstandens *materialitet* en sosial handling. De skriver videre at denne sosiale handlingen "følger med på lasset" når gjenstanden plasseres i en ny sammenheng. I kraft å ha vært en del av disse sosiale prosessene, overføres dette til de nye sammenhengene den blir en del av, enten dette i et museum eller noe helt annet. Denne imitasjonen av en fortid er vanskelig å synliggjøre med 'tradisjonelle' utstillingsgrep, rett og slett fordi gjenstanden ikke bare er en del av én spesifikk fortid, men flere.

Bjarne Rognan (2010b) skriver om dette, hvordan en museumsgjenstand er et resultat av *mange* historiske prosesser. Han skriver om "tingen-i-bevegelse", at gjenstanden i seg selv er en sosial aktør med egen biografi. Som et resultat av dette har den et stadig skiftende meningsinnhold: "En forflytning fra en kontekst til en annen innebærer alltid et endret meningsinnhold" (Rognan 2010b:261). Det kan være at det å tilby publikum en objektiv tolkning av en museumsgjenstand vil være uoppnåelig. Meningsinnholdet i en gjenstand vil ikke være det samme i et museum som i dens "sosiale liv". Men museenes oppgave er å formidle, og dette må gjøres på en eller annen måte; enten via en underholdene og

engasjerende utstilling, eller en utstilling som knytter fortiden sammen med dagsaktuelle temaer.

Med bruk av funnene i utstillingsanalysene har jeg stilt spørsmål om de nevnte porselensgjenstandene er ilagt en *for snever* kontekst for å kunne bli forstått som byhistoriske vitner. Jeg har foreslått noen spørsmål museene kunne stilt porselensgjenstandene, og således historisert og formidlet porselensgjenstandene på en bedre måte enn jeg mener skjer i dag. Likevel kan det være at det er nettopp dette, en mangel på en fastlåst tolkning fra museets side, som muliggjør at gjenstanden kan opptre som en egen aktør.

Det kan være det er dette som skjer i punsjebollens tilfelle i *Bak Fasaden*, at den i mangel på en beskrivende tekst får muligheten til å produsere et nærvær til historien kun i kraft av dens egen materialitet. Som Damsholt og Simonsen (2009:19, min oversettelse) skriver: “De [gjenstandene] kommer oss i møte og trekker seg tilbake og produserer i denne bevegelsen et nærvær”. Den nysgjerrigheten og umiddelbare begeistringen jeg fikk når jeg for første gang så punsjebollen, kan jeg ikke forklare med annet enn at det var gjenstandens *materialitet* som bidro til dette. Den unndro seg konteksten museet hadde skapt, og imiterte en helt egen fortid. Bollen som “sosial aktør” ble synliggjort i spenningsfeltet mellom gjenstanden og meg selv, og muliggjorde en tolkning som åpnet forhistorien på en helt annen måte enn utstillingen gjorde.

## 6 Blir byhistorie materialisert i porselensgjenstander? Oppsummering og avsluttende bemerkninger

I denne oppgaven har jeg gjort en undersøkelse av byhistoriske utstillinger, med et spesielt fokus på noen utvalgte porselensgjenstander. Utgangspunktet mitt var at jeg ønsket å finne ut hvorvidt porselensgjenstander i byhistoriske utstillinger bli transformert til byhistoriske vitner. Dette har jeg diskutert og analysert ved å gjøre to utstillingsanalyser, og via funnene i disse har jeg utledet noen klare utstillingsteknologiske grep museene har tatt for å gi porselensgjenstandene mening. Hva gjør så kaffekannen, krydderkrukkene og punsjebollen, i hvilken grad materialiserer byhistorie seg i dem?

*Bak Fasaden* har skapt en underholdene, nærmest teatral, utstilling, hvor utgangspunktet er en historisk tekst. Med utgangspunkt i analysens funn vil jeg mene at Arendals byhistorie *ikke* blir materialisert i punsjebollen. Leser man historien bak punsjebollen er det åpenbart at den kunne vært i stand til å fortelle om noen interessante byhistoriske prosesser, f.eks. hvordan Arendal har vært en sjøfartsby med mange internasjonale forbindelser (med utgangspunkt i den engelske lyrikken på bollen). Men slik den står i *Bak Fasaden* er dette et perspektiv museet ikke har valgt å ta utgangspunkt i. De utstillingsteknologiske grepene viser at det ikke er meningen at historien skal leses ut ifra gjenstandene. Det er Schwachs tekst som er utgangspunktet, mens gjenstandene, og herunder punsjebollen, blir noe stemningskapende, rekvisitter for at publikum skal kunne forestille seg de historiske begivenhetene Schwach skriver om. Bollen blir noe *sanselig*, fremfor å være noe det utledes en direkte kunnskap fra. Det tas utgangspunkt i gjenstandenes estetikk, ikke deres forhistorie. Dette er, slik jeg ser det, en underholdene og litt teatralisk måte å gjøre en utstilling på. En god måte, om formålet var å skape en underholdene og ikke alt for tung akademisk utstilling. Likevel har jeg foreslått noen andre perspektiver museet kunne valgt å ta utgangspunkt i for å gi punsjebollen en mulighet til å fortelle en egen byhistorie. Jeg har et ønske om at bollen - med dens fantastiske mystiske dekor - kan få spille hovedrollen i en fremtidig utstilling.

*OsLove* har skapt en annen utstilling. En utstilling med utgangspunkt i noen konkrete historiske prosesser, innvandring gjennom 1000 år. Det fortelles, slik jeg ser det, to forskjellige historier - en Oslohistorie for en 'nybegynner' - og en Oslohistorie med utgangspunkt i "hvor folk har kommet fra". Etter å ha beskrevet 1985-utstillingen, og utstillingshistorie over knappe 100 år på Frogner Hovedgård og Bymuseet, har jeg funnet at

museet har hatt ulike formål gjennom historien. Det er tatt utgangspunkt i forskjellige typer gjenstandsmateriale for å formidle Oslos historie. Men de siste 50 årene har det holdt seg relativt stabilt, historien er fortalt med utgangspunkt i kulturhistoriske gjenstander. Særlig om man forholder seg til basisutstillingen *OsLove*, og dens forgjenger, 1985-utstillingen.

Som beskrevet er gjenstandene i *OsLove* ment å ha et særlig godt formidlingspotensiale. Gjennom funnene i utstillingsanalysen, og beskrivelsen og diskusjonen av måten kaffekannen og krydderkrukkene gjøres i utstillingen, mener jeg resultatet blir at det ikke umiddelbart er klart for publikum hva porselensgjenstandenes rolle i utstillingen er. De står i noen grad som miljøskapende elementer, men de er også ment å vise til noen overordnede prosesser - internasjonal handel/rikdom, et klassesdelt 1800-talls Oslo/tjenerskapet/fattigdom. Slik porselensgjenstandene brukes i utstillingen er det i noen grad deres *materialitet* som kommuniserer disse overordnede historiske prosessene. Kaffekannen er rikt dekorert og har små intrikate detaljer, den kan enkelt tenkes inn i en borgerskapskontekst. Krydderkrukkene er mer komplekse, det kan stilles spørsmål ved om hvordan tjenerskapet kunne ha hatt tilgang til så pene krydderkrukker. Spørsmålet var om i hvilken grad porselensgjenstandene kommuniserte en byhistorie. I *OsLove* mener jeg svaret er todelt. Det er klart at *OsLove* tar et større utgangspunkt i gjenstandene enn *Bak Fasaden* gjør, BM har gjort gjenstandene slik at de er i stand til å ta del i de historiske prosessene det fortelles om. Men en *byhistorie* med et personlig utgangspunkt, det forteller ikke porselensgjenstandene. De blir i noen grad symboler på noen større prosesser, og resultatet er, slik jeg ser det, at publikum får en stor avstand til gjenstandene og ikke klarer å plassere dem inn i en *konkret* byhistorisk fortid. De hadde trengt en større kontekstualisering for å kunne fortelle noen personlige historier, det kunne blitt stilt flere spørsmål publikum kunne ta del i.

Når det kommer til hvordan porselensgjenstandene opptrer i utstillingene som selvstendige aktører, gjenstander med *agency*, har jeg i analysen diskutert meg frem til at de i noen grad gjør dette. Punsjebollen har jeg trukket ut som eksempel. Nettopp det at museet ikke har ilagt gjenstanden noe stor kontekst eller en spesifikk rolle i denne sammenheng, mener jeg gjør bollen i stand til å opptre som en egen aktør, kommunisere noe helt eget i samspill med publikum. Via dens materialitet - dekoren og lyrikken - skapes det en forbindelse til en fortid museet *ikke* har beskrevet. Det er paradoksalt at gjenstanden kan gjøre begge deler samtidig; være stemningsskapende og sanselig i en teksts tjeneste, men samtidig imitere en helt ubeskrevet fortid.

Oppsummert vil jeg mene de nevnte museene ikke har tolket porselensgjenstander som et *konkret* byhistorisk vitnesbyrd. Med de utstillingsteknologiske grepene museene har tatt, er porselenet nærmest 'foreslått' som byhistoriske vitner. Det er ikke gjort en fastlåst tolkning. Dette kan kanskje være fordi porselensgjenstander i utgangspunktet, som jeg beskrev innledningsvis i oppgaven, er et materiale som kan være symboler på *mange* ulike historiske prosesser. Industri- og samfunnsutvikling, en kvinnekultur, en borgerskapskultur, sosiale forskjeller - det er mange perspektiver man kan ta utgangspunkt i for å forklare porselensgjenstander. Spørsmålet er hva som blir mest meningsfullt for publikum; hvilken historie som må utledes fra porselensgjenstander for at publikum skal kunne få en best mulig museumsopplevelse.

Det står fortsatt litt uklart for meg hvordan det kan ha seg at porselensgjenstander utgjør en såpass stor del av byhistoriske samlinger som de gjør i dag. Det er klart at porselengjenstander med en klar proveniens, f.eks. fra en kjent restaurant i en by eller en fra en kjent begivenhet, kan være et klart vitne på en materiell bykultur. Men det mer 'tilfeldige' porselenet - uten noen eksakt by-proveniens - det spørsmålet ligger fortsatt åpent. Således hadde porselensgjenstanders plass i byhistoriske museumssamlinger vært et spørsmål som hadde trengt en grundigere undersøkelse. Som jeg tok opp innledningsvis i oppgaven hadde det vært interessant å stille spørsmålet hvor denne tradisjonen med å samle porselen kommer fra, og hvordan den har holdt seg såpass stabil gjennom årene. Å få avklart disse museale prosessene ser jeg på som veldig fordelaktig for å kunne gi porselen som et byhistorisk gjenstandsmateriale en bedre forklaring, og håper noen vil følge etter meg og gjøre en undersøkelse med utgangspunkt i bymuseenes innsamlingsprosesser gjennom historien.

## 7 Referanser

### 7.1 Litteraturliste

Abt, Jeffrey. 2011. The Origins of the Public Museum. I *A Companion to Museum Studies*, redigert av Sharon Macdonald, 115-134. Malden: Blackwell.

Astrup, Boe. 1981. "Med fremtidsplaner for hovedstadens fortid". *Morgenbladet*, 5. august 1981. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/cb5b083e650c37de562795d51d993d82?page=3&searchText=bymuseum>, oppsøkt 22.10.22.

Bangstad, Torgeir Rinke. 2017. "Verdens speil og tingenes gravsted: Om metaforbruk og "gjøren" i museologien". *Norsk Museumstidsskrift* 3 (2): 60-76.

Bentzrud, Inger. 1985. "Ny-gammelt museum". *Dagbladet*, 04. september 1985. Tilgjengelig fra: <https://www.nb.no/items/8d27bbb3b070dc5e0ef67e91488db988?page=49&searchText=bentzrud%201985>, oppsøkt 22.10.22.

Boye, Else og Anne Wichstrøm. 1985. "Byens museum gjennom 80 år". *Byminner* 2/3: 11-38.

Brenna, Brita. 2010. "Tidligmoderne samlinger. Fra det kuriøse til det normale". I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 27-40. Oslo: Novus.

Damsholt, Tine og Dorthe Gert Simonsen. 2009. "Materialiseringer. Prosesser, relationer og performativitet". I *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, redigert av Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst, 9-38. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Dudley, Sandra H. 2012. "Encountering a Chinese horse. Engaging with the thingness of things". I *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*, redigert av Sandra Dudley, 1-15. London & New York: Routledge.

Eriksen, Anne. 2009. *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax.

Eriksen, Anne. 2013. "Museet og tingene, fremvisning og usynliggjøring". I *Tingenes tilsynekomster. Kulturproduksjon, materialitet og estetikk*, redigert av Anne Eriksen, Mia Göran og Ragnhild Evang Reinton, 169-192. Oslo: Novus.

*Fører gjennom Kunstindustrimuseet i Oslo*. 1924. Oslo: Det Mallingske Bogtrykkeri.

Finne-Grønn, Stian H. 1950. "Forord av S. H. Finne-Grønn". I *Oslo Bymuseum. Interiør-Billeder*, redigert av Gustav E. Raabe, 5-6. Oslo: Cammermeyers Boghandel.

Gjerdi, Trond. 1985. "Det nye museet i Østfløyen". *Byminner* 2/3: 39-54.

Hansen, Lars Emil. 2005. "Fascinasjon, undring, kunnskap. Om gjenstander og byhistorie". *Byminner* 3/4: 32-47.

- Hansen, Lars Emil. 2015. "OsLove. Byhistorie for nybegynnere". *Byminner* 60 (1): 27.
- Hansen, Ulf. 1992. "Sjømanns-porselen". *Agderposten*, 27. juni 1992.
- Hodder, Ian. 1994. "The contextual analysis of symbolic meanings". I *Interpreting Objects and Collections*, redigert av Susan M. Pearce, 12-13. London: Routledge.
- Hojem, Anfrid O. 2006. "Hva er en god kulturhistorisk utstilling? En komparasjon av tre utstillingskonsept". Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Ingemann, Bruno. 1986. *Udstillingshåndboken - om teknik, æstetik og fortælleformer*. København: Teknisk Forlag.
- Johansen, Anders, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes. 2002. "Et lite påaktet felt". I *Tingenes tale. Innspill til museologi*, 8-26. Bergen: Bergen Museum, Universitetet i Bergen.
- Jomaas, Hilde. 2020. "Ny utstilling på KUBEN er klar for publikum!". Sideblikk. <https://sideblikk.agderposten.no/kuben-aust-agder-museum-og-arkiv/article/ny-utstilling-paa-kuben-er-klar-for-publikum>, oppsøkt 15.10.22.
- Jones, Ian. 2008. "Cities and Museums about them". I *City museums and city developments*, redigert av Ian Jones, Robert R. Macdonald og Darryl McIntyre, 1-15. Plymouth: AltaMira Press.
- Lie, Inger-Marie. 1986. *Porsgrund Porselen i de tusen hjem*. Larvik: Larvik og Omegns Museumsforening.
- Macdonald, Sharon. 2011. "Expanding Museum Studies: An Introduction". I *A Companion to Museum Studies*, redigert av Sharon Macdonald, 1-12. Malden: Blackwell.
- Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan. 2012. "Universitetsmuseenes gjøren". I *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, 13-32. Trondheim: Akademika.
- Molden, Gunnar. 1998. *Seilskutebyen Arendal*. Oslo: ARFO.
- Moser, Stephanie. 2010. "The devil is in the detail: How museum displays create knowledge". *Museum Anthropology* 33 (1): 22-33.
- Mordhorst, Camilla. 2009. *Fra Museum Wormanium til de moderne museer*. København: Museum Tusulanums forlag.
- McClusky, Pamela Z. 2011. "“Why is it there?” Art museum text as ethical guides". I *The Routledge Companion to Museum Ethics*, redigert av Janet Marstine, 298-315. London & New York: Routledge.
- Olsrud, Janne Werner. 2012. "Gjenstandskategorier som historieforteller - et perspektiv på et museums historie: Kristiansand Museum". Masteroppgave, Universitetet i Oslo.

- Olsrud, Janne Werner og Christine Snekkenes. 2014. "Kritisk museologi og akademisk undring". I *Museologer på museum. Fra undring til kunnskap*, redigert av Janne Werner Olsrud og Christine Snekkenes, 9-14. Oslo: Novus.
- Pearce, Susan M. 1994. "Museum objects". I *Interpreting Objects and Collections*, redigert av Susan M. Pearce, 9-11. London: Routledge.
- Pedersen, Ragnar. 2010. "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950". I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 41-60. Oslo: Novus.
- Pripp, Oscar og Magnus Öhlander. 2011. "Observasjon". I *Etnologisk fältarbete*, redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, 113-146. Lund: Studentlitteratur AB.
- Raabe, Gustav E. 1950. *Oslo Bymuseum. Interiør-Billeder*. Oslo: Cammermeyers Boghandel.
- Reader, John. 2004. *Cities*. New York: Grove Press.
- Roede, Lars. 2011a. "Bymuseet vi aldri fikk". *Byminner* 4: 2-13.
- Roede, Lars. 2011b. "Museumsmann i motvind". *Fritz Holland 1874-1959. Byminner* 3/4: 6-30.
- Roede, Lars. 2012. *Frogner Hovedgård. Bondegård, herskapsgård byens gård*. Oslo: Pax.
- Rognan, Bjarne. 2010a. "Tingenes orden. Klassifikasjon, samling, museum". I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 131-150. Oslo: Novus.
- Rognan, Bjarne. 2010b. "Tingenes transformasjoner i museet. Mellom kontekst, språk, estetikk og politikk". I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 255-276. Oslo: Novus.
- Shetelig, Haakon. 1944. *Norske Museers historie*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Slabola, Stacey. 2010. "Displaying materials: Porcelain and Natural History in the Duchess of Portland's Museum". *Eighteenth-Century Studies* 43 (4): 455-472.
- Sullivan, Elizabeth. 2018. "European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art: History of the Collection". I *European Porcelain in the Metropolitan Museum of Art*, redigert av Jeffrey Munger, 11-19. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Sørensen, Einar. 2010. "Museumsarkitektur: Templer for museene". I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 221-236. Oslo: Novus.
- Ugland, Albert (red.). 1934. *Et folkemuseum for Arendals by og Aust-Agder fylke*. Arendal: A/S Arendals boktrykkeri.
- Valle, Peder. 2017. "Heritage Designed: mapping national identities in Norwegian ceramics and glass". *The Decorative Arts Society Journal*, 41: 120-141.



Vogel, Susan. 1991. "Always True to the Object, in Our Fashion". I *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, redigert av Ivan Karp og Steven D. Lavine, 191-204. London & New York: Smithsonian Institution.

Ågotnes, Hans-Jakob. 2007. "Lokalmuseet i det sosiale landskapet. Fortidsformidling i Hordaland gjennom hundre år". I *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*, redigert av Torunn Selberg og Gilje Nils, 45-67. Bergen: Fagbokforlaget.

## **7.2 Arkivmateriale og andre kilder**

### **Arkivmateriale fra Oslo Museums arkiv**

Haukli, Ole. 1987. "Det nye Bymuseet i Oslo". *Akersposten*, 21. januar 1987. Oslo Museums klipparkiv, Oslo Bymuseum.

Samling av alle utstillingstekstene fra 1985-utstillingen. Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

Utstillingskatalog 1951 "Oslo Bymuseum. Et streiftog gjennom byens historie". Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

Utstillingskatalog 1963 "Mitt kjæreste eie". Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

Utstillingskatalog 1985 "Det nye museet i Bymuseet". Oslo Museums arkiv, Oslo Bymuseum.

### **Upubliserte kilder:**

Upublisert konseptnotat ifm. ny basisutstilling, datert 28.06.2010. Key Arkitekter.

### **Arkivmateriale fra KUBEN museum**

Utstillingskatalog 2020 "KUBEN og Conrad Nicolai Schwach presenterer utstillingen "Bak Fasaden"". KUBEN museum.

Utstillingsoversikt 2021 "UTSTILLINGENE". KUBEN museum.

### **Informanter**

Hansen, Lars Emil. Tidligere museumsdirektør ved Oslo Museum, nå avdelingsleder for by- og teaterhistorie.

Johnsen, Therese Hervik. Konservator ved Oslo Bymuseum.

Jomaas, Hilde. Leder for museumsavdelingen ved KUBEN museum.

Klippenvåg-Pettersen, Anne. Rådgiver og museolog ved KUBEN museum.

### 7.3 Illustrasjonsliste

**Figur 1.** Første del av utstillingen, sett fra middelalderrommene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 2.** *OsLoves* inngangsparti. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen.

**Figur 3.** Utstillingen *Bak Fasaden*, inngangsparti. © KUBEN museum. Hentet fra: <https://www.kubenarendal.no/opplev-paa-kuben/utstillinger/bak-fasaden/>, oppsøkt 20.11.22.

**Figur 4.** Modulen “På fest med borgerskapet”. Den valgte porselensgjenstanden, punsjebollen, står i modulens glassmonter. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 5.** Modulen “På fest med borgerskapet”. Den valgte porselensgjenstanden, punsjebollen, står i modulens glassmonter. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 6.** Modul 1, middelalderrommene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 7.** Begynnelsen av modul 2 og 3. Interiør-tablået til høyre i bildet, det opplyste monteret med kaffekannen kan skimtes. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 8.** Glassmonteret med punsjebollen på øverste hylle. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 9.** Punsjebollen. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 10.** Punsjebollen. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 11.** Interiør-tablået, i forgrunnen ses tekstpartiene og monteret skimtes til venstre. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen.

**Figur 12.** Gjenstandsmonteret, kaffekannen helt bakerst. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 13.** Monteret i modul 3 med krydderkrukkene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen

**Figur 14.** Monteret i modul 3 med krydderkrukkene. Foto: Kristoffer Guttorm Camillo Pedersen