

Fremstillinger av fortid.

Utstillingspraksis på 90-tallet.

Lisa Damstuen



Masteroppgave i museologi MUSE 4990 H 2015, Institutt for kulturstudier og orientalske
språk 60 studiepoeng

UNIVERSITETET I OSLO

[01.12.2015]

Fremstillinger av fortid.
Utstillingspraksis på 90-tallet

© Forfatter Lisa Damstuen

År 2015

Tittel Fremstillinger av fortid. Utstillingspraksis på 90-tallet

Forfatter Lisa Damstuen

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

Sammendrag

Oppgaven tar for seg tre ulike utstillinger satt opp på 1990-tallet, *Fra istid til Kvitekryst* ved Kulturhistorisk museum i Oslo, *Langsomt ble landet vårt eget* ved De Sandvigske Samlinger - Maihaugen på Lillehammer og *Den sterke kvinnen. Fra volve til heks*, ved Arkeologisk museum i Stavanger. Samtlige utstillinger var omdiskutert den gang de ble satt opp. De ble til dels sterkt kritisert internt ved museene, av fagfolk og i mediene. Kritikken gikk i retning av negative påvirkninger fra kulturarvsindustri og opplevelsesøkonomi og mangel på faglig forsvarlig innhold. Avhandlingen ser på kritikken de ble gjenstand for, i sammenheng med den intensjonen kuratorene hadde for utstillingene, ut fra samtidige debatter i samtiden. Jeg argumenterer for at utstillingene kan sees i lys av strømninger i den teoretiske forskningen i arkeologien og museologien, og nye vinklinger i utstillingsfaget. Siste del av oppgaven prøver å nyansere noe av kritikken ved å se på alternative forståelser av utstillingspraksisen.

Forord

Takk

Hvis det ligger noe i ordtaket om livets landevei, så er skriving av masteroppgaver livets motbakker. Det har til tider vært en «uphill battle». I denne prosessen er det mange som skal takkes for å ha bidratt under oppstigningen. Først og fremst min tålmodige veileder Saphinaz-Amal Naguib for grundig gjennomgang og hjelp med å se arkeologi som en del av museologifaget, seminarleder Brita Brenna for uvurderlige innspill til vinklinger av materialet, medstudenter for gode samtaler og utveksling av ideer. Mine «intervjuobjekter» Olav Aaraas, Grete Lillehammer og Kathy Elliott for den tiden de satte av til å snakke med meg. Det gjorde meg i stand til å forstå bakgrunnen for utstillingene jeg skriver om. Takk også til medskribenter ved Kulturhistorisk museum, det har vært ren mentalhygiene å dele tanker om vikingtidsutstillingen med dere. Arkivarer og bibliotekarer ved Norsk Folkemuseum, Kulturhistorisk museum, Maihaugen, Arkeologisk museum og Kulturdepartementet som har lett frem og oversendt artikler og obskure dokumenter. Denne oppgaven hadde ikke kommet i land uten deres hjelp. Stor takk til min far som etter lang fartstid i nevnte departement vet et par ting om hvordan kultursektoren fungerer. Venner som en gang holdt ut med meg under hovedfaget i arkeologi og nå denne masteroppgaven. Dette er siste gang, jeg lover.

En skriver i et munkekloster fra middelalderen la inn følgende notat i marginen av manuset: *Now I have written the whole thing. For Christ's sake give me a drink*¹. Jeg gjør hans ord til mine.

¹ Referert i Stephen Greenblatt «The swerve. How the renaissance began». Vintage Books 2012.

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon	2
1.1	Bakgrunn for oppgaven	2
1.2	Problemstillinger og perspektiver.....	2
1.3	Metodiske tilnærminger. Kildemateriale.....	3
1.4	Oppbygning og avgrensning av oppgaven	6
2	Teoretisk museologi og arkeologi på 1990-tallet.....	8
	Museologi som fagfelt.....	8
2.1	Museologisk forskning på 1990-tallet.....	8
2.2	Teoretisk arkeologi på 1990-tallet.....	10
2.3	Teoretisk arkeologi og fortolkninger.....	12
2.4	Felles perspektiver.....	12
3	Utstillingene og institusjonene	14
3.1	Fra istid til Kvitekrist.....	14
3.1.1	Innhold og utstillingsform.....	14
3.1.2	Utstillingsplaner, styringsdokumenter og målsettinger.....	15
3.1.3	Inspirasjon til utstillingen.....	18
3.1.4	Kritikken av utstillingen.....	22
3.1.5	Fra Antiquitetskommissionen til Oldsaksamlingen	32
3.1.6	Samlingenes tilkomst. Innsamlingspraksis før og etter Lov om Kulturminner .	35
3.2	Den sterke kvinnen. Fra volve til heks	38
3.2.1	Opprettelsen av Arkeologisk museum	38
3.2.2	Fra avdeling i Stavanger Museum til eget hus. Utstillings- og formidlingsstrategier	39
3.2.3	Den sterke kvinnen. Fra volve til heks. Innhold og utstillingsform.....	40
3.2.4	Utstillingsplaner, styringsdokumenter og målsettinger.....	44
3.2.5	Inspirasjonen til utstillingen	46
3.2.6	Sammenligninger av <i>Den sterke kvinnen</i> og <i>Fra istid til Kvitekrist</i> . Innhold og utstillingsform	48
3.2.7	Kritikken av utstillingen.....	50
3.2.8	Avsluttende kommentarer	59

3.3	Langsomt ble landet vårt eget.....	60
3.3.1	Innhold og utstillingsform.....	60
3.3.2	Bakgrunnen for utstillingen. Styringsdokumenter og målsetninger.....	61
3.3.3	Inspirasjonen til utstillingen.....	64
3.3.4	Sammenligninger av <i>Langsomt ble landet vårt eget</i> og <i>Fra istid til Kvitekrist</i> . Innhold og utforming.....	70
3.3.5	Kritikken av utstillingen.....	71
3.3.6	Utstillingen i retrospekt.....	81
4	Teori, forskning og utstilling.....	83
4.1	Tidligere utstillinger ved Oldsaksamlingen.....	83
4.1.1	De første basisutstillingene.....	83
4.1.2	Nye basisutstillinger før og etter krigen.....	85
4.1.3	Utstillingsvirksomhet - Oldsaksamlingens stebarn.....	86
4.2	Kulturarvsindustri – opplevelsesøkonomi. Nye innflytelser i utstillingspraksis.....	87
4.2.1	Innledning.....	87
4.2.2	Begrepsavklaringer.....	87
4.2.3	Bakgrunnen for kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomien.....	90
4.2.4	Jorvik Viking Centre.....	93
4.2.5	Disneyifisering: en del av kritikken.....	94
4.2.6	Kritikk av kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomien.....	94
4.2.7	Kulturarvsindustri og utstillingspraksis.....	96
4.3	Spørsmålet om autentisitet: en sentral del av kritikken.....	98
4.3.1	Innledning.....	98
4.3.2	Begrepsdefinisjoner.....	99
4.3.3	Historisk bakgrunn.....	100
4.3.4	Autentisitet som flertydig begrep.....	102
5	Fremstillinger av fortid.....	105
6	Litteratur:.....	110
7	Vedlegg.....	124

1 Introduksjon

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Utgangspunktet for oppgaven er tre utstillinger som ble satt opp ved ulike museer på 1990-tallet. Utstillingene ble ansett som innovative og var til dels omdiskuterte den gang de ble satt opp. Konkret dreier det seg om *Langsomt ble landet vårt eget* (1993) ved Maihaugen, *Den sterke kvinnen – fra volve til heks* (1994) ved Arkeologisk Museum i Stavanger² og *Fra istid til Kvitekryst* (1993-1997) ved Oldsaksamlingen³. Fokus ligger på den sistnevnte utstillingen, som skal sammenlignes med de to andre. Innvendingene mot utstillingene kom hovedsakelig fra faglig hold, både internt ved museene og eksternt. Kritikken dreide seg i stor grad om valg av formidlingsperspektiv, manglende autentisitet og bruk av et utstillingsformspråk mange forbandt med mer kommersielt baserte medier (se Aaraas 1993, Iveland og Simonsen 2004). Der tidligere utstillinger hadde vært basert på faglige kriterier og omfattende bruk av gjenstandsmateriale, tok man nå i bruk nye formidlingsgrep rettet mot det brede publikum, ikke minst barn. Det innebar en endring fra gjenstandsfokus til mer opplevelsesorienterte grep og narrative vinklinger. De nye utstillingene var først og fremst et medium for visuell presentasjon, der man gjennom nye formidlingsmåter søkte å inkludere flere målgrupper enn tidligere. De representerte på mange måter en formidling på publikums premisser fremfor spesialistenes eller forskernes. Utstillingene ble betegnet som genrebrudd eller paradigmeskifter ved museene (Mugaas 2004:153, Nyaas 1995:123). Kritikken og diskusjonene rundt utstillingene gjør det interessant å undersøke mer nøyaktig *hva* som var nytt og *hvorfor* det ble ansett som radikalt.

1.2 Problemstillinger og perspektiver

I denne oppgaven kommer utstillingspraksis, eller -strategier å være sentrale begrep. Jeg bruker disse begrepene i forståelse av de metodene museene har benyttet i prosessen med utstillingsproduksjonen. Dvs. at utstillingspraksis eller utstillingsstrategi viser til det helhetlige, ferdige resultatet, i tillegg til tanker og ideer som lå bak. Saphinaz-Amal Naguib (2010) bruker begrepene ”framing” og museologiske tradisjoner om utstillings formspråk

² Nå en del av Universitetet i Stavanger

³ Nåværende Kulturhistorisk museum

og de teoretiske perspektivene kuratorene har tatt utgangspunkt i. Framing og museologiske tradisjoner dekker ganske godt det jeg kaller utstillingspraksis i denne oppgaven. I oppgaven vil jeg se på hvilke museologiske tradisjoner museene valgte å følge i utarbeidelsen av disse utstillingene. I dette inngår diorama som utstillingspraksis. Jeg bruker begrepet i den betydningen Silje O. Mathisen (2014:196) gjør. Med diorama forstås et tredimensjonalt scenebilde, mer eller mindre realistisk fremstilt, med en bakgrunnskulisse og plastisk oppbygget forgrunn. Et tablå har i tillegg figurer. Jeg kommer til å bruke disse begrepene som synonymer.

Problemstillingen for oppgaven er todelt. Først skal jeg se på spørsmålet om hvilke inspirasjonskilder man har hatt og hvor innflytelsene kom fra. En hypotese er at de nye utstillingsgrepene kan ha sammenheng med de teoretiske perspektivene innen forskningen i samme periode. Utstillingspraksisen kan ikke sees løsrevet fra de teoriene som var dominerende i tiden, men spørsmålet jeg vil stille er i hvilken grad de har påvirket museenes formidlings- og utstillingsgrep. En annen innfallsvinkel er å se om mer kommersielt baserte medier, som historiske temaparker, har vært en del av innflytelsen for den nye utstillingspraksisen. Det andre spørsmålet oppgaven tar for seg er kritikken av utstillingene. Hva gikk den ut på? Kan kritikken sees i lys av ulike debatter eller strømninger i samtiden? Hvilke forskjeller ser vi i kritikken av de ulike utstillingene, og kan kritikken relateres til ulike forståelser? For å forstå kritikken vil jeg gå nærmere inn på spørsmål om forskjeller mellom tidligere utstillingspraksiser og nye formidlingsgrep, hvilket syn på fortiden man har ønsket å formidle og hvilken forståelse som ligger til grunn for utstillingspraksisen. For de arkeologiske museene (Oldsaksamlingen og Arkeologisk museum) vil jeg også se på ansvaret som pålegges dem gjennom den offentlige forvaltningen av kulturminnevernet. Begge deler er faktorer som har påvirket rammeverket for arbeidet ved museene, hvilke oppgaver de har hatt og prioriteringene som ble gjort.

1.3 Metodiske tilnærminger. Kildemateriale

Oppgaven er basert på forskjellige metodiske tilnærminger og kommer til å ha et prosessorientert analyseperspektiv. Denne vinklingen innebærer å se på arbeidet bak utstillingsutviklingen. Selve prosessen med utstillingsutvikling er ikke viet mye interesse tidligere (Eriksen 2009:182). Arkeologisk utstillingspraksis i Norge er fremdeles et relativt ubeskrevet blad. Mer enn å være en kritisk analyse av utstillingen i seg selv, ligger mitt fokus

på *hvordan* og *hvorfor*. Hensikten er å se på hvordan utstillingsprosjektene kom i stand og intensjonen bak, fordi de er sentrale punkter for å forstå en bestemt utstillingspraksis (se Kempe 2003 og Lundberg 1998). Oppgaven er basert på analyse av hver utstilling. En del av informasjonen kommer fra intervjuer med fagfolk som var involvert i arbeidet med utstillingene. Intervjuene har hatt en semi-strukturert karakter, med utgangspunkt i en intervjuguide der alle informantene ble stilt de samme spørsmålene, men har også vært en form for samtale mer enn spørsmålsstiller – intervjuobjekt. Den andre hovedkilden er arkivmateriale og annen dokumentasjon av utstillingene. Den tredje er artikler og faglitteratur, anmeldelser og kritikk av utstillingene. Utover disse bruker jeg relevante offentlige dokumenter om museumspolitikken og lovverket for å se på hvilke føringer som har vært lagt for museumssektoren. For å analysere utstillingspraksisene, kommer jeg til å støtte meg på forskjellige teoretikere som foreslår et metodisk rammeverk for analyse av utstillinger og de virkemidlene de benytter. I denne oppgaven er det hovedsakelig to teoretikere jeg baserer meg på: Stephanie Moser (2010) og Marzia Varutti (2011)⁴. Begge har tatt for seg analyse av visuelle og tekniske virkemidler i den hensikt å forstå formidlingen ved museer, hvilke budskap de sender ut og hva som ligger bak fremstillingene. Varutti (2011:15) ser i den sammenheng også på hvilke sammenhenger som vises og hvilke som er skjult gjennom utstillingen - i tekst, utvalg av objekter, tema, formidling. Hun mener kontroll over (re)presentasjonen står sentralt i valg av utstillingspraksis. I denne oppgaven ser jeg på virkemidler forbundet med både opplevelsesorienterte og eldre, mer tradisjonelle gjenstandsfokuserte utstillingsstrategier. Analyseverktøyet for oppgaven er å se på de tekniske og visuelle virkemidlene i utstillingene.

Det er naturlig å ta utgangspunkt i hvilken utstillingstype de forskjellige representerer. Vibekke Vange og Ellen Marie Beck (2002) mener det er viktig å se på om utformingen av utstillingen legger opp til å være en estetisk ramme rundt eller en visualisering av innholdet, og om utstillingen legger opp til å være en gjenstandspresentasjon. Er de hovedsakelig opplevelsesutstillinger, eller er de en kombinasjon av didaktisk og opplevelsesorientert? Er de hovedsakelig basert på en idé, og i hvilken grad benytter de gjenstandsmateriale? Har utstillingene for eksempel et formidlingsperspektiv der fortellingen er i fokus, og er gjenstandsmaterialet valgt ut med dette i tankene? Moser (2010:29) sier at trenden de siste årene har vært temabaserte eller idéorienterte utstillinger, noe som har medført mindre

⁴ I tillegg en forelesning i museologi om visuell analyse som metode, H-2013

gjenstandsfokus - en trend som er blitt kritisert. Varutti (2011:21) peker på at denne typen utstillinger utfordrer etablerte oppfatninger om museet og gjenstandssamlingenes betydning, en problemstilling som er relevant for samtlige av utstillingene jeg ser på. Spesielt gjelder det *Den sterke kvinnen. Fra volve til heks*, der nettopp ideen bak var det bærende prinsippet. Moser og Varutti (ibid) mener det er viktig å ta for seg hvordan objekter blir presentert – om de er fremhevet som kuriositeter, antikviteter eller bruksgjenstander. Om de er estetisk, geografisk, kronologisk eller tematisk arrangert, eller om objekter er en del av en større iscenesettelse eller fortelling.

Selve utformingen av rommet der utstillingen er satt opp kaller Moser ”display environment” og Varutti ”spatial organization”. Her skal jeg se på hvordan publikum ledes gjennom utstillingen – om den er lagt opp i en bestemt retning eller er åpen for valg. Teaterviter Michael Eigtved (2007:19) har analysert rommets betydning i teaterforestillinger og mener et relevant spørsmål hvordan de ulike elementene holder helheten sammen. Dette er spesielt relevant for analysen av utstillingen ved Arkeologisk museum, der man har benyttet enkeltstående tablåer uten en helhetlig scenografi. Eigtved (ibid) snakker også om gjenkjennelsesaspektet i forbindelse med den romlige utformingen. Han mener publikums gjenkjennelse av måten rom er brukt tidligere eller i andre sammenhenger gir forventninger til det som presenteres. For utstillingene ved Kulturhistorisk museum og Maihaugen er det relevant å se på dette gjenkjennelses-aspektet ved utformingen. Begge var miljøutstillinger, en type utforming som en del blant publikum forbandt med historiske temaparker og opplevelsessentra. Det er ikke utenkelig at denne typen utstillingspraksis ga mange besøkende bestemte forventninger til presentasjonen eller budskapet i utstillingene.

Når det gjelder konkrete tekniske virkemidler vil jeg ta for meg bruk av lys, lyd og motorisk-sensoriske effekter - lukt, bevegelse, elementer som skaper fysiske (kroppslige) inntrykk. For eksempel hvordan bruk av en bestemt fargebruk eller lyssetting kan bidra til å påvirke oppfatningen av det som formidles gjennom å være atmosfæreskapende eller brukt for å fremheve noe bestemt. Når det gjelder bruk av lyd i utstillinger har Helene Jonsson (2003) har med utgangspunkt i film- musikk- og soundscapeforskning formulert noen punkter som jeg tar utgangspunkt i. Hun ser blant annet på om lyden er lagt til for effektens skyld, om den er ment å være illustrerende for det som formidles eller skape en bakgrunnsstemning. Videre hvilken type lyd det er snakk om – er det for eksempel autentisk lyd? Kan lyden knyttes til en

handling eller det som fremstilles? Ifølge Jonsson er lydbildet en form for sosiale koder, som må stemme overens med målgruppens for at budskapet ikke skal gå tapt.

I analysen av utstillingstekstene er det en bestemt bok, *Smaka på orden*, som er relevant. Denne boken tar for seg skriving av utstillingstekster for mange ulike målgrupper og var banebrytende den gang da den ble gitt ut. I analysen vil jeg se på hvilken sjanger tekstene er skrevet i - om de bygger på kunnskapsformidling eller er de skrevet for å være en del av en historie som utstillingen er bygget rundt. Hva er nivået på informasjonen? Er det en klar forfatterstemme bak tekstene? Er de preget av en kreativ, informativ eller spørrende vinkling, og er det et bevisst forhold til bruk av akademisk språk og fagtermer?

Også andre elementer som ikke er direkte forbundet med utstillingene er relevante å se på. For eksempel kan museets historie, innsamlings- og bevaringsstrategier være en del av bakgrunnen for hvilke strategier som blir valgt i prosessen med å planlegge utstillingene. På samme måte er kuratorenes fagbakgrunn og ideer for utstillingen sentralt, i likhet med hva som var forestilte målgrupper. Dette er med på å påvirke utvalget av gjenstander, tekstene og utformingen generelt. Varutti og Moser peker også på at museets fysiske plassering og arkitektur er viktig å ta i betraktning. Moser (2010:23-24) mener museet kan ha en ikonisk status i samfunnet og at det derfor er nødvendig å spørre seg om denne statusen eventuelt bryter med utstillingsstrategiene. I min analyse av utstillingskritikken er dette et svært relevant spørsmål. Spesielt for *Den sterke kvinnen*, fordi den fikk svært ulik mottagelse i de skandinaviske landene. En viktig del av oppgaven er å gå nærmere inn i utstillingskritikkene. Med utgangspunkt i Jørgensen og Philips (2008) teorier om kritisk diskursanalyse vil jeg forsøke å forstå oppfatningene eller ideologiene bak utsagnene som kom frem i kritikken. Diskurs handler ifølge Jørgensen og Philips om kommunikasjonsprosesser i ulike sosiale sammenhenger, hvordan forståelse av fenomener og verdensbilder kommer til uttrykk. Diskursanalyse innebærer en kritisk stillingtagen til innholdet i utsagnene. Det jeg vil undersøke, er hva kritikken var uttrykk for. Hva var underforstått eller implisitt i utsagnene? Hvilke virkelighetsforståelser kan man si lå til grunn for kritikken?

1.4 Oppbygning og avgrensning av oppgaven

Utstillingspraksis i det tidsskille som 1980- og 90-tallet representerer, er et interessant tema som kunne vært utgangspunktet for en Pd.D. I oppgaven har jeg måttet begrense en del av de diskusjonene som kunne vært interessante i utgangspunktet, men som av plasshensyn ikke

kunne tas med. Oppgaven tar ikke mål av seg til å se på alle sider ved debattene som ble utkjempet i denne perioden utstillingene ble satt opp, men å gi innsikt i enkelte problemstillinger og diskusjoner. Hovedvekten ligger på analyser av hovedkildene til ideer og inspirasjon for utstillingene og den kritikken de ble utsatt for i etterkant.

Kap. 2 *Teoretisk museologi og arkeologi på 1990-tallet* gir en introduksjon til forskningsspørsmål i den tiden utstillingene ble satt opp. Kap. 3 *Utstillingene og institusjonene* tar for seg utstillingene som er grunnlaget for oppgaven: *Fra istid til Kvitekryst* (3.1.), *Den sterke kvinnen – fra volve til heks* (3.2.), *Langsomt ble landet vårt eget* (3.3.). Kap. 4 *Teori, forskning, utstilling* ser på tidligere utstillinger og utstillingspraksis ved Oldsaksamlingen (4.1.), nye innflytelser i utstillingspraksis på 1980- og 90-tallet. Fremveksten av kulturarvsindustri og opplevelsesøkonomi (4.2.), ulike forståelser av autentisitetsbegrepet som bakgrunn for en del av kritikken (4.3.). Kap. 5 *Fremstillinger av fortid. Avsluttende kommentarer* trekker trådene fra 90-tallsdebatten om motsetninger mellom kunnskap og opplevelse som formidlingsperspektiv, og ser om dette bildet kan nyanseres ut fra eksempler fra de utstillingene jeg har sett på.

2 Teoretisk museologi og arkeologi på 1990-tallet

I det følgende skal jeg presentere sentrale begreper og teorier innen forskningen i museologi og arkeologi den gang utstillingene jeg ser på ble utarbeidet. Hensikten er å vise hvordan både utarbeidelse av utstillingene og deler av kritikken kan sees på bakgrunn av perspektiver og forskningsspørsmål som var fremme i tiden.

Museologi som fagfelt

Museologi er et akademisk fag og betegner den vitenskapelige forskningen om museene og deres virksomhet, der problematisering og kritisk tenkning står sentralt (Amundsen og Brenna 2010). Museografi er brukt om den praktiske og tekniske siden av museumsarbeidet, som for eksempel metoder for bevaring av kulturarv (Strandgaard 2010:12). Til en viss grad er det en overlapping mellom de to feltene og utstillingspraksis er både en del av den praktiske og teoretiske siden av hvordan museene arbeider. Utstillingspraksis er på mange måter en form for praktisk museologi.

2.1 Museologisk forskning på 1990-tallet

Da disse utstillingene ble satt opp var den nye museologien i emning, med Peter Vergo som sentral aktør. Antologien ved samme navn ble utgitt i 1989 og videreførte enkelte allerede etablerte tankestrømninger, blant annet innen økomuseums-bevegelsen og fra Michel Foucault. Utgivelsen fikk stor innflytelse på fremveksten av museologien som fag og forskningsspørsmålene på 1990-tallet. Nye strømninger innen forskningen førte til utviklingen av en mer analytisk tenkning, med kritiske innfallsvinkler til en rekke problemstillinger (Amundsen og Brenna 2010:11, Maurstad og Hauan 2012:13). Nye tema som kom til var blant annet museenes samfunnsrolle og spesielt deres ideologiske og verdimeslige perspektiver. En del av de nye vinklingene var i større eller mindre grad autoritetskritikk. Spørsmål man stilte var hvilket samfunnssyn eller hvilken historieforståelse som kom til uttrykk gjennom utstillingene og formidlingen, og hvem som satt med definisjonsmakten av kunnskapen. Ny-museologiske studier la vekt på alternative tilnærminger til forståelse og fortolkninger av historien. Forskerne benyttet nye innfallsvinkler der flere stemmer og samfunnsgrupper kom til orde. Blant annet var fremhevelse av mangfold og etniske gruppers forhold til sin egen fortid nye perspektiver. Disse tankene kom også til uttrykk i

museumsutredningen NOU 1996:7 *Museum. Mangfold, minne, møtestad*, der museene ble definert som møtesteder og dialoginstitusjoner med et spesielt ansvar for ”samfunnsminnet”.

Museets rolle som kontaktsone mellom ulike grupper har også vært et sentralt tema. Begrepet kontaktsone ble først lansert av Mary Louise Pratt (1991) og tatt opp av Clifford (1997). Imidlertid er begrepet i ettertid problematisert av andre forskere, som har pekt på at samarbeidet/kontakten foregår fremdeles på museets og spesialistenes premisser, og at den hierarkiske strukturen opprettholdes (se for eksempel Boast 2011, Schorch 2013).

Kritisk teori fikk en viktig stilling i den nye museologien, der man blant annet stilte spørsmål ved representativiteten i samlingsmaterialet og ved tidligere oppfatninger om vitenskapen som nøytral og verdifri. Et sentralt poeng var oppfatningen om at det ikke eksisterer en objektiv, verdifri eller nøytral kunnskap, men at forskeren eller formidleren selv tillegger materialet bestemte og forutinntatte holdninger. Spesielt gjelder dette for den vestlige verdens annektering av gjenstandsmateriale fra andre kulturer. Den tidligere teoretiske forskningen og formidlingen (herunder også utstillingspraksis) ble kritisert for å være en legitimering av vestlige samfunns tenkemåte (Naguib 2010:278, Olsen 1997:228). Frem til 1960-tallet var mesteparten av den akademiske forskningen preget av beskrivelser. De nye forskningsperspektivene som så smått vokste frem blant annet innen samfunnsvitenskapene utover 1970-tallet, bidro til å sette sitt preg på de museologiske strømningene. Det ble et krav at forskeren måtte gjøre rede for sitt standpunkt, være selvkritisk, uttrykke tvil og se på det tvetydige i materialet (Amundsen og Brenna 2010:18).

Vestheim (1994) bruker begrepet ”museet i et tidsskifte” om perioden på 1980- og 1990-tallet. Dette tidsskiftet førte også til nye tilnærminger innen utstillingspraksisen: det ble lagt større vekt på utformingen gjennom design og estetikk, og utstillingene ble gitt en mer narrativ vinkling gjennom tekster og formidlingsperspektiv. I tidligere utstillingspraksis var den dominerende trenden enveis kommunikasjon fra spesialister (fagfolk) til mottaker (publikum). Innen den nye museologien ble det fokusert mer på publikums aktive deltagelse og engasjement. I dette lå det også å betrakte museet som et medium for opplevelser i kombinasjon med læreprosesser, noe som innebar rolleendringer for museet og publikum. (Johansen 2002:8, Naguib 2010:280). Tidligere utstillingspraksis ved blant annet arkeologiske og kulturhistoriske museer ble kritisert for å gi en unyansert fremstilling av historien som fremskritt, teknologisk innovasjon og unilineær utvikling mot den moderne verden. Ett nytt grep var å bryte med denne formidlingsmåten ved å gå bort fra den tradisjonelle formidlingen

om ”hele” historien og samtidig gi individet en mer sentral plass i fortellingene gjennom avgrensede, temabaserte utstillinger (Vestheim 1994:101). Amundsen (2010:111) peker på at innflytelse fra postmoderne strømninger også har påvirket museene til ta i betraktning at alle sider av historien ikke kan fortelles i en utstilling. Det vil alltid være dimensjoner ved materialet som ikke kommer frem i presentasjonen. Det som formidles i en utstilling er alltid resultatet av et utvalg, og dette perspektivet må kuratorene synliggjøre overfor publikum.

2.2 Teoretisk arkeologi på 1990-tallet

Fremveksten av nye retninger i den arkeologiske forskningen på 1980-tallet var i hovedsak en motreaksjon og kritikk av den tidligere naturvitenskapelig orienterte forskningen. De nye retningene kan tilskrives en generell oppfatning blant yngre generasjoner av arkeologer om fagets behov for flere perspektiver og større bredde i fortolkningsrammene. Dette innebar en teoretisk nytenkning rundt fagets målsetting, en opposisjon og ikke minst skeptisisme til tidligere teorier. Denne kritikken førte til utviklingen av den såkalte ”post-prosessuelle arkeologien”, først definert av Ian Hodder i 1985. Retningen var en del av den postmoderne vendingen vi finner igjen i de øvrige kultur- og samfunnsfagene. Den går også under navnet kontekstuell arkeologi og omfatter et vidt spekter av tilnærminger til forståelse av fortiden og den materielle kulturen, med mange til dels ulike retninger og innfallsvinkler. Sentralt står begreper som ideologi og symbolikk, sammen med perspektiver som omfatter kognitive aspekter; ideer, tro, oppfatning og beslutninger (Dark 1995:143, Olsen 1997:61, 70).

Dels var denne retningen en videreføring av allerede etablerte kategorier innen kritisk teori (blant andre Frankfurt-skolen og Habermas) og kjønnsforskning fra 1970-tallet. Dels hentet den inspirasjon fra strømninger innen samfunnsfag og filosofi, sammen med postmodernistisk tankegods fra så vidt forskjellige retninger som arkitekturteori og litteraturstudier (Dark 1995:185, Olsen 1997:60, Renfrew & Bahn 2000:43, 486). I tillegg finnes elementer fra struktur-marxisme sammen med ideer fra den post-positivistiske retningen innen vitenskapsfilosofi og Heideggers fenomenologi. Fra den franske sosiologen Pierre Bourdieu hentet den post-prosessuelle arkeologien habitus-begrepet, om individet som handlende aktør (Dark 1995:184, Olsen 1997:160).

Innflytelse fra kritisk teori bidro til innvendinger mot de generaliserende forklaringsrammene og ideen om forskningens objektivitet, som var karakteristiske for forutgående teoretiske retninger (Dark 1995:185, Renfrew & Bahn 2000:42, 486). Michael Shanks og Christopher Tilley sto som representanter for kritisk teori i publikasjonen *Reconstructing archaeology* (1987), som etter hvert nærmest fikk kultstatus. Avhandlingen tar for seg mange sider ved arkeologifaget, inkludert formidling og utstillingspraksis. Shanks og Tilley problematiserte blant annet hvilke kontekster gjenstandsmaterialet settes inn i, og hvordan trenden med estetisering av artefaktene i utstillinger førte til at de ble fratatt den historiske og arkeologiske konteksten. Sammenlagt kan man kalle den post-prosessuelle retningen en *fortolkende* arkeologi, der forskerne ikke hevder å sitte med alle svarene. Retningen legger vekt på en forståelse der det fortidens individers handlinger og ideer, kreativitet og forestillingsevne har en plass (Olsen 1997:61). Den unike og historisk spesifikke konteksten ved hvert enkelt samfunn vektlegges fremfor generaliserende tolkningsrammer. Oppfatningen er at all fortolkning er subjektiv og verdiladet, og enhver fremstilling av fortiden derfor også ideologisk. Slutningen er at det kanskje ikke finnes en enkelt riktig forståelse av fortiden, men mange alternative (Dark 1995:185-6). Renfrew og Bahn (2000:13, 46) peker på at i en verden der det finnes like mange oppfatninger om fortiden som det eksisterer samfunns- og interessegrupper, skaper det tilsvarende mange perspektiver. Dette åpner igjen for flere stemmer og narrativer, med vekt på ulike tilnæringer i forståelsen av materialet.

På bakgrunn av disse nye forståelsesrammene var det mange tilhengere av den postprosessuelle arkeologien som tildelte mesteparten av tidligere teoretisk forskning - spesielt den forutgående prosessuelle retningen, som la vekt på testbare hypoteser og funksjonalistiske forklaringer - rollen som den store, stygge ulven. Symptomatisk nok var det den samme rollen eldre generasjoner arkeologer tilla postprosessualistene, med henvisning til de nye, tilsynelatende "anything goes"-perspektivene. Olsen (1997:70) hevder at Norge er det landet i Skandinavia der den postprosessuelle arkeologien fikk best fotfeste, allerede fra midten av 1980-tallet. Mye av årsaken mener han lå i det feministiske perspektivet og forskningsspørsmål som tok for seg samenes historie. K.A.N. - kvinner i arkeologi i Norge - ble opprettet 1985, og fikk en ikke ubetydelig innflytelse på den teoretiske forskningen. Spesielt gjaldt det kritikken av mannsdominert forskning og fremstillingsmåte, og problematisering av hvordan det moderne samfunnets oppfatning av kjønnsroller ble overført til forståelsen av fortidens (ibid:241-243). Likevel var utfoldelsen av nye perspektiver avhengig av lærested, der yngre læreinstusjoner som Universitetet i Tromsø sto for mer

radikale bidrag til forskningen enn for eksempel de eldre, mer etablerte og forskningsmessig konservative (ibid:71-72). Arkeologisk museum i Stavanger svarer på mange måter til dette bildet av en yngre forskningsinstitusjon (etablert 1975), der blant annet kvinneforskning sto sentralt (Lundström & Adolfsson 1995:3). Til kategorien ”konservativ” forskningsinstitusjon kan vi regne Oldsaksamlingen. Det er ikke mer enn ti år siden post-prosessuelle teorier ble regnet for å ha relativt begrenset innflytelse innen forskningen ved museet: «Ennå⁵ er det jo slik at det er de naturvitenskapelig influerte arkeologene som fikk sin utdannelse på 60-70-tallet som sitter i de vitenskapelige stillingene ved museet. Det er neppe dristig å spå at de fargerike ”postprosessuelle” tankene kommer til å prege arbeidet sterkere når dagens veteraner om få år får avløsning av yngre krefter» (Østmo og Bergstøl 2004:100).

2.3 Teoretisk arkeologi og fortolkninger

Bjørnar Olsen (1997:22) kaller arkeologi et ”fordømt vanskelig” fag, som stiller store krav til utøverne. De arkeologiske gjenstandene kommer ikke med vaskelapp som forteller om tilblivelse eller bruk i forhistorien, ei heller hva fortidens mennesker la av oppfatninger i dem. Det arkeologiske materialet eksisterer ikke som ferdig utgravde sannheter, men må tolkes av forskerne. Hvilke tolkninger det gis, avhenger av forskerens subjektive ståsted; det er med andre ord både politisk og ideologisk avhengig. Formidlingen av materialet i utstillinger er på mange plan et resultat av tolkningene, slik Renfrew & Bahn (2000:533) peker på. Den teoretiske arkeologien er derfor i høy grad relevant for å forstå de slutninger forskerne trekker av materialet, ettersom disse slutningene blir grunnlaget for eller er med på å påvirke presentasjonen i en museumsutstilling. Arkeologisk fortolkningspraksis er derfor sentral for forståelse av faget og utstillingspraksis.

2.4 Felles perspektiver

Den teoretiske forskningen i museologi og arkeologi på 1990-tallet har vist en del felles omdreiningspunkter. Verken den postprosessuelle arkeologien eller den nye museologien fremsto som enhetlige retninger. Begge kan betegnes som såkalte paraplybegreper med et mangfold av underliggende perspektiver og teoretiske vinklinger. De var tverrfaglige disipliner som hentet flere perspektiver fra andre fagområder, blant annet samfunnsvitenskapen og filosofien. Retningene var hovedsakelig karakterisert av et

⁵ | 2004

subjektorientert fokus og la vekt på et større *mangfold* i fortolkningene, der kritisk teori sto sentralt. De utviklet seg som selvreflekterende disipliner, der forsknings- og formidlingspraksis ble sett som politisk og sosialt betinget.

3 Utstillingene og institusjonene

3.1 Fra istid til Kvitekryst

Kapittelet gir en presentasjon av utstillingen, før jeg går nærmere inn på hvilke kilder kurator hentet ideer og inspirasjonen fra. Dette er ment å danne bakgrunnen for en gjennomgang av kritikken utstillingen ble gjenstand for. Med utgangspunkt i en evalueringsrapport som tok for seg første del av utstillingen, vil jeg stille spørsmål om hvorfor utstillingen ble oppfattet som provoserende. Hvilke forståelser og oppfatninger lå bak kritikken?

Andre del av kapittelet er et forsøk på å forstå årsakene til kritikken og her er det flere faktorer som skal belyses. Vi skal starte med å se på opprettelsen av Historisk museum og innsamlingen av oldsaker som en del av nasjonsbyggingen på 1800-tallet. Hensikten er å forklare hvordan innsamling og bevaring av gjenstandsmateriale fra starten utgjorde selve kjernen i Oldsaksamlingens virksomhet. Det er en nær sammenheng mellom innsamling og bevaring på den ene siden og den statusen gjenstandsmaterialet ble tillagt på den andre. Jeg vil argumentere for at dette igjen ble en del av den museale selvforståelsen, igjen reflektert i utstillings- og formidlingsstrategier, som jeg kommer tilbake til i kap.3.

3.1.1 Innhold og utstillingsform

Utstillingen ble satt opp i tidsrommet 1993-1997⁶. Prosjektleder var Ellen Høigård Hofseth, arkeolog og lærer med bakgrunn fra spesialpedagogikk. *Fra istid til Kvitekryst* ga en fremstilling av forhistorien i Øst-Norge, fra den første bosettingen for ca. 10.000 år siden frem til trosskiftet på midten av 1000-tallet. Utstillingen var hovedsakelig lagt opp kronologisk, men også til dels tematisk innenfor hver enkelt periode. Mellom periodene eldre jernalder og vikingtid fantes «Skattkammeret», som åpnet i 1991. Skattkammeret hadde ingen direkte sammenheng med de øvrige delene, men kunne oppleves som en frittstående utstilling. Det arkeologiske gjenstandsmaterialet i den øvrige delen av utstillingen besto av funn fra Øst-Norge, som er det området der Oldsaksamlingen, i dag Kulturhistorisk museum, har forvaltningsmyndighet over automatisk fredete kulturminner. Dette utgjorde til en viss grad en del av premissene for utstillingen.

⁶ Demontering i løpet av 2015.

Fra istid til Kvitekrist var romlig sett lagt opp som en labyrintisk vandring gjennom historien via ulike dioramaer eller tablåer. Formidlingsmessig hadde den hovedsakelig en narrativ form; den var en «historie om historien». I stor grad var det en visuell utstilling, med vekt på detaljer, farger og kontraster mellom ulike elementer og materialer. Tekstene var kortfattede, skrevet som en blanding av poesi og prosa. De lånte gjerne stemmen til fortidens mennesker, som fortalte historien gjennom en personlig synsvinkel. Mer utfyllende faglig informasjon var lagt til egne fakta-ark i holdere for hvert rom i utstillingen. Utstillingen søkte å nå et bredt publikum, vanlige besøkende uten spesielle forkunnskaper. Fagfolk var i mindre grad prioritert. Målgruppen for utstillingen var i stor grad barn og skoleelever, ettersom de på den tiden utgjorde 30% av publikummet. *Fra istid til Kvitekrist* ble populær, noe som resulterte i 70.000 besøkende det første året etter at den sto ferdig, en dobling av besøkstallet fra de eldre utstillingene (Iveland og Simensen 2004:119).

Når det gjelder utformingen, valgte Høigård Hofseth å lage det fagfolk gjerne kaller «miljøutstilling» (Iveland og Simensen 2004:119). Det innebar bruk av dioramaer og tablåer med figurer i forskjellig størrelse, ofte satt opp mot en malt bakgrunn. Ved enkelte av tablåene var det lagt til lydeffekter; som blåsing i bronsealderlur, natur- og fuglelyder. Utstillingen benyttet autentiske gjenstander, rekonstruksjoner og moderne kunstverk. De arkeologiske artefaktene var stilt ut i montre som inngikk i en form for estetisert iscenesettelse sammen med rekonstruerte miljøer og figurer. Fra kurators siden var det lagt eksplisitt vekt på at det skulle være en opplevelsesutstilling som skulle fremstå som livaktig gjennom å gjenskape miljøer. Det skulle også være en ta-på-utstilling. Opprinnelig var det også intensjonen at man kunne gå om bord i vikingskipet for å se ned på de øvrige omgivelsene («vannet» og «kaupangen»), men dette måtte endres ganske raskt etter åpningen på grunn av altfor stor popularitet, som skapte mye trengsel og slitasje. Også en fontene med sildrende vann måtte tas ned av konserveringshensyn.

Fra istid til Kvitekrist hadde en såkalt ahistorisk fremstilling. Det var ingen årstall, navn på historiske hendelser eller personer. Ingen gjenstander var fremhevet som spesielle eller gitt en fremtredende plassering i utstillingen, noe jeg kommer tilbake til i avsnittet om utstillingskritikken.

3.1.2 Utstillingsplaner, styringsdokumenter og målsettinger

Planene for nye utstillinger ble lagt allerede høsten 1981⁷, da det ble nedsatt en arbeidsgruppe. Fire år senere ble planen for basisutstillingene lagt frem og i 1988 ble styringsgruppa for de nye utstillingene valgt. Styringsgruppen for PNU besto av ansatte fra avdelinger som var involvert i utstillingsarbeidet; museumsavdelingen, skoletjenesten og konserveringsseksjonen. Utover museumsavdelingen var fornminneavdelingen og fagseksjonen for nordisk arkeologi representert. Prosjektgruppen for utstillingene var igjen underlagt styringsgruppen⁸. Hvilke forutsetninger var det egentlig som lå i planene og ønskene fra Oldsaksamlingens side for de nye utstillingene? Hva var grunntanken bak prosjektet?

I et notat om prosjektet ble spørsmålet «Hvorfor nye utstillinger?»⁹ tatt opp. Det ble besvart med at «Utstillinger er et meget viktig ledd i Oldsaksamlingens forskningsformidling. De eksisterende forhistoriske utstillingene i Historisk Museum oppfyller ikke dagens krav mht. innhold og presentasjonsform. Forskningsmessig er de sterkt foreldet». Hovedgrunnen til ønsket om nye utstillinger var altså todelt: det var behov for oppdatering av det faglige innholdet og «presentasjonsformen». Det siste er et relativt tvetydig begrep som kan forstås i retning av utformingen, men også formidlingen av utstillingene. Et sentralt punkt her er begrepet *forskningsformidling*. Det indikerer at utstillinger ble oppfattet som en kanal for formidling av forskningen ved museet, ikke nødvendigvis som et selvstendig medium. Imidlertid skal vi se av senere planer at styret gikk inn for radikalt nye utstillinger som ikke var i tråd med denne oppfatningen. Så hva slags utstillingsform var det Oldsaksamlingen ønsket seg og hvilken funksjon var den tenkt å ha?

Fra et forskningsseminar om de nye utstillingene¹⁰ i 1989 ble det satt opp noen hovedpunkter man hadde kommet til enighet om. Det første var styringsprinsippet», der det skulle være rom for ulike syn og tolkninger i utstillingen, men samtidig skulle budskapet velges av de ansvarlige og ikke av publikum: «En redaktør, ett syn/en idé, må være det styrende prinsipp». Når det gjaldt innholdet er det eksplisitt fremhevet at det er «Umulig å lage et «objektivt» totalbilde av vår forhistorie. Fremstillingen må bli subjektiv». Det ville bli nødvendig å prioritere enkelte tema og kutte ut andre. Alle perioder i forhistorien kunne heller ikke få like mye plass i utstillingen. Formidlingsperspektivet skulle være kronologi som «ordnende ikke

⁷ Prosjekt Nye Utstillinger (PNU) mandat og ansvarsfordeling. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av styringsgruppa 11.01.1991

⁸ IAKN: Mandat og ansvarsfordeling ved Prosjekt Nye Utstillinger, av 22.04.1991

⁹ Punkter ad prosjektleder til nye utstillinger, udatert

¹⁰ Seminar om Oldsaksamlingens nye utstillinger, avholdt 29.03.1989

overordnet prinsipp», og fremfor alt ikke gi en evolusjonistisk fremstilling. De ulike delene av utstillingen skulle bestå av «Flere historier – en «novellesamling», som bindes sammen». Innholdet skulle være en balansert fremstilling som ikke kunne oppfattes moraliserende eller med for stor vekt på negative beskrivelser. Fokus skulle ligge på menneskene i forhistorien, der individet kunne fremheves. Hensikten var å skape en personifisert fremstilling, en større nærhet til fortiden gjennom identifisering.

Det kan også være interessant å se litt på en del av de tankene som kom frem i dette idéutkastet fra seminaret, angående forslag til innhold som man siden gikk bort fra eller som av ulike årsaker ikke ble gjennomført. Her ble det tatt opp at utstillingene skulle være problematiserende og pluralistiske, helt i tråd med de retningene i museologisk og arkeologisk forskning som var mest fremtredende på denne tiden (se blant annet Gjestrum & Maure 1988, Shanks & Tilley 1987). I tillegg var tanken at det arkeologiske arbeidet skulle vises; både forskningsprosesser, vernearbeidet og problemstillinger omkring arkeologi som vitenskap – «fagets egenart». Man ønsket også plass til skiftende utstillinger. Høigård Hofseth (1988:21) ønsket også å bryte med den klassiske kronologiske strukturen til fordel for en mer tematisk inndeling. Dette var svært radikale tanker om utstillingsarbeid på slutten av 1980-tallet, spesielt ved en tradisjonstung institusjon som Oldsaksamlingen, men falt den gang bort av ulike årsaker. Disse tankene er faktisk tatt opp igjen i ulike former i planene for de kommende utstillingene ved Kulturhistorisk museum – presentert i 2015!¹¹

Avslutningsvis har man på forskningsseminaret i 1989 kommet frem til at «SUMMA SUMMARUM: Alt tillatt bare utstillingen ikke blir kjedelig, strengt kronologisk/evolusjonistisk». Også daværende museumsdirektør Egil Mikkelsen, som hadde hatt hovedansvaret i arbeidsgruppen for de nye utstillingene og satt i gang prosjektet, tok til orde for at man burde gå inn for utradisjonelle, opplevelsesorienterte virkemidler. Han var av den oppfatning at man skulle «selge» forhistorien til et bredt publikum og stilte seg positiv til bruk av virkemidler a la Jorvik Viking Centre. «Skal de arkeologiske museene kunne konkurrere med andre medier om oppmerksomheten i fremtiden, bør en satse sterkere på slike miljørekonstruksjoner, i hvert fall i deler av utstillingen» (Mikkelsen 1988:15). I det hele tatt la han mer vekt på utstillingens utforming enn på innholdet, og argumenterte for at man burde benytte profesjonelle fagfolk som designer og utstillingsarkitekt (ibid:10, 12). Sammenligner vi disse utsagnene om utstillinger som burde være problematiserende, pluralistiske, fremfor

¹¹ <http://www.khm.uio.no/om/et-hus-for-vilde-tanker/et-hus-for-vilde-tanker-1.pdf> avlest 13.09.2015

alt ikke ha en kronologisk/evolusjonistisk fremstilling og gjerne benytte virkemidler forbundet med opplevelsesøkonomien, med det tidligere omtalte notatet hvor utstillinger ble ansett som en kanal for forskningsformidling, er det tydelig at Oldsaksamlingen hadde en del motstridende synspunkter på hvor man ville med utstillingen. Mangelen på enhetlig forståelse i utgangspunktet kan være en medvirkende årsak til at det endelige resultatet ble oppfattet som provoserende.

3.1.3 Inspirasjon til utstillingen

Styringsdokumentene satte en del retningslinjer for utformingen og innholdet i utstillingen. Her var det blant annet bestemt at utstillingen skulle ha en kronologisk struktur. Utover de vedtatte planene, hentet Høigård Hofseth sine ideer til utformingen fra mange forskjellige hold. Hennes egen bakgrunn innen undervisning som lærer og spesialpedagog og fra prosjekter ved Arkeologisk museum i Stavanger, bidro i stor grad. Samtidig lot hun seg inspirere av nye trender i tiden fra inn- og utland når det gjaldt utstillingsstrategier, formidling og utforming, blant annet gjennom studieturer og seminarer (Elliott pers.medd.). Det inkluderte både teoretiske perspektiver og mer håndfaste ideer til den fysiske siden av utstillingen. Hvor inspirasjonen kom fra skal vi se nærmere på - vi starter med de teoretiske perspektivene.

Høigård Hofseth kom fra prosjekter ved Arkeologisk museum i Stavanger da hun fikk oppdraget med *Fra istid til Kvitekryst*. Miljøet hos Arkeologisk museum var i høy grad involvert i problemstillinger vedrørende formidling og utstillingspraksis, blant annet arrangerte de i 1993, 1998, 2000 og 2002 Nordisk Museumsfestival der mange fagfolk fra ulike museer deltok med konsepter til foredrag og debatt (se Foldøy 2000, 2004, Foldøy & Lundström 1998). Museumsfestivalene var arrangert for å gi deltagerne innsikt i teoretiske problemstillinger og refleksjoner når det gjaldt utforming av deres egne utstillinger og formidling av materialet. Tema som gikk igjen var de utfordringene arkeologiske og andre gjenstandsbaserte samlinger sto overfor i dagens multimediale virkelighet, med å finne et nytt utstillingsspråk og nye formidlingsperspektiver for å engasjere publikum. De tok blant annet for seg forholdet mellom gjenstander og fortolkninger, bruk av rekonstruksjoner i utstillinger og skriving av utstillingstekster som fungerte for et vanlig publikum (se Johansen 2004:14, Kjørup 2004:28-30).

Høigård Hofseth opprettholdt kontakten med miljøet hos Arkeologisk museum mens hun jobbet for Kulturhistorisk museum. En sentral del av forskningen ved museet hadde – og har fremdeles - feministiske perspektiver. Arkeologisk Museum holdt blant annet en rekke seminarer med fokus på kvinner i forhistorien og flere av forskerne var med på å danne tidsskriftet KAN (Kvinner i Arkeologi i Norge). Høigård Hofseth hadde klare standpunkt til hvordan hun ville fremstille kvinners rolle i forhistorien i utstillingen ved Kulturhistorisk museum. En gjennomgang av det totale antall figurer i utstillingen viste et tilnærmet likt antall kvinner/menn. Kvinners aktiviteter ble representert på linje med mannens. Husfruens rolle ble vist sammen med husbondens. Enkelte tekster understreket kvinners betydning: *Rike kvinnegraver. Vi finner ofte flere kvinner enn menn/på gravfeltene fra hundreårene etter Kristi fødsel/gavene i noen av disse gravene forteller at/kvinner må ha spilt en aktiv rolle i samfunnet.* Bruk av draktkleddede figurer var en måte å vise kjønnes ulike roller samtidig som balansen mellom kvinne-/mannsfigurer gjorde at det maskuline ikke fikk tildelt en viktigere status enn det feminine (Høigård Hofseth 1998). Kvinnens stilling i vikingtidssamfunnet var ellers et tema hun kom tilbake til i flere av sine forskningsartikler (for eksempel Høigård Hofseth 1990).

Samtidig var formidling til barn og unge en viktig del av utstillingsstrategien ved Arkeologisk Museum. Nye virkemidler ble tatt i bruk for å skape et utstillingsformspråk som kunne engasjere de yngre blant publikum. Til utstillingen *Viva på Hå - en kvinne fra 1500 år siden* fra 1985, som Høigård Hofseth sto for, ble det laget små stoff-figurer med «tidsriktige» drakter med hensikt på å være et pedagogisk virkemiddel i formidlingen overfor denne gruppen. Tilsvarende grep benyttet hun i *Fra istid til Kvitekryst*. Både den feministiske vinklingen og formidlingsgrepene rettet mot barn var en del av en bevisst strategi med å synliggjøre grupper som i liten grad hadde vært i fokus; kvinner i forhistorien som tema og barn som målgruppe. Det samme gjaldt formidlingen mot synshemmede og blinde. Flere av artiklene hennes vitner om at hun var opptatt av å tilrettelegge utstillinger for grupper som vanligvis ikke ville ha utbytte av tradisjonelle lese-se presentasjoner (for eksempel Høigård Hofseth 1983). Disse perspektivene var en del av de museumsfaglige strømningene på denne tiden, der deltagelse, inkludering og mangfold var sentrale begreper.

For at barn og synshemmede skulle få glede av utstillingen ved Kulturhistorisk museum ble det laget kopier og rekonstruksjoner som kunne berøres. Dette var et grep Høigård Hofseth kjente fra Arkeologisk museum i Stavanger. Høigård Hofseth var involvert i arbeidet og

diskusjonene omkring utstillingsprosessene i flere år de sto ferdig. Som en del av utstillings- og formidlingskonseptet Museoteket inngikk et modellkammer med ta-og-høre-på avdeling, der det ble laget flere draktkledde dukker fra ulike tidsperioder, kopier av gjenstander og små modeller av gårdsanlegg som kunne utforskes med fingrene. I tillegg kunne man høre på et lydbånd til hvert tema. Også enkelte av de større kopiene/rekonstruksjonene som ble laget til *Fra istid til Kvitekrist* var basert på arkeologisk materiale tilhørende Arkeologisk museum. Bronsealderluren er kopi av Revheim-lurene funnet i en myr like utenfor Stavanger¹². De originale Revheim-lurene er utstilt i Museoteket og lydsporet de benytter der er et opptak gjort på de originale lurene på 1960-tallet. Lydsporet valgte Høigård Hofseth ikke å benytte. Det kan ha sammenheng med at innspillingen på originalinstrumentene ble gjort av profesjonelle trompetister og rett og slett høres for «moderne» ut. Lydsporet i utstillingen ved Kulturhistorisk museum er derimot moderne, men er innspilt for å høres autentisk ut. Langhuset i jernalderdelen av utstillingen var et annet element. Formgiver og snekker fra Kulturhistorisk museum var i Stavanger for å se på bygningsdetaljer av jernalderhuset på Ullandhaug¹³, et rekonstruert gårdsanlegg fra folkevandringstid.

Enkelte av elementene i utstillingen var allerede beskrevet av direktør Egil Mikkelsen i en artikkel om planer for de nye utstillingene fra 1988. Her tok han opp til diskusjon elementer som var standard i arkeologiske utstillinger i Norden allerede fra slutten av 70-tallet, og hvorvidt disse fremdeles hadde formidlingsverdi. De elementene han tok for seg var en rekonstruert jegerboplass fra steinalder; i form av et ildsted med avfall fra mattilvirkning og redskapsproduksjon, jordbrukets oppkomst, bronsealdertablå med figur ikledd en rekonstruksjon av drakten Egetvedt-piken fra Danmark bar, modell av en jernvinne, et rekonstruert langhus fra jernalder, graver og smykker fra vikingtid. Alt sammen ingredienser Mikkelsen oppfattet som klassiske utstillingsgrep, men som han likevel foreslo skulle inngå i utstillingen (Mikkelsen 1988:17-18). Samtlige elementer ble da også inkorporert i *Fra istid til Kvitekrist*, og viser til utstillingsstrategier som var eldre enn påvirkninger fra opplevelsesøkonomi og kulturarvsindustri.

Både Høigård Hofseth og deler av arbeidsgruppen for de nye utstillingene hentet inspirasjon fra utlandet når det gjaldt utstillingsstrategier, blant annet gjennom studieturer og seminarer. Direktør Mikkelsen og museumslektor Ellen Karine Hougen besøkte i 1983 flere nordiske

¹² PNU/EHH korrespondanse av 08.12.1994

¹³ PNU/EHH korrespondanse av 17.01.1995

museer, i Sverige Danmark og Tyskland (Mikkelsen 1988:10). Høigård Hofseth deltok på seminar ved Museumshøjskolen i Danmark, som arrangerte etterutdannelse og kurs for ansatte i museumssektoren. Hun tok også kontakt med Heritage Projects Ltd¹⁴ som hadde stått for blant annet Jorvik Viking Centre for forslag til turopplegg. Formgiver for *Fra istid til Kvitekryst* deltok også på en endags-workshop i York holdt av Heritage Projects Ltd¹⁵. Høigård Hofseth¹⁶ har forklart at man tok utgangspunkt i enkelte elementer fra opplevelsessenter-typen, men at «Vi har (...) ikke valgt linjen som dominerer i de ulike «opplevelsessentra» i England, som Viking Center [sic] i York er et eksempel på (...)». Studieturene besto i all hovedsak av besøk til andre typer institusjoner i England og Irland¹⁷, Science-sentre, geologisk, teknologisk, antropologisk og historiske museer, kirker og bibliotek, i tillegg til en lang liste med faste kulturminner fra forskjellige perioder som kunne gi ideer til utforming av kulisser og malte bakgrunner.

Utstillingstekstene i *Fra istid til Kvitekryst* var i hovedsak utformet med innflytelse fra boken *Smaka på orden*, om utstillingstekster. Høigård Hofseth fant inspirasjon i en artikkel Olav Aaraas (1992b) skrev i Museumsnytt da han jobbet med tekstene til *Langsomt ble landet vårt eget*. Han hadde igjen hentet inspirasjonen til tekstene fra en bestemt trend i tiden, nemlig boken *Smaka på orden*, som også skulle få mye å si for Høigård Hofseths arbeid i forbindelse med *Fra istid til Kvitekryst*. *Smaka på orden* tok for seg arbeidet med tekstene til utstillingen *Ett brev betyr...* ved Postmuseum i Stockholm på 1980-tallet. Forfatterne var etnologen Elisabeth Olofsson, forfatter Margareta Ekarv og utstillingsarkitekten Björn Ed (se Ekarv et al 1991). Tekstene bygget opprinnelig på et pedagogisk prosjekt med å lage letteste tekster for voksne med lese- og skrivevansker. De hadde derfor et oppsett med begrenset antall ord pr linje, ingen lange ord eller bruk av fagterminologi. Ofte besto de av bare en setning for hver linje for å skape en god leserytme. Hensikten var å gjøre museumstekster spennende og samtidig leservennlige. Boken kom siden til å danne skole for arbeidet med å skrive utstillingstekster ved mange nordiske museer, og er det i en viss grad fremdeles. Tekstene fra *Smaka på orden*-trenden la opp til en identifisering med fortidens mennesker gjennom å la mennesket være i sentrum av fortellingen. Hensikten var å gi en følelsesbetont fremstilling fremfor de tradisjonelle utstillingstekstene som var preget av harde fakta og en mer distansert formidling. Allerede før denne bølgen kom, hadde Høigård Hofseth laget tekster til

¹⁴ PNU/EHH korrespondanse av 24.09.1991

¹⁵ PNU/EHH korrespondanse av 24.09.1991

¹⁶ Ad evalueringsrapport – vikingtidsutstilling. 06.09.1994

¹⁷ Rapport fra studietur til England og Irland september 1989, datert 06.12.1989

Arkeologisk museums utstilling *Viva på Hå* fra 1985. Disse var i form av en prosafortelling om livsløpet fra barndom og frem til livets slutt til en imaginær kvinne fra folkevandringstid. Måten å skrive tekster ble videre bearbeidet da hun startet arbeidet med *Fra istid til Kvitekryst*.

Arbeidet med *Fra istid til Kvitekryst* var også sterkt inspirert av perspektiver fra den teoretiske arkeologien og museologien på denne tiden. Spesielt Michael Shanks og Christopher Tilley's banebrytende verk *Reconstructing archaeology* fra 1987 sto på agendaen (Elliott pers.medd.). Shanks & Tilley tok opp mange av de samme problemstillingene som var aktuelle i disse to fagene på denne tiden, særlig diskuterte de arkeologiens rolle i forhold til andre mer kommersielle representasjoner av fortiden – kulturarvsindustrien. I Skandinavia på 1980- og 90-tallet var det særlig Anders Johansen (1990, 1991) og Gundula Adolfsson (1987), senere også Bjørnar Olsen (1997), som tok opp arkeologisk utstillingspraksis til diskusjon. Teoretiske perspektiver i arkeologien og museologien skal jeg gå nærmere inn på i kap.3, sammen med diskusjoner over fremveksten av opplevelsesøkonomi og kulturarvsindustri.

3.1.4 Kritikken av utstillingen

Fra istid til Kvitekryst fikk en variert mottagelse da den sto ferdig. Innvendingene kom hovedsakelig fra internt og faglig hold, og mange etablerte forskere ved museet var blant de mest kritiske. «Over mitt lik» var reaksjonen blant enkelte da planene for Skattkammeret ble presentert. Årsaken var den utradisjonelle vinklingen av materialet og sammensettingen av arkeologiske og moderne gjenstander. Daværende direktør ved British Museum, Sir David Wilson, skal ha kommet med utsagnet «skandale!» etter å ha sett vikingtidsdelen av utstillingen (Elliott 2016 forthcoming). Imidlertid var det lite av kritikken som kom til uttrykk skriftlig. Unntaket var evalueringsrapporten som ble utarbeidet i etterkant av at første del av utstillingen, vikingtidsdelen, sto ferdig. Rapporten inneholdt kritiske argumenter for det evalueringskomiteen ikke syntes holdt mål eller fungerte godt nok estetisk, praktisk eller pedagogisk og inneholdt mange forslag til forbedringer. Enkelte fagfolk mente imidlertid at utstillingen var god, ut fra flere synsvinkler. Jeg skal først se litt på hvilke positive argumenter som ble fremsatt, før vi går over på evalueringsrapporten.

Harald Moberg (1994) skrev i *Pedimus*, fagbladet for Norsk Museums pedagogisk Forening, at han satte pris på at rekkene av sverd og annet gjenstandsmateriale var borte. Det samme var tilfellet med andre elementer: ”Det er befriende å slippe store svulstige bakgrunnsbilder av Hardingsognfjorden med helfigurdukker og titteskap med en så dunkel belysning at en ikke

kan se gjenstandene”. Utsagnet var muligens myntet på nettopp bruken av slike kulisser og montre i *Langsomt ble landet vårt eget*, som hadde åpnet tidligere det året – han sier videre at ”Utstillingen er et forsøk på å gjøre ting annerledes, og de har ikke begått de samme feilene som andre steder (...)”. Moberg mente rekonstruksjonene, figurene og modellene i Oldsaksamlingens utstilling var brukt på en god og balansert måte; de tok ikke bort oppmerksomheten fra det som ble formidlet. Tekstene fungerte etter hans mening i enkelte partier, selv om sjangeren de var skrevet i ikke alltid kunne forsvares. Alt i alt mente han det var en utstilling som hadde mange gode kvaliteter. Jostein Bergstøl (1994) syntes utstillingen var faglig stimulerende og utfordrende, selv for en med fagbakgrunn. Han trekker frem det positive i at informasjonen ikke formidles som objektive sannheter, men som tolkninger i tråd med endringene i den teoretiske forskningen. Den moderne kunsten mente han bidro til denne tilnærmingen.

Hvordan så evalueringskomiteen på utstillingen i sin rapport?

«Utgangspunktet for vår kritikk ligger i de kravene vi mener det bør stilles til en permanent, faglig utstilling ved et av landets største museer» (Roesdahl et al 1994:1). Dette sitatet fra introduksjonen til rapporten rommer momenter som kan sies å være selve essensen av kritikken – at det var snakk om en basisutstilling, den skulle etter komiteens skjønn være vitenskapelig fundert, og ikke minst gikk det på anseelsen til Kulturhistorisk museum som institusjon. Implisitt i dette lå en oppfatning om at vikingtidsutstillingen ikke oppfylte noen av kravene. Kritikken som fremkom kan på mange måter deles inn i enkelte hovedpoeng. For det første at museets stilling og anseelse var på linje med et nasjonalmuseum (mer enn «bare» å være et Universitetsmuseum), noe som gjorde at publikum ville ha bestemte forventninger til en utstilling over en av landets mest kjente perioder, ved et av landets største museer. Rapporten fremhever den som en «Viktig utstilling både i skandinavisk og en videre internasjonal sammenheng», «(...) fordi vikingtiden i særlig grad forbindes med norske forhold og fordi det i Norge er spesielt rike samlinger av vikingtidsfunn» (ibid). Med dette som utgangspunkt reagerte komiteen negativt på både innhold og utforming av utstillingen. Temavalg, historiesyn og kunstneriske innslag var spesielt kritisert. Et annet ankepunkt var det publikummet Høigård Hofseth hadde rettet utstillingen inn mot. Komiteen oppfattet museets målgrupper som studenter og det generelt historisk interesserte publikum, i motsetning til Høigård Hofseth som ville nå frem til jevne besøkende uten spesielle forkunnskaper, og spesielt barn.

Temavalg

I rapporten ble det påpekt at man savnet fremstillinger av flere tema, og at behandlingen av enkelte andre var mangelfull eller misvisende. Av tema komiteen syntes manglet var blant annet vikingferdene mot Island, Grønland og andre områder. Disse var ikke tatt med, og kritikken fremhevet at utstillingen burde omfatte tema som var sentrale i forskningen. Det ble også til dels kritisert at utstillingen la vekt på en ikke-voldelig fremstilling. Det eneste Høigård Hofseth hadde valgt å ta med i denne sammenheng, var plyndringen av irske klostre. Dette temaet var representert ved en monter med keltiske smykker og malte kulisser som forestilte et kloster. I tillegg var det et lydspor med korsang fra et munkekloster. Dette ble kritisert og foreslått endret ut fra flere forhold: musikken var misvisende som bakgrunn for temaet om voldelige utferder, det var ikke noen kart over området, kulissene relaterte seg ikke til temaet.

Et annet tema som komiteen foreslo endret, var «Det var forskjell på folk». Temaet om ulike sosiale grupperinger var fremstilt ved montre med ulike gjenstander og figurer; fra aristokratiet til trelen. Kritikken gikk ut på at sammenhengen mellom gjenstander og bestemte samfunnsgrupper var en tolkning. Et komitémedlem mente det ville være nesten umulig å fremstille trellene som sosial klasse i utstillinger, med henvisning til at det fantes så lite informasjon om denne gruppen både i litteraturen og av bevart arkeologisk materiale. Andre tema komiteen savnet var samlingen av Norge, fremveksten av byer, den samiske befolkningen og en bredere behandling av trosskiftet (ibid:13). Av disse temaene hadde Høigård Hofseth valgt å utelate de to førstnevnte. Trosskiftet så vidt til stede i form av en treskulptur av Odin med brukket nakke, plassert i slutten av utstillingen. Samene var representert ved en noaide (nåejtie¹⁸ - sørsamisk sjaman) plassert sammen med en katolsk biskop, i et monter under temaet «Noen trodde på andre guder».

I rapporten fremhevet komiteen at ansvarsfordelingen mellom de ulike arkeologiske institusjonene i Oslo og Norge for øvrig la uheldige premisser for utstillingen (ibid). Det arkeologiske materialet i utstillingen stammet fra Kulturhistorisk museums forvaltningsdistrikt. Det var derfor ikke en generell historie om vikingtiden som ble presentert, mens publikum sannsynligvis ville stille med forventinger om en utstilling som dekket hele landet. Komiteen la vekt på at premissene for utstillingen var uheldige: «Det ville vært rimelig om Oldsaksamlingen påtok seg en viss «Nasjonalmuseumsforpliktelse» og laget

¹⁸ Skalleberg Gjerde 2016 forthcoming

en utstilling om den norske vikingtiden generelt og satt den inn i en internasjonal kontekst» (Roesdahl et al 1994:3). Imidlertid var det på forhånd lagt fast i styringsdokumentene at utstillingen kun skulle dekke det området som tilsvarte Oldsaksamlingens museumsdistrikt, noe Høigård Hofseth forholdt seg til¹⁹.

Historiesyn-formidlingsperspektiv

Både vikingtidsutstillingen og den øvrige delen av *Fra istid til Kvitekryst* hadde et ahistorisk formidlingsperspektiv der det ikke ble lagt vekt på bestemte personer, spesifikke hendelser, årstall eller steder. Det var ikke benyttet kart eller kronologiske oversikter. Heller ikke noen enkeltfunn ble spesielt fremhevet. Evalueringskomiteen hadde flere innvendinger mot en slik «anonymiserende» fremstilling der det ble lagt vekt på å «fjerne distansen til fortiden» (Roesdahl et al 1994:3). Årsaken til dette ble grunnlagt med at nettopp distansen var det spennende og interessante for mange mennesker, og at det faglig sett var uheldig å utelate konkret informasjon om hendelser og årstall. Innvendingene kan også sees som en del av det synet komiteen hadde på hva som var hensikten med en utstilling; nemlig formidling av kunnskap – noe som kom klart frem i sitatet fra første side i rapporten, der det ble fremhevet hvilke krav man burde stille til en «faglig utstilling» (ibid:1). Den skulle altså først og fremst være vitenskapelig fundert, og en «anonymiserende» fremstilling brøt til gangs med dette kravet.

Denne kritikken av historiesyn og formidlingsperspektiv kan sees som å ha sin bakgrunn i det Arne Lie Christensen (2011:168) mener er en historieforståelse med røtter tilbake til 1800-tallet, som fremdeles påvirker undervisning og pedagogiske opplegg. Denne historieforståelsen innebærer en sterk grad av kategorisering og inndeling i perioder. Tidligere formidlingsstrategier ved Oldsaksamlingen delte historien inn i klart adskilte perioder, noe som var en fremstilling med utgangspunkt i en akademisk forståelse. I motsetning til dette hadde Høigård Hofseth en pedagogisk tilnærming som gikk på andre opplevelser av en museumsutstilling enn den rent analytisk-intellektuelle. Hun tok utgangspunkt i at historieoppfatningen til gjennomsnittet av publikum ikke nødvendigvis er så nyansert som fagfolks. For enkelte blant publikum, for eksempel mindre barn og mennesker med et intellektuelt funksjonshinder, er den kanskje bare inndelt i «før» som motsats til «nå», eller det litt diffuse begrepet «gamle dager». Deres historieoppfatning er det Christensen (ibid)

¹⁹ Ad evalueringsrapport - vikingtidsutstillingen, 06.09.1994

kaller *organisk*, det vil si basert på individuelle erfaringer og ikke på en inndeling i spesifikke historiske perioder. Det kan også være at museumsbesøkende leter etter andre sammenhenger enn fagfolk gjør, de vil gjerne relatere seg til det som formidles, som Christensen påpeker. I slike settinger er det vanskelig å opprettholde de akademiske begrepene og historieforståelsen. Ahistoriske vinklinger var en del av perspektivene i den nye museologien. Høigård Hofseth valgte en utstillingsstrategi hvor kunnskaper om fortiden ble formidlet gjennom et slikt organisk eller ahistorisk perspektiv, fremfor det akademisk-distanserte blikket. Hensikten var å skape en utstilling der en bred gruppe av publikum kunne relatere seg til det som ble formidlet og få utbytte av det.

Utforming, design og kunstneriske innslag

Bruk av moderne kunst ble et av de mest omstridte punktene ved utstillingen. Kunstverkene i seg selv vakte ikke negative reaksjoner, det var settingen i en arkeologitstilling som ikke falt i smak. Komiteen syntes ikke de hørte hjemme her, fordi de «(...) er moderne tolkninger av vikingene, og har ingen funksjon i den store sammenhengen. De forvirrer blant annet med hensyn til epokebevissthet», «(...) gir assosiasjoner til en mye senere tid enn vikingtiden», «(...) og gir et useriøst inntrykk» (Roesdahl et al 1994:9, 16 og vedlegg B). Hensikten med kunstverkene i utstillingen hadde fra Høigård Hofseth vært å få publikum til å stoppe opp og reflektere over det som var utstilt. Bronsemaskene over gravene skulle vise at det var mennesker som lå begravet der, ikke bare våpnene²⁰. Kunsten var ment å få publikum til å tenke over hva de symboliserte, samtidig som kunstverkene i seg selv skulle være en opplevelse. Evalueringskomiteen kritikk av kunstverkene hadde for en stor del samme bakgrunn som kritikken av de øvrige virkemidlene; nemlig oppfatningen om at utstillingen skulle formidle forskningsresultater. «De arkeologiske funnene som er utstilt på vikingtidsutstillingen, er forskningsresultater som skal formidles til et publikum. Helheten er ment å formidle en informasjon, og da må gjenstandene være underordnet denne hensikten, evt. fungere som atmosfæreskapere» (ibid:vedlegg B).

I evalueringsrapporten var det imidlertid ett element som fremfor noen fikk komiteen til å se rødt, nemlig tekstilfigurene som forestilte skikkelser fra ulike samfunnslag i vikingtid og norrøn mytologi. Disse ble utelukkende omtalt med negativt ladede begreper. «bevisst

²⁰ Ad evalueringsrapport - vikingtidsutstillingen, 06.09.1994

vulgære», «poppete», «direkte frastøtende», «fete skikkelser», «uheldige», «nokså påtrengende moderne figurer», «dominerende» og «upassende» (ibid:7, 9, 10, 14, 19, 20). Deres ikke-naturalistiske utforming ble oppfattet som å stjele mye av oppmerksomheten fra de utstilte gjenstandene, og de ga en feilaktig fremstilling av fortiden. De hadde et useriøst preg som igjen bidro til å gi utstillingen liten troverdighet. Ut fra evalueringskomiteens synspunkt burde modeller og figurer være faktaorienterte, de hadde ikke sin misjon i å vise hypoteser eller teorier. Riktignok ble det understreket i rapporten at utstillingen la opp til en «fabulerende» og «uhøytidelig» utforming, men også at denne typen virkemidler ville være bedre i en temporær utstilling fremfor en permanent. Med henvisning til museets stilling som et av landets største og det ansvaret for korrekt formidling som lå til det.

Riktignok kom ikke alle typer figurer/dukker like dårlig ut av det i rapporten som tekstilfigurene. Figurene i tilnærmet naturlig størrelse ikledd rekonstruerte drakter og de små skalamodellene som viste arbeidsprosesser i form av håndverk og tekstiltilvirking, fikk positive kommentarer. Disse oppfattes som å være «(..) umiddelbart forståelige i en pedagogisk sammenheng». Dukkenes plassering på gulvet utenfor montrene fremheves også som noe positivt, «(..) barna oppdager også at de kan ta på de store dukkene (..)». For de mindre figurene er tilbakemeldingene også i stor grad positive, fordi de forstås som illustrasjoner til ulike tema. «De mindre dukkenes funksjon er at de skal erstatte tekster og rekonstruksjonstegninger eller – fotografier, når bruken av gjenstandene skal demonstreres. Dette fungerer godt», som et medlem av komiteen formulerer det. Et forslag til forbedring av utstillingen går derfor ut på å erstatte tekstilrelieffene som var satt opp i montrene til temaet om samfunnsklasser, ”Det var forskjell på folk”, med naturalistiske fullskala figurer.

Bruken av de mer tradisjonelle figurene fungerte altså, etter komiteens vurdering. Hvorfor ble det oppfattet slik? Kan det ha sammenheng med at den mer tradisjonelle bruken av fullskala figurer eller mannekenger er et velkjent musealt grep? Naturalistiske dukker er et element som har sine røtter langt tilbake i den vestlige utstillingstradisjonen, fra renessansens vokskabinett - Mme. Tussaud bygget sin karriere på en allerede lang tradisjon - via verdensutstillingenes rekonstruksjoner på 1800-tallet, de naturhistoriske panoramaene, de etnografiske dioramaene – deretter også i de kulturhistoriske museene (Pilbeam 2003, Rentzhog 2007, Bennett 1988). I rapporten ble det argumentert for at de øvrige dukkene i utstillingen fungerte fordi de var «mer underordnet budskapet». Underforstått at komiteen syntes bruken av figurer i utstillingen fungerte i settinger der de ble brukt i en hensikt for å

vise frem rekonstruerte drakter, eller arbeidsprosesser. Deres tilstedeværelse hadde en funksjon, de formidlet kunnskap om noe. Draktfigurene representerte noe forståelig og faglig forsvarlig i kraft av å være del av en lang utstillingstradisjon. Tekstilrelieffene derimot var etter evalueringskomiteens oppfatning et element som ikke fylte en tilsvarende tradisjonell pedagogisk formidlingsrolle. De viste ikke til et overordnet budskap ut over seg selv og hørte ikke hjemme i en utstilling som skulle være vitenskapelig fundert, der formålet først og fremst var å formidle forskningsresultater til publikum. Både utformingen, plasseringen og mangelen på åpenbar funksjon gjorde at figurene brøt med de forventningene fagfolk hadde til bruk av virkemidler i en utstilling. Tekstilfigurene var på mange måter et svært subjektivt virkemiddel, i motsetning til det vitenskapelige, såkalt objektive, idealet som preget tidligere utstillingspraksis - det Brita Brenna (2002:137) kaller vitenskapsteknikken. Dette idealet preget også på mange måter komiteens forståelse av utstillingspraksis.

Utstillingstekster

Når det kom til vurdering av tekstene i utstillingen, ble det fremhevet at de «(...) etter vår mening en av de svakeste sidene ved utstillingen (...)» (Roesdahl et al 1994:11). Årsaken til denne vurderingen var at det generelt var for lite tekst i utstillingen og de som var benyttet hadde en «lite informative karakter», der «innholdet blir for vagt». Komiteen anbefalte at «(...) den fabulerende formen bør erstattes med en mer opplysende form» (ibid). Med mer opplysende form mente man «mer konvensjonelle og faktapregede tekster» (ibid:15). Tekstene i utstillingen ble altså ansett som mangelfulle faglig sett og formen som var benyttet fungerte dårlig til det komiteen oppfattet som formålet med dem - kunnskapsformidling. Håvamål-sitatene og de nyskrevne tekstene i samme stil var lite egnet til dette formålet, fordi «Formen virket tildekkende på informasjonen i stedet for det motsatte» (Roesdahl et al 1994, vedlegg B). Et annet poeng var publikum ikke ville forstå forskjellen mellom de originale Håvamål-sitatene og de nylagde tekstene. «Den meget fri brug af tekster gør, at man bliver usikker» (ibid:18). Når det gjaldt fakta-bladene i utstillingen ble det påpekt at mange av formuleringene var upresise, eller også faglig sett problematiske (ibid:17). Avslutningsvis ble det konkludert med at «Det skriftlige materiale, som knyttes til Oldsaksamlingens udstillinger af institusjonen selv, bør selvsagt være af gedigen faglig standard» (ibid).

I kritikken av utstillingstekstene ble det eksplisitt sagt at hensikten bør være formidling av kunnskapsstoff. Stemningsskapende tekster hørte ikke hjemme i denne type utstilling, det

samme gjaldt fremsettelse av hypoteser og teorier. Publikum burde møte en utstilling der tekstene var faktapregede, informative og basert på etablerte sannheter – fordi en utstilling etter evalueringskomiteens oppfatning handlet om læring og opplysning. Denne tanken var helt i tråd med tankegods fra eldre utstillingsstrategier (se Eriksen 2009:67, Rydell 2006:140). Og helt i utakt med både styringsgruppens og Høigård Hofseths intensjoner om å «(...) lage en utstilling som skulle være mer enn en ren kunnskapsoverlevering, der leksikalsk viten skulle nedtones og hvor det ble forsøkt å appellere til flere sanser (...)»²¹

Kunnskap versus opplevelse

Fra istid til Kvitekryst ble kritisert for å være en opplevelsesutstilling der tradisjonell kunnskapsformidling hadde fått liten plass. «Det virker som om utstillingen er blitt en mellomting mellom en på mange måter tiltalende utstilling hvor originale gjenstander brukes til å illustrere et tema, og en versjon av engelske ”Experiences” [sic] og at det siste er resultat av en skepsis til gjenstandenes fortellerkapasitet i en utstilling». (Roesdahl et al. 1994:4-5). Ankepunktet var at man hadde tatt for lett på det faglige innholdet. Komiteen stilte seg ikke udelt negative til bruk av virkemidler som kunne levendegjøre og skape opplevelser, i form av lyd, lys, farger og romlige løsninger. Det ble fremhevet at publikum ville oppfatte utstillingen som «spennende og mangefasettert» (ibid.7). Imidlertid måtte ikke bruken av disse virkemidlene gå på bekostning av det faglige innholdet – noe komiteen mente var tilfelle med *Fra istid til Kvitekryst*.

Bruken av begrepet ”Experiences” i denne sammenheng refererte sannsynligvis til den type opplevelsessentra av typen Jorvik Viking Centre i York som prosjektgruppen hadde besøkt i forbindelse med planleggingen av utstillingen. Denne typen opplevelses-sentra figurerte ofte i en til tider ganske skarp debatt i samtiden om de negative sidene ved fremveksten av kulturarvsindustrien. Assosiasjonene gikk i retning av kommersielle interesser og faglig forflatning. Spesielt ble denne trenden forbundet med at kopier og rekonstruksjoner erstattet det autentiske eller opprinnelige materialet (se Walsh 1992, Hewison 1987). I evalueringsrapporten ble bruk av kopier og rekonstruksjoner i utstillingen sett som en positiv ting i den forstand at de hadde en pedagogisk funksjon – de kunne berøres – men negativ i den forstand at de tok for stor plass, noe som gikk på bekostning av det arkeologiske gjenstadsmaterialet. Særlig var det vikingskipet man mente kunne sløyfes, ettersom originalen

²¹ Publikumsundersøkelsen. Vurdering av utstillingen generelt og tekst/informasjon. Komm. Av EHH aug.1994

sto utstilt på Bygdøy (Roesdahl et al 1994:7-8). Vikingskipet var en fri rekonstruksjon av Gokstadskipet og ble opprinnelig brukt i en verdensutstilling i Canada. Det var det eneste elementet som var forutsatt å skulle være med i utstillingen og Høigård Hofseth hadde derfor ikke selv valgt å få laget eller stille det ut (Elliott pers.medd.) Komiteen var av den oppfatning at alle kopier burde samles på ett sted i utstillingen, for å unngå at publikum forvekslet kopier og autentiske gjenstander (Roesdahl et al 1994:19). Disse utsagnene sier noe om hvordan man oppfattet forholdet mellom det autentiske materialet og rekonstruksjoner, og de var ofte refererte argumenter i debatten om kulturarvsindustrien.

Sannsynligvis hadde mye av kritikken sin bakgrunn i at utstillingen tok for seg vikingtid, en periode med særstatus i forskningen og den nasjonale bevisstheten. Hadde den første delen av *Fra istid til Kvitekryst* tatt for seg stein- eller bronsealder, ville trolig kritikken sett annerledes ut. Vikingtid er fremdeles oppfattet som en sentral periode i norsk historieskriving, selve kimen i fremveksten av det moderne Norge (Aannestad 2016 forthcoming). Kritikkkens poengtering av utstillingens «internasjonale betydning» var trolig myntet på at den burde representere et offisielt bilde av vikingtid i forbindelse med OL på Lillehammer i 1994. Og mye av årsaken til at man valgte å sette opp nettopp vikingtidsdelen først, var at den sammen med Skattkammeret og middelaldersalen skulle stå ferdig til OL på Lillehammer i 1994. Korrespondansen fra Oldsaksamlingen til organisasjonskomiteen på Lillehammer bærer preg av ønsket om å gi attraktive tilbud til besøkende i forbindelse med OL: «Denne vil, når den åpner ved årsskiftet 1993/1994, være den største og mest representative vikingtidsutstillingen som finnes i Norge. Det er ikke tvil om at det er vikingtiden som er den delen av vår eldste historie som er best kjent internasjonalt. Den utstilling vi nå lager bør derfor regnes blant dem som kan ha stor interesse i forbindelse med kulturmarkeringen i Oslo under OL i 1994»²². Evalueringsrapportens innvendinger mot en lemfeldig behandling av nettopp denne perioden i norsk historie, får på bakgrunn av at dette en ekstra dimensjon. Utstillingen skulle ifølge komiteen først og fremst være forskningsformidling, og i tillegg ble den oppfattet som å ha en slags nasjonal representasjonsrolle. Da gikk det ikke an å fuske i faget utstillingspraksis, eller «Den nasjonale paradegrenen vikingtid», som Håkon Roland (2016 forthcoming) kaller det. Men var det utelukkende forventninger til en mer tradisjonell og «representativ» utstillingspraksis som lå bak kritikken?

²² Brev fra IAKN til Lillehammer Olympiske Organisasjonskomité, av 23.01.1992. Svar av 23.03.s.å.

Generasjonskløften

Som vi har sett, bunnet nok mye av kritikken i hvilke forventninger komiteen hadde til utstillingen og ikke minst oppfatninger om hva de anså som pedagogisk i denne sammenhengen. Kritikken gikk langt i å uttrykke ønske om en mer tradisjonelt utformet utstilling. De tidligere måtene å lage utstillinger på innebar systematisering etter bestemte prinsipper og kategorier, og en estetisk utforming som var underordnet budskapet i formidlingen. Dette ble oppfattet som rasjonelle og pedagogiske instrumenter, der målet var vitenskapsformidling og ikke å skape et selvstendig medium. I evalueringsrapporten er det gang på gang fremhevet at formålet med en utstilling er formidling av kunnskap og forskningsresultater. Det er flere steder understreket at man burde etterstrebe en «korrekt» og «seriøs» framstilling av forhistorien. Hypoteser og teorier hadde ingen plass her, heller ikke humoristiske eller fabulerende virkemidler. Åpenbart lå det her en del holdninger til hva man oppfattet som seriøs museal virksomhet. Underholdning hadde ingen plass i en seriøs setting. Implisitt var det bare det tilnærmet objektive, seriøse og faglig forsvarlige som ville holde over tid, mens det fantasifulle fort ville gå ut på dato.

Mye av kritikken mot utstillingen har gitt innsikt i at det eksisterte en konflikt mellom eldre vitenskapsparadigmer og nye strømninger i forskningen. Ved Oldsaksamlingen fantes det en generasjonskløft mellom eldre og yngre forskere når det gjaldt teoretiske strømninger innen forskningen (Østmo og Bergstøl 2004:100). Da de nye utstillingene ble planlagt på 1980-tallet, sto mange i den eldre generasjonen forskere – inkludert evalueringskomiteen – fortsatt med minst en fot i den naturvitenskapelig baserte arkeologien fra 60-tallet. Dette innebar at eldre vitenskapsparadigmer som forfektet en objektiv og nøytral forskning også påvirket oppfatninger om hvordan det arkeologiske materialet skulle formidles. Det dreide seg om å gi formidlings- og utstillingsvirksomheten autoritet. Forskningsresultatene var etablerte sannheter og utstillinger burde ha en autoritær fortellerstemme. Mens Høigård Hofseth – og enkelte andre – orienterte seg mot postmodernismens strømninger, der man satte spørsmålsteget ved ekspertkunnskapens autoritet. Postmodernismen – eller postprosessualismen som den heter i arkeologifaget - presenterte nye sammenhenger og kategorier, og den introduserte refleksjoner rundt forskningsprosessen. Dette ble også en del av utstillingspraksisen for Høigård Hofseth, sammen med feministiske perspektiver. Kritikken mot *Fra istid til Kvitekrists* tilnærming gjenspeiler mange sider av konflikten mellom eldre og yngre forskningstradisjoner. Den kan kanskje forstås som en indirekte motvilje mot nye

vinklinger i forskningen og utstillingsfaget. Daværende Oldsaksamlingen var en konservativ institusjon der tradisjonene satt i veggene, mens Høigård Hofseth hadde mye av sin museale bakgrunn fra Arkeologisk museum i Stavanger, som sto utenfor det etablerte universitetsmuseum-miljøet, og nok følte de kunne tillate seg å eksperimentere mer både forsknings- og formidlingsmessig. Kritikken gikk kanskje også på hva hvordan man så på museets troverdighet som kunnskapsinstitusjon. Høigård Hofseths utstilling utfordret rett og slett de «etablerte» sannhetene og den institusjonelle autoriteten – og kanskje den faglige selvforståelsen.

Gjennomgangen av kritikken har gitt innblikk i den betydningen gjenstandsmaterialet ble tillagt for museal virksomhet. I det følgende skal jeg se på opprettelsen av Oldsaksamlingen og samlingenes tilkomst, for å forsøke å forstå hvilken rolle de spilte for den faglige og museale selvforståelsen.

3.1.5 Fra Antiquitetskommissionen til Oldsaksamlingen

Historien om samlingene av oldsaker ved Historisk museum startet lenge før de fikk en egen bygning på Tullinløkka – og den var først og fremst knyttet til fremveksten av Norge som nasjonalstat. Opprettelsen av *Den Kongelige Comission til Oldsagers Opbevaring* i København i 1807 var foranledningen til at innsamlingen av oldsaker i Norge skjøt fart. Motivert av et direktiv om at alle oldsaker fra Danmark-Norge skulle sendes til Kongens by ønsket Selskapet for Norges Vel å forhindre utførsel av gjenstander. Selskapet oppfordret sine medlemmer til innsendelse av oldsaker, med tanke på å danne et *Norsk antiqvarisk Musæum*. Selskapets Antiquitetskommission, oppnevnt av direksjonen i 1811, fikk ansvaret for gjenstandene som kom inn (Eriksen 2009:49).

I 1817 ble samlingene overført til Det Kongelige Fredriks Universitetet²³ og i 1829 ble beskjedne 275 gjenstander presentert for publikum i et lite rom i Universitetsgården i Prinsens gate. Bestyrer for «Det Norske Universitets samling af Nordiske Oldsager» var professor Rudolf Keyser, arkeolog, historiker og spesialist i oldnorsk (Andersen 1961:115-116). Samlingene besto den gang ikke utelukkende av arkeologiske gjenstander, ei heller var de avgrenset i tid til perioden før reformasjonen – dette var lenge før Lov om kulturminner kom i stand, og forordningen var å samle inn det man anså som gamle gjenstander. I samlingene

²³ Opprettet 1811

fantes blant annet kirkeinventar og gjenstander fra 1600-1700-tallet, stilt ut side om side med den angivelige Håkon jarls ringbrynje, primstaver og drikkehorn fra middelalderen (Mikkelsen 2004:39).

Den første tiden kan samlingene med en viss rett sies å ha hatt preg av kuriosa, fremfor å være resultat av målrettet innsamling eller systematisering. Fra Keyzers overtagelse som bestyrer i 1828 fikk samlingene under hans oppsyn en mer vitenskapelig og ensrettet karakter, der han la mest vekt på de egentlige oldsakene i samlingen (Pedersen 2010:44). Keyser hadde tre år tidligere truffet den danske forskeren Christian Jürgensen Thomsen og blitt inspirert av hans treperiode-inndeling²⁴ av materialet ved det oldnordiske museet i København. Gjenstandene i Universitetets samlinger ble nå kategorisert og utstilt etter periodene stein-, bronse- og jernalder, basert på Thomsens system (Andersen 1961:115-116).

I 1852 sto de nye Universitetsbygningene ferdige i Karl Johans gate og samlingene ble flyttet dit, hvor de ble vist frem for publikum de neste 50 årene. I 1862 overtok Oluf Rygh som bestyrer for Oldsaksamlingen og satte i gang arbeidet med nye katalogiseringer av materialet. Standardverket *Norske Oldsager* kom ut i 1880-85. Her var treperiode-systemet for inndeling av det arkeologiske materialet helt gjennomført og utelukkende gjenstander fra periodene stein- bronse- og jernalder ble presentert. Da de store gravhaugundersøkelsene tok til de siste tiårene av 1800-tallet førte det til en enorm tilvekst til materialet (Mikkelsen 2004:50). Tuneskipet og Gokstadskipet, senere også Osebergskipet, ble stilt ut i hvert sitt bygg i Universitetshagen der de fikk selskap av noen runesteiner og i en kort periode også en sjøsamisk gård. Da Osebergskipet ble gravd ut sto allerede den nye museumsbygningen ferdig og kunne ta imot gjenstandene fra den stadig økende utgravningsvirksomheten. Opprinnelig var det tenkt at også skipene skulle stilles ut ved museet, før de etter hvert ble overført permanent til Vikingskipshuset på Bygdøy fra 1926.

Historisk museum ble oppført i årene 1897-1902 for å huse tre separate institusjoner: Etnografiske museum, Myntkabinettet og samlingene med nordiske oldsaker kjent som Oldsaksamlingen. Samtlige institusjoner lå under Universitetet i Oslo, men var selvstendige museer med relativt lite kontakt seg imellom til tross for samlokaliseringen. Arkitekten for museet var Henrik Bull, en av landets ledende innen sitt fagfelt og jugendstilen spesielt. (Myklebust 2004:10). Oppføringen av *institusjonen* Historisk museum var resultat av

²⁴ Publisert 1836

grundige overveielser, der både arkitektonisk stilart og lokalisering var bevisste valg. Jugendstil betyr rett ut oversatt ”ungdomsstil” og sto for det moderne formspråket som kom til på slutten av 1800-tallet i opposisjon mot århundrets tidligere stilblandinger. På fransk kalles stilen Art Nouveau, som betyr ”ny kunst”, og refererer nettopp til det nye ved stilen. I utsmykningen av Historisk museum benyttet Bull seg av en særpreget ornamentikk med røtter i nordisk forhistorie. Kunnskapens ugle går igjen flere steder i utsmykningen sammen med to fakkelbærere som symboliserer folkeopplysningen. I utstillingssalene i første etasje ble det utformet såkalte kannelyrer, et trekk hentet fra klassisk gresk arkitektur og som vi finner igjen i Universitetets Urbygning – kunnskapens tempel (Myklebust 2004:22, 29). De arkitektoniske elementene var valgt nettopp for å fysisk visualisere museets rolle som kunnskapsbærer og opplyser. Plasseringen av museet på Tullinløkka som nabo til Nasjonalgalleriet²⁵ og Universitetet, relaterer museet til andre institusjoner med bestemte samfunnsroller i 1800-tallets nasjonsbyggingsprosjekt. Fellesnevneren for disse var kunnskap og makt (Aannestad 2016 forthcoming). Her kan vi legge til Historisk museums relative nærhet til Nationaltheateret²⁶ og Det Kongelige Slott, andre institusjoner tuftet på lange tradisjoner som representerte klassisk dannelse, god (borgerlig) smak, opprettholdelse av samfunnsordenen. Den fysiske plasseringen i byrommet bidro slik sett til at museet måtte oppfattes som en institusjon med en viss definisjonsmakt i samtiden.

Oppføringen av Historisk museum var en viktig del av moderniseringsprosessen på 1800-tallet der den spirende nasjonen Norge fikk sine offentlige institusjoner som symbol på egen selvstendighet (Eriksen 2009:58). Som en del av denne prosessen ble arkeologien forankret som vitenskapelig virksomhet (se Guribye og Holme 2001:33). Utgravninger sørget for tilskudd av nasjonale symboler til utstilling - spesielt fra jernalder og vikingtid, som sto sentralt i samtidens bevissthet. Funnene fra de store skipsgravene Tune, Gokstad og Oseberg var her i en særstilling og satte et markant preg på forsknings- og utstillingsvirksomheten ved museet. Da Historisk museum åpnet dørene for publikum i 1904 var de første permanente utstillingene klare - og en viktig institusjon i den selvstendige nasjonen Norge på plass til unionsoppløsningen året etter (Østmo og Bergstøl 2004:86, 90, Elliott 2016 forthcoming). På samme måte sto salen med funnene fra utgravningen av Osebergskipet ferdige i 1912, klare til å inngå i den kommende hundreårsfeiringen av grunnloven to år etter. I det følgende skal vi se hvordan det arkeologiske gjenstandsmaterialet – grunnlaget for utstillingene – kom inn til

²⁵ Oppført 1882. I dag en del av Nasjonalmuseet

²⁶ Åpnet 1899

samlingene. Hensikten er å forklare museets og Oldsaksamlingens rolle som en del av Universitetet og kulturminnevernet i den tidlige perioden av deres eksistens. Denne fremstillingen er ikke ment å gi en uttømmende innsikt i lovverket med endringer gjennom tidene, men å si noe om hvordan de mest sentrale reglene satte rammene for Oldsaksamlingens virksomhet i ulike perioder.

3.1.6 Samlingenes tilkomst. Innsamlingspraksis før og etter Lov om Kulturminner

Allerede tidlig i Oldsaksamlingens historie var Foreningen til Norske Fortids-Mindesmærkers Bevaring²⁷ en av de viktigste «leverandørene» av gjenstander (Gaukstad 2001:132). På denne tiden var forvaltningen av fornminner enda ikke blitt et statlig ansvar, men ble ivaretatt av privatpersoner og frivillige foreninger. Oldsaksamlingen hadde status som «nasjonalmuseum» og gjenstander (ofte benevnt som jordfunn eller jordgravet gods) ble innlevert fra hele landet. Tilveksten kom også fra private givere; jordeiere og bønder som hadde funnet gjenstander på eiendommene. Disse ble enten gitt som gaver eller innkjøpt. For å komme andre oppkjøpere i forkjøpet ble det også skrevet kunngjøringer og artikler i de største avisene²⁸, der man oppfordret til å levere inn gjenstander til museet slik at de kunne bevares for fremtiden, fremfor å selges - noe som ikke var en uvanlig praksis (Gaukstad 2001:132, Mikkelsen 2004:39). Disse kunngjøringene hadde ofte formuleringer som var ment å appellere til nasjonalistiske eller patriotiske følelser hos leserne (Andersen 1961:117). Frem til Oluf Rygh overtok som bestyrer for Oldsaksamlingen i 1862 var det nettopp løsfunn i form av donasjoner eller innkjøp som utgjorde størsteparten av tilveksten til samlingene. Omfattende utgravninger sto først på dagsordenen fra 1870, da perioden med de store gravhaugundersøkelsene tok til. Den strakk seg tre tiår fremover og foregikk i hele landet – som den gang var museets virkeområde. Utgravningsvirksomheten førte til utvidelse av både samlingene og utstillingene, men likevel hadde man ikke lenger kapasitet til å stille ut alt. I 1885 var allerede rundt 60% lagret i magasiner (Mikkelsen 2004:50).

Økende utbyggingsvirksomheten i samfunnet førte til behovet for et lovverk som skulle ivareta fornminnene. Lov om Veivæsenet fra 1851 skulle i prinsippet gi vern mot ødeleggelse av oldtidslevninger, men ble i liten grad tatt hensyn til. I 1897 kom et lovutkast til vern av fornminner, som skulle sikre dem mot ulovlige inngrep, mens det var utgravningen av

²⁷ Opprettet 1844. Senere Fortidsminneforeningen

²⁸ Rigstidende og Morgenbladet

Osebergskipet i 1904 som var den direkte foranledningen til en ny lov for fredning og bevaring av fortidsminner, *fortidsminneloven*. Tidligere hadde gravhauger vært «fritt vilt» for amatørutgravere på jakt etter oldsaker som kunne omsettes, og som ofte ble eksportert til utlandet. Den nye loven var ment å hindre dette. I tillegg ble museenes oppgaver og ansvar skilt ut fra Fortidsminneforeningens, der de tidligere hadde overlappet hverandre.

Kulturminner eldre enn reformasjonen i 1537 gitt et automatisk vern gjennom lovverket og museene startet en systematisk registreringsperiode. For Oldsaksamlingen betydde loven at de fikk delegert ansvaret fra staten for å ta vare på oldsaker og middelaldergjenstander fra Østlandet og Agderfylkene (Gaukstad 2001:132, Finne og Holme 2001:43, Guribye og Holme 2001:33-34).

Politisk styring fikk etter hvert mer å si for hvordan arkeologisk virksomhet ble utøvd. Under Arbeiderpartiets lange regjeringsperiode i etterkrigstiden ble arkeologien i større grad en del av den offentlige forvaltningen enn tidligere. Fornminneloven fra 1951 førte til en stadig mer aktiv registrerings- og utgravningsvirksomhet og mindre tid til andre oppgaver som forskning og utstillinger. I 1972 ble også registrering av faste kulturminner lagt til de enkelte arkeologiske museene, med ytterligere feltarbeid i denne perioden som konsekvens.

Oppdatering av det eksisterende lovverket var nødvendige på grunn av alle prosjektene med vassdragsutbygging, veianlegg og byfornyelser som fant sted på denne tiden. For å møte behovet ble en stadig større andel av arkeologer involvert i utgravningsvirksomhet, for at museene kunne forvalte det ansvaret de hadde i henhold til loven. Forskningsprosjektene ble færre, mens forvaltningsgravningene tiltok. Kapasiteten ble snart sprengt i magasinene og konserveringsateljere. I 1978 kom nok en revisjon og utvidelse av kulturminneloven.

Oldsaksamlingen opprettet samme år en egen avdeling, Fornminneseksjonen, som tok seg av arbeidet relatert til arkeologiske undersøkelser. På begynnelsen av 1990-tallet ble så registreringsvirksomheten (dvs. forundersøkelser, der man vurderer behovet for utgravning) lagt til fylkeskommunene, for å frigjøre tid fra saksbehandling for de ansatte ved museene – men antallet utgravninger ble uansett ikke færre med årene (Elliott 2016 forthcoming, Østmo og Bergstøl 2004:94, 97-99, 102).

Kort fortalt førte de nye lovene om ivaretagelse av kulturminnene til at den motsatte situasjonen oppsto når det gjaldt ivaretagelse av andre museale oppgaver. Det ble mindre tid til formidlings- og utstillingsarbeid for ikke å si forskning. For de ansatte i Arkeologisk seksjon (tidligere Fornminneseksjonen) ved dagens Kulturhistorisk museum beslaglegger

ansvaret for saksbehandling, gjennomføring og etterarbeid av utgravninger omtrent all tid; de gjennomfører årlig 50-70 undersøkelser²⁹. De arkeologiske samlingene er vokst til over en million gjenstander³⁰, noe som vitner om aktiviteten på utgravningsfronten.

Østmo og Bergstøl (2004:105) peker på de store endringene i hva som har initiert den arkeologiske virksomheten fra opprettelsen av Oldsaksamlingen til i dag. Spesielt gjelder det demokratiseringen av faget gjennom utdanningsmuligheter. Utøvelsen er gradvis profesjonalisert og dermed endret betraktelig fra en rikmannsbeskjeftigelse på 1800-tallet, der personlige interesser var avgjørende for hva som ble gravd ut, stilt ut og forsket på. Fra å ha hatt innsamling av gjenstander som sitt mest sentrale virke i den tidlige delen av Oldsaksamlingens historie, førte utgravningen av Osebergskipet og 1905-loven etter hvert til at forskning og offentlig forvaltning fikk større fokus. I dag er det politikken på museumsfeltet og for kulturminnevernet er på mange måter blitt premissleverandører for den museale virksomheten og utøvelse av arkeologifaget, og forskning er gjerne initiert ut fra forvaltningsstyrte prosjekter.

Denne gjennomgangen har hatt som formål å gi en kort innsikt i tilkomsten av de arkeologiske samlingene ved Kulturhistorisk museum. Innsamlingspraksis og tilkomsten av det arkeologiske materialet gjenspeiler som vi har sett mange sider av historien bak den faglige virksomheten. På mange måter fikk gjenstandsmaterialet sin betydning gjennom å ha vært selve grunnstammen i etableringen av Oldsaksamlingen og siden innen forvaltningen. Dermed ble de også nært forbundet med den museale selvforståelsen, gjennom definisjonen av museets primæroppgaver – samling og bevaring. Denne betydningen kom blant annet til uttrykk ved at gjenstandsmaterialet fikk en fremtredende rolle i utstillings- og formidlingsstrategier. De ble tildelt bestemte «roller og statuser» innenfor det rådende vitenskapssynet (se Iveland et al 2004:66). De tildelte statusene kan imidlertid bli gjenstand for endring, hvis museets virksomhet og selvforståelse forandres. Alternativt kan de bryte fullstendig, hvis gjenstandenes status står ved lag mens andre sider ved den museale virksomheten er i endring – som for eksempel utstilling og formidling. Statusen/rollen det arkeologiske gjenstandsmaterialet var tillagt, og ikke minst hvordan disse var i endring, er derfor viktig for å forstå hvilket paradigmeskifte *Fra istid til Kvitekryst* representerte. I kap. 4.1. skal jeg se nærmere på tidligere utstillingspraksis ved museet.

²⁹ <http://www.khm.uio.no/om/forvaltning-av-kulturminner/utgravinger/index.html> avlest 28.08.15

³⁰ <http://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/oldsak/> avlest 28.08.15

3.2 Den sterke kvinnen. Fra volve til heks

Av de arkeologiske landsdelsmuseene har Arkeologisk museum en litt annen bakgrunn enn de øvrige og fikk status som Universitetsmuseum først i 2009. Museet har sin bakgrunn som avdeling ved Stavanger Museum, før det ble etablert som egen institusjon i 1975. Den lange tiden det tok før utstillingene kom på plass i eget hus, har preget den museale virksomheten og gitt den en litt annen retning enn vi så for Oldsaksamlingen/Kulturhistorisk museum i kapittel 2.1. Dette la igjen grunnlaget for museets strategier for publikumsvirksomheten, inkludert de nye utstillingene, som kom på plass på begynnelsen av 1990-tallet. I første del av kapitlet gis en kort presentasjon av museets historikk og bakgrunn.

I andre del av kapitlet gis en presentasjon av *Den sterke kvinnen. Fra volve til heks* og bakgrunnen for utstillingen. Deretter går jeg nærmere inn på hvordan den ble mottatt i de ulike skandinaviske landene. Her skal jeg særlig ta for meg den negative kritikken utstillingen ble gjenstand for i bestemte miljøer. Hva lå bak disse reaksjonene? Kan vi se noen likhetspunkter med det som kom frem i evalueringen av *Fra istid til Kvitekryst*?

3.2.1 Opprettelsen av Arkeologisk museum

Det som skulle bli Arkeologisk museum startet som avdeling for oldsaker ved Stavanger Museum, opprettet 1877. I likhet med Historisk Museum var det et universalmuseum med etnografika, oldsaker og naturhistorie. Hovedoppgaven var fra starten å ta imot gjenstander fra lokalsamfunnet («jordfunnet materiale») og formidle kunnskapen om dem til publikum. Dette gikk over til en mer målrettet innsamlingsstrategi, og senere instans forskning rundt samlingene (Lillehammer 1992:325). Den første tiden gikk mye ressurser med til registrering og katalogisering av gjenstandene, og kartlegging av faste fornminner i fylket. Fra starten var det Staten som hadde eierskap til de arkeologiske gjenstandene som ble funnet rundt i landet. Ved de påfølgende utgravningene etter opprettelsen av museet i Stavanger oppfordret ledelsen der amtet (fylket) om innlevering og oppbevaring ved museet (ibid:326). I det første utkastet til lov om vern av fornminner fra 1897 var paragrafen om at de såkalte «sentralmuseene» skulle ha ansvaret for og eiendomsretten til oldsakene som var innkommet, ne som ville ført til at Stavanger Museum ville mistet sin rett til ervervelse av arkeologiske gjenstander, ettersom de ikke var definert som et sentralmuseum (ibid:328, 343). Museet fikk etter flere stortingsdebatter innvilget rettigheter til å motta eller kjøpe oldsaker, samt foreta utgravninger. Med lov om fortidsminnesmerker av 1905 overtok imidlertid Staten

eiendomsretten til oldsakene og museenes rettigheter ble tilsvarende innskrenket (ibid:330). Endelig ble det vedtatt i 1911 at Stavanger Museum hadde det lovpålagte ansvaret for fornminner i amtet, på linje med de øvrige sentralmuseene i landet.

Fornminneloven av 1905 fikk de samme virkningene for Stavanger Museum som for Oldsaksamlingens virksomhet. Offentlig forvaltning av kulturminner innen museets ansvarsområde sto sentralt. Arbeidsmengden ble etter hvert stor, men tidligere var det likevel mulig å gjennomføre forskningsundersøkelser ved siden av forvaltningsgravningene. Etter 1960 innskrenket forskningsgravningene seg pga. den økende arbeidsmengden med planlegging og gjennomføring av forvaltningsgravninger som følge av vei-, bolig- og industriutbygginger, i tillegg til vassdrags- og kraftverkanleggene (ibid:340). Dette var tilsvarende den utviklingen som vi så gjorde seg gjeldende for Oldsaksamlingen i samme periode. Arbeidsmengden vokste og dermed også staben. I 1970 kom innstillingen fra det såkalte Hoveutvalget (Museumskomiteen), om at staten burde overta det økonomiske ansvaret for kulturminneforvaltningen, etter den sterkt økende virksomheten på dette feltet.

Arkeologisk avdeling ble utskilt som egen institusjon og ble fra 1975 statlig museum (ibid:356). Arkeologisk museum var fra de kom i egne lokaler frem til de fikk status som Universitetsmuseum i 2009 et regionalmuseum for Rogaland. Forskere og ansatte ved museet har til tider følt et lillebror-stempel vis a vis de øvrige landsdelsmuseene for arkeologi (ibid:325), selv om de alt fra tiden ved Stavanger Museum hadde ansvar for forvaltning av kulturminner på linje med Bergen Museum og Oldsaksamlingen.

3.2.2 Fra avdeling i Stavanger Museum til eget hus. Utstillings- og formidlingsstrategier

De første utstillingene med oldsaker ved Stavanger Museum ble satt opp tidlig på 1900-tallet og sto frem til 2.verdenskrig. Utstillingene var bygd opp etter prinsippet om å vise artefakter fra hver enkelt bygd i Rogaland. Under krigen ble mesteparten av gjenstandene fra samlingene pakket bort og evakuert fra byen, av samme årsak som ved Oldsaksamlingen i Oslo. Man var redd for tysk annektering av materialet, ettersom Rogaland fylke er svært rikt på kulturminner. I 1945 ble utstillingene «gjenoppsatt i samme stand», i de samme montrene fra tidligere (Lillehammer 1992:301).

Interessant nok sier Møllerop i 1952 om denne strategien at «Det sier seg selv at en slik utstillingsmåte må være bedre egnet som studiesamling for forskere enn som populær

utstilling for publikum» - en relativt radikal tanke den gang. Allerede i 1948 hadde museet begynt planleggingen av det han kaller en mer «populærpedagogisk» utstilling, der hensikten var å imøtekomme publikums krav og den stigende interessen for historie og arkeologi. Samtidig hadde stadig flere utgravninger ført til en mer omfattende gjenstandssamling, i likhet med den utviklingen vi så for Oldsaksamlingen. De nye utstillingene sto ferdig i 1952 til Stavanger Museums 75-års jubileum (ibid:303, 337). De nye utstillingene tok sikte på å gi et tverrsnitt av materiell kultur i Rogalands forhistorie, fremfor å vise artefakter fra hver enkelt bygd som tidligere. Arbeidet med utstillingen ble imidlertid kalt ”montering” (ibid:307). Dette tyder på at man oppfattet utformingen som å være i henhold til en bestemt måte å gjøre ting på. Bruk av begrepet montering indikerer at man anså det for å eksistere et ideal for hvordan man skulle utarbeide en utstilling. Dette idealet gikk sannsynligvis på en teknisk og faglig korrekt installering. Anne Eriksen (2009:188) har sett nærmere på hvordan begrepet er brukt i Sheteligs museumshistorie. Hun setter begrepsbruken i sammenheng med oppfatningen om at det fantes en naturlig dimensjon ved materialet som skulle eksponeres på best mulig måte i utstillingen, og denne dimensjonen var ofte av kronologisk-typologisk art. Måten å stille ut gjenstandene i henhold til det udiskutable idealet ble oppfattet som rasjonell og hensiktsmessig.

Arkeologisk avdeling ved Stavanger Museum satset på formidling og publikumsrettet virksomhet før de ble en selvstendig institusjon. Fra 1970-tallet laget de utstillinger i miniformat også utenfor museet; i banker, teater, biblioteket, i tillegg til noe større vandreutstillinger. Disse prosjektene ble laget i samarbeid med profesjonelle fagfolk innen hvert enkelt område, utstillingsarkitekt, designer m.fl. Etter at de oppnådde status som egen institusjon var Arkeologisk museum lenge uten utstillinger. I mellomtiden var formidling overfor skoleelever, barn og det generelle publikum en hjørnestein i virksomheten, og man tok i bruk Rogalands kulturminner og den rekonstruerte jernaldergarden Ullandhaug som eksterne arenaer (Hausken et al 2012:43-44). I 1991 kom første del av utstillingene på plass med det faste tilbudet Museoteket, og i 1994 åpnet den første temporærutstillingen *Den sterke kvinnen. Fra volve til heks*. Arkeologisk museum sto den gang utstillingene ble satt opp utenfor det etablerte universitetsmiljøet, og opplevde på mange måter at de sto friere til å velge utradisjonelle og nyskapende utstillinger enn de mer etablerte Universitetsmuseene.

3.2.3 Den sterke kvinnen. Fra volve til heks. Innhold og utstillingsform

Den sterke kvinnen. Fra volve til heks var en vandreutstilling produsert av Arkeologisk museum og åpnet høsten 1994. Prosjektledere var Inga Lundström og Oddveig Foldøy, hhv førsteantikvar ved Statens Historiska Museum i Stockholm og prosjektleder for de nye utstillingene ved Arkeologisk museum, og leder av formidlingsavdelingen ved Arkeologisk museum. Temaet i utstillingen *Den sterke kvinnen* var kvinnens sosiale stilling i et historisk perspektiv. «Utstillingens hovedtese er at overgangen fra hedendom til kristendom, fra forhistorisk til historisk tid, førte til en svekking av kvinnens sosiale stilling i Norden» (Lundström & Adolfsson 1993:6). Tittelen henspiller på volven og heksen, to radikalt motsatte kvinneskikkelser. Volven i vikingtid var eldre kvinner med evnen til å spå om fremtiden. Hun kunne utøve seid og var derfor en selvstendig kvinne med stor autoritet. Med innføringen av kristendommen kom disse kvinnene til å bli oppfattet som hekser og som å stå i forbindelse med djevelen. Utstillingen så på heksebrenningene som et resultat av kirkens innflytelse.

Den sterke kvinnen var en tverrfaglig presentasjon, med bruk av kilder fra arkeologi, religionshistorie, litteratur, stedsnavnforskning og historie (Lundström & Adolfsson 1995). Utstillingen var ikke lagt opp som en kronologisk sekvens, men av enkeltstående tema eller avdelinger. Tidsmessig spente den fra bronsealder til etterreformatorisk tid, et tidsrom på rundt 2000 år, der produsentene trakk frem «enkelte markante historiske brytningspunkt som synliggjør endringene i kvinnens stilling». Utstillingen var bygget opp med tredimensjonale, frittstående diorama eller tablåer. Samtlige figurer var kvinneskikkelser, som representerte gudinnen/Moder jord, husfruen, volven og heksen. Utstillingen hadde også enkelte innlånte arkeologiske gjenstander fra samlingene til Statens Historiska Museum, som var utstilt i montre. Disse besto hovedsakelig av redskaper og smykker fra kvinnegraver. Jeg skal her gi en kort beskrivelse av de ulike dioramaene og temaene som var knyttet til dem:

Utstillingen åpnet med et tablå der en ung kvinnefigur ikledd lysegrønne gevanter, med favnen full av kornaks og blomsterkrans i håret, sto plassert i en steinspiral eller labyrint. På fremsiden av tablåsokkelen var teksten «Moder jord og piken». Kvinnen representerte en gudineskikkelse med røtter i indoeuropeisk kultur. Spiralen og labyrinten symboliserte gjenfødelsen, alt levende som hver vår fødes på nytt i et evig kretsløp. Dioramaet henspiller på bronsealdermyten om gudinnen som hvert år steg ut fra labyrinten, for å forenes med menneskene i et symbolsk ritual. Forskere kaller dette myten om Hieros-gamos; det hellige bryllupet mellom det guddommeliggjorte mennesket og guddommen, eller mellom to guder.

Det er en myte vi finner igjen i mange ulike kulturer, blant annet i den kristne versjonen med Marias unnfangelse. I denne myten hadde ikke mannen noen fremtredende rolle og handlingen var en del av en fruktbarhetskult. Den representerte også overgangen fra en tilværelse til en annen, fra den unge piken til hun ble mor (Adolfsson & Lundström 1993:10). Tilbedelsen av en jomfru-gudinne, urmoder, er av en del forskere tolket som at kvinner hadde en viktig posisjon i samfunnet som skaper av liv. Jomfru i denne sammenhengen betyr ung pike som var født fri. «Jomfru-gudinnen i utstillingen symboliserer det spirende livet, kvinnens og naturens livssyklus fra jomfruelighet til moderskap (...)» (Lundström & Adolfsson 1995:12). Imidlertid åpnet tablået for andre tolkninger. Åse Enerstvedt (1995) oppfattet piken i spiralen som Primavera, en skikkelse i Botticellis renessansemaleri (ca 1482) ved samme navn. I maleriet er hun fremstilt som en nymfe eller mytologisk skikkelse. Primavera er for øvrig italiensk og betyr ”våren”, og maleriet er tolket som å vise til en førkristen myte om vårens fornyelse av naturen.

Det andre scenebildet viste en vevstol og spinnehjul. Teksten som fulgte fortalte om «spinnesiden» og «sverdsiden». Spinnesiden er her symbolet på husfruen, gårdens arbeidsleder og ansvarlig for livsnødvendigheter til alle i husholdet. Hun forvandlet natur til kultur gjennom sin behandling av mat og tekstiler. Hun var også fremstilt som en person med en viktig religiøs funksjon på gården, i egenskap av å lede blotet og overføre kunnskap til nye generasjoner (Lundström & Adolfsson 1995:16). Spinnehjulene og veven kan også tolkes som symbolet for kvinnens rolle som skjebnegudinne i norrøn mytologi. I den mytologiske skjebneveven var alle menneskers liv og lagnad vevet inn fra de ble født, og nornene – skjebnegudinnene – klippet trådene når ens tid var ute. Gjenstandene som var stilt ut sammen med dette tablået var knyttet til arbeidet med tilvirking av mat og tekstiler. I utstillingen var de tolket som eiendeler med både praktisk og symbolsk funksjon, kvinnens rolle som husfrue og religiøs leder av blotet (Adolfsson & Lundström 1993:13-15). I den samme avdelingen var det også utstilt fallsossteiner, også kalt hellige hvite steiner. Disse var i den norrøne mytologien knyttet til guden Frøy, fruktbarhetsguden. Fallsossteinene antas å ha spilt en rolle i kultutøvelsen. Ritualet skulle sikre fruktbarhet og velstand til gården og husholdet (Lundström & Adolfsson 1995:22).

Det tredje scenebildet viste en svartkledd volve plassert på en form for tronstol. Volven var en spådomskvinne, en klok kone og synsk. Hun hadde en viktig rolle i det førkristne samfunnet, hun stor for intuisjon, kontinuitet og overføring av kunnskap mellom generasjonene (ibid:20).

I motsetning til den unge kvinneskikkelsen i steinspiralen ble hun fremstilt som en eldre erfaren kvinne. Hun utstrålte autoritet og var respektinngytende. Det siste tablået tok for seg hekseforfølgelsene, illustrert ved et scenebilde med en kvinne som er bundet til en stige og skal brennes på bålet. Ifølge prosjektlederne var hekseprosessene i mange tilfeller resultat av kirkens negative reaksjoner mot såkalte kloke koner, kvinner som praktiserte kunnskaper om medisin og fødselskontroll: «Jordemödrarna, de kloke gummorna, hade i det dagliga livet, ute bland folk, ofte fortfarande en faktisk maktställning som påminde om den förhistoriska völvens ställning och status» (Lundström & Adolfsson 1993:29).

Utover dioramaene og gjenstandsmaterialet hadde utstillingen moderne metallskulpturer som fremstilte skapelsesmyter fra den norrøne mytologien og kristendommen. Den første forestilte urkua Audhumbla i norrøn mytologi som slikket saltet av en stein og slik ga liv til mannen Bure, stamfar til gudene. Teksten understreket budskapet om kvinnen som livets skaper: «Det er kvinnen som gir liv,/om så bare i skikkelse av en ku/som slikker steiner» (Lundström & Adolfsson 1995:8). Den andre skulpturen forestilte Eva som skapes av Adams ribben. Teksten fremhevet Evas rolle som underordnet mannen: «Eva/ble skapt av Adams ribbein/for å tjene ham./Hun skulle befolke verden/ Gudelik kunne hun aldri bli/om hun ikke fornektet sitt kjønn» (ibid:24). Denne skulpturen var etterfulgt av en middelaldermadonna. Teksten ved skulpturen fortalte at kristendommen brakte synden og undertrykkelsen av kvinnen til Norden. Madonnaen symboliserte den uopnåelige og syndfrie jomfrumoren, som sonet for Evas synder (ibid:26).

Den sterke kvinnen var ingen helhetlig miljøutstilling i samme grad som *Fra istid til Kvitekrist* eller *Langsomt ble landet vårt eget*; den hadde ingen kulisser eller konstruerte miljøer som bandt de enkeltstående tablåene sammen. Det var lagt vekt på å gi utstillingen en estetisk utforming, der ulike farger og lyssetting var brukt for å fremheve gjenstander og scenebilder. Utstillingen var ment å gi visuelle stemningsbilder. Fokus var på kvinneskikkelsene og tanken var at kvinnes ansikter skulle binde de ulike scenebildene sammen. Formidlingsperspektivet var derfor poetisk fremfor episk/fortellende (Enerstvedt 2004:45). Tekstene var skrevet i en blandingssjanger av poesi og prosa, med en del likhetstrekk med tekstene i *Fra istid til Kvitekrist*. Temaet var ment å skape debatt og tekstene var derfor intensjonelt provokative. Målgruppen for utstillingen var tenkt å være det generelle publikummet for museene den skulle vises i, fagfolk var ikke en prioritert gruppe.

I stor grad var *Den sterke kvinnen* en utstilling som spilte på symboler og metaforer når det gjaldt innhold og utforming. Dette kunne også spores i den fysiske utformingen. *Den sterke kvinnen* var satt opp slik at publikum kom ut ved utgangspunktet, dvs. at starten og slutten av utstillingen var nært hverandre. I utstillingen ble derfor Moder jord-gudinnen (utgangspunktet) og heksen (slutten) den første og den siste kvinneskikkelsen. Den fysiske retningen i utstillingen kan også tolkes som symbolet på det evige kretsløpet, slik steinsirkelen i det første dioramaet la opp til.

3.2.4 Utstillingsplaner, styringsdokumenter og målsettinger

Den sterke kvinnen. Fra volve til heks var en del av det helhetlige utstillingstilbudet ved Arkeologisk museum, et prosjekt kalt *Det åpne museum*, og ble ferdigstilt til museenes verdenskongress ICOM i Stavanger i 1995. Det var en vandreutstilling som etter en periode ved Arkeologisk museum i Stavanger ble satt opp ved andre museer i Norge, før den i 1997 ble sendt til Statens Historiska Museum i Stockholm og endte opp ved Kvindemuseet i Århus i 1998.

Opprinnelig ble ideen og manuset bak *Den sterke kvinnen* utarbeidet av Inga Lundström og Gundula Adolfsson for å være en del av utstillingen *Den svenska historien* ved Statens Historiska Museum i Stockholm. Imidlertid ble disse planene ikke gjennomført, men siden tatt opp som en egen utstilling ved Arkeologisk museum, der den inngikk i et helhetlig program med flere målsetninger. En del av dette var museets satsing på et variert publikumstilbud med det faste tilbudet Museoteket og skiftende utstillinger ved siden av. De sistnevnte var tenkt å bestå av både egenproduserte og innlånte, fra Norge og utlandet. Målsetningen var at de skulle ha en holdnings- og debattskapende vinkling, de skulle også «(..) gi rom for eksperimentering, tolkninger og tilspisninger» (Lundström & Foldøy 1997a:3). Her skulle ideene og budskapet være det sentrale, og det historiske materialet underordne seg dette. Det legges vekt på at de temporære utstillingene skulle være tydelig subjektive, med andre ord at de skulle ha en kuratorstemme, en avsender med et klart formulert budskap. Hensikten var å sette aktuelle saker på dagsorden (Lundström & Adolfsson 1993:21-22). Utstillingene skulle gi rom for omstridte emner som det hersket uenighet om, få i gang diskusjoner og stille spørsmål. Det uttalte formålet var å «profilera sig som en debatterande kulturinstitution» (ibid:36).

Med andre ord ønsket man å skape debatt rundt utstillingen som medium, og se museet som møteplass for ulike diskusjoner. Den sterke kvinnen ble nettopp av den grunn laget som vandreutstilling for å kunne møte publikum flere steder. Hensikten var altså Etter åpning fikk utstillingen følge av flere publikumsforedrag om kvinnehistorie, slik at den kom til å inngå i et helhetlig tema med en feministisk vinkling.

Tankene bak de skiftende utstillingene må sees i sammenheng med utviklingen av det helhetlige utstillingskonseptet kalt *Det åpne museum*. Tanken bak de ulike tilbudene var at en enkelt utstilling kunne ikke dekke alle målgrupper. Museoteket var det faste tilbudet som skulle stå for de faktabaserte fremstillingene, i en kombinasjon av gjenstander fra samlingene, arkiv og bibliotek. De vekslende utstillingene var ment å være publikums aktualitetsvindu (Lillehammer 1991:27). Meningen var at de i motsetning til de faste samlingene ikke skulle ha en regional orientering, men derimot en nordisk, europeisk eller internasjonal vinkling (Lundström & Adolfsson 1993:17). Et av styringsprinsippene for de vekslende utstillingene var at de i likhet med film og teater burde bygge på eksperimentering og ytringsfrihet og ikke minst en subjektiv fremstilling. Lundström var av den oppfatning at «Det finns ingen anledning att censurera bort det subjektiva uttrycket» (Enerstvedt 2004:45). Tvert imot var det en forutsetning for en god utstilling. Vekten skulle ligge på ideen bak utstillingen, ikke på materialet eller gjenstandene (Lundström & Adolfsson 1993:20,36). Hensikten var å utarbeide et utstillingskonsept som antydte mer enn det ga ferdigtygde tolkninger. Utstillingen skulle gjøre publikum klar over at fremstillingen var en tolkning. *Den sterke kvinnen* var derfor en utstilling der man bevisst eksperimenterte med mediets muligheter for å fremheve disse perspektivene (Enerstvedt *ibid*).

Et annet av styringsprinsippene var sammenhengen mellom den kunstneriske utformingen og det vitenskapelige innholdet. En annen var betydningen av utstillingsspråket – definert som forholdet mellom tekst, objekt og rommet, iscenesetting i et tredimensjonalt perspektiv. Tolknings- og forståelse av budskapet i utstillingen hadde ifølge Lundström klar sammenheng med den romlige iscenesettelse (Enerstvedt 2004:44). For vandreutstillinger som *Den sterke kvinnen* var det derfor viktig at den ble satt opp på samme måte som ved moderinstitusjonen, for at ikke en del av budskapet ble ”lost in translation”. Når det gjaldt utstillingstekstene mente hun at de ikke burde ha en funksjon som bruksanvisning, med forklaringen på det utstilte materialet. Snarere skulle de være en integrert del av fremstillingen. Hensikten var at de skulle komplettere, ikke gjenta det man så (Lundström & Adolfsson 1993:27).

Et av prinsippene de forholdt seg til ved utforming av *Den sterke kvinnen* var tanken om at utstillingen som medium ikke har noen klart definert begynnelse eller slutt. Det ville derfor ikke være hensiktsmessig å konstruere den som en roman eller en helhetlig fortelling med kronologisk form, men snarere på fragmenter med en essayistisk form. «Det är inte verkligheten ett museum representerar, utan fragment, frigjorda och lösryckta ur sitt ursprungliga sammanhang» (Lundström & Adolfsson 1993:21). Den sterke kvinnen ble derfor utformet med enkeltstående scenebilder eller tablåer, som representerte mindre fortellinger i en større helhet, en form for historiske fragmenter – eller som prosjektlederne kalte det; ”historisk teater” (ibid). Den fysiske måten utstillingen var lagt opp i rommet gjorde det mulig å nærme seg de enkeltstående scenebildene fra ulike hold, på samme måte som man kan nærme seg et tema fra ulike synsvinkler (ibid:30).

3.2.5 Inspirasjonen til utstillingen

Prosjektlederne hentet ideer og inspirasjon til *Den sterke kvinnen* fra flere forskjellige hold. Utstillingskonseptet Det åpne museum var retningsgivende for hvilke perspektiver de valgte å gi *Den sterke kvinnen* som temporærutstilling. Den skulle også ha en tverrfaglig vinkling i likhet med museets profil. Prosjektledernes egen erfaring fra utstillingsvirksomhet ved norske og svenske museer gjennom mange tiår bidro i stor grad. I tillegg var miljøet ved Arkeologisk museum i stor grad orientert mot nye strømninger innen både den teoretiske arkeologien og museologien, og innen utstillingsfaget. Som vi så i kapittel 3.1. var Arkeologisk museum i Stavanger initiativtakere til Nordisk Museumsfestival der målet å skape et forum for fagfolk i museumssektoren (se Foldøy 2000, 2004, Foldøy & Lundström 1998). En annen viktig inspirasjonskilde til *Den sterke kvinnen* var den sentrale rollen feministisk forskning hadde, og fremdeles har, ved museet. Dette dannet mye av bakgrunnen for en utstilling med kvinnehistorie som tema.

Når det gjaldt utformingen av utstillingen hentet prosjektlederne ideer fra flere ulike hold, blant dem medier som film og litteratur. Utstillingen ble av prosjektlederne kalt en dramatisert fremstilling, der vitenskap og fantasi ikke ble sett som to motpoler. De hadde et ønske om å forene kunnskap og visuell opplevelse, der hensikten var å engasjere publikum (Lundström & Adolfsson 1993:36, 1995:6). I likhet med Ellen Høigård Hofseth (og Olav Aaraas, skal vi se i neste kapittel) lot man seg blant annet inspirere av elementer fra Jorvik Viking Centre i York (Lillehammer pers.medd.).

Utstillingstekstene var i hovedsak utformet med innflytelse fra den svenske boken *Smaka på orden*. Boken ble en trendsetter for utforming av utstillingstekster langt inn i vår tid og det var den samme kilden Høigård Hofseth hentet sin inspirasjon til tekstene i *Fra istid til Kvitekrist*. Ved Arkeologisk museum hadde man allerede på midten av 80-tallet eksperimentert med utstillingstekster og formidlingsperspektiv, blant annet i utstillingen *Viva på Hå* fra 1985, som Høigård Hofseth var ansvarlig for. I *Den sterke kvinnen* gikk man enda lenger i utformingen av tekstene. Her ble de intensjonelt provokative.

«Dette er beretningen om den sterke kvinnen/(..)/fra de tidligste tider/til kristendommen slår rot./Fra jevnbyrdighet til underkastelse.

Med de kristne kommer synden/og synden er kvinne,/(..)

I arbeidet med *Den sterke kvinnen* og Museoteket hentet man også inspirasjon fra boken *Kunst- og kulturformidling* fra 1985 (Lillehammer pers.medd.). Boken var tidlig ute med å lage en helhetlig presentasjon av stoff som den gang representerte et relativt nytt fagfelt. Den hadde bidragsytere fra ulike sektorer i kunst- kultur- og museumssektoren. Her tok man opp tema som gikk på kulturpolitikk og -tenkning, institusjonenes rolle i samfunnet, problematiseringer av hva et museum egentlig er, om samlings- og bevaringsspørsmål, ulike former for utstillingsstrategier, kulturformidling og kulturproduksjon, der begreper som verdigrunnlag og kulturell kapital ble diskutert. Ikke minst tok den for seg hvilke ideologier som var med på å styre formidlingen. Boken hadde mange kritiske innspill til debatter omkring de temaene den tok opp, spørsmål som var sentrale i utformingen av all utstillingsvirksomheten ved Arkeologisk museum (Lillehammer pers.medd.). Andre teoretiske perspektiver var også en del av inspirasjonskildene. Spesielt Michael Shanks & Christopher Tilley's banebrytende verk *Re-constructing archaeology* fra 1987 var sentral, der de tar opp forhold som gikk på fortidsrepresentasjoner og arkeologiens rolle i ulike fremstillinger.

Strømninger innen postmodernismen og den nye museologien bidro til vinklinger der man gikk bort fra de store, sammenhengende og systematiske fortellingene om fortiden – historien med stor H (Vestheim 1994:92). I stedet kom det mindre, fragmentariske og usammenhengende fortellinger som reflekterte den postmoderne oppfatningen om samfunnets og historiens kompleksitet. Utstillingene tok ikke lenger mål av seg til å fortelle, eller snarere konstruere, hele historien om fortiden. Ved Arkeologisk museum kom denne tanken til uttrykk nettopp gjennom de vekslende utstillingene. De var tematiserte prosjekter med

bestemte vinklinger fremfor å være sammenhengende fortellinger, og som vi har sett i forrige avsnitt var hensikten at de skulle provosere og få i gang diskusjoner. Denne tanken om at museet skulle være en deltager i samfunnsdebatten, stille spørsmål og provosere, er som vi har sett noe vi finner igjen i strømmingene innen museologien på 1990-tallet. Det samme er tanken om at museet konstruerer en fremstilling av fortiden gjennom utstillingene, og denne konstruksjonen ikke er representativ for noe annet enn kuratorenes valg av perspektiv. Sentralt i arbeidet med *Den sterke kvinnen* sto derfor som vi har sett vektleggingen av en subjektiv innfallsvinkel i tolkningen av materialet.

3.2.6 Sammenligninger av *Den sterke kvinnen* og *Fra istid til Kvitekryst*. Innhold og utstillingsform

Hvis vi så sammenligner gjennomgangen av *Den sterke kvinnen* med *Fra istid til Kvitekryst*, ser vi mange elementer som klart har sitt utgangspunkt i de samme miljøene og teoretiske strømmingene. Mest fremtredende er kanskje de teoretiske perspektivene, som kjønnsforskningen og de uttalte ideene om debatter omkring utstillingen som medium. Utstillingene skulle provosere, og invitere til diskusjoner omkring de temaene de tok opp.

Andre likheter finnes vi i utformingen av utstillingene. De hadde begge tatt opp kunstneriske ideer i utformingen, som de moderne metallskulpturene og vekten på det visuelle. Nye trender fra opplevelsorienterte medier var også inne i bildet, om enn på noe ulik måte. Fullskala draktkledde figurer i en bestemt iscenesettelse med enkelte rekonstruerte elementer fantes i begge. Derimot var det ikke lagt til virkemidler som lyd i *Den sterke kvinnen* og den var ikke laget som en helhetlig miljøutstilling. Når det gjaldt formidlingsperspektivet var den kronologiske strukturen i en viss grad brutt opp og i stedet lagt som en rundvandring i enkeltstående tema fra ulike perioder. *Den sterke kvinnen* var ikke en helhetlig fremstilling av historien frem til et bestemt punkt, i motsetning til *Fra istid til Kvitekryst*, som representerte forhistorien frem til trosskiftet. Dette skyldtes utgangspunktet i ulike målsetninger for utstillingene. *Den sterke kvinnen* var en del av et større konsept sammen med det gjenstandsbaserte Museoteket, mens *Fra istid til Kvitekryst* var den faste utstillingen over forhistorien ved sin institusjon. Det er derfor Museoteket og *Fra istid til Kvitekryst* som var utstillinger over sine respektive museers samlinger av gjenstandsmateriale fra periodene steinalder til reformasjonen.

Formidlingsperspektivet i *Den sterke kvinnen* var av Lundström beskrevet som poetisk fremfor episk. Med dette mente hun at man hadde lagt vekt på en fragmentert, essay-lignende fremstilling fremfor en episk (dvs. fortellende) stil fordi det ikke var noen sammenheng mellom scenebildene annen enn budskapet om kvinners sosiale stilling. Episk stil kan sees som et synonym til narrativ struktur – begge deler er fortellende³¹. Imidlertid er det kanskje heller snakk om ordvalg fremfor egentlige motsetninger mellom de ulike formidlingsperspektivene poetisk og episk/narrativ. Mange blant publikum oppfattet sikkert formidlingsperspektivet i *Den sterke kvinnen* som fortellende, ettersom utstillingen la vekt på historien bak de ulike scenebildene og det lange tidsrommet den tok for seg. På mange måter kan man sammenligne formidlingsperspektivet og historiesynet i *Den sterke kvinnen* med den ahistoriske vinklingen i *Fra istid til Kvitekryst*. Scenebildene var lagt til bestemte historiske perioder, men var generelt ikke nærmere tidsspesifikke.

Et klart fellestrekk ved utstillingene til Arkeologisk museum og Kulturhistorisk museum var en subjektiv tilnærming i fremstillingen, med vekt på teorier, hypoteser og fremleggelse av materiale det hersket faglig uenighet om. Et annet fellestrekk var at prosjektlederne hadde lagt vekt på å integrere kunnskap med opplevelse, på noe ulike måter. *Den sterke kvinnen* fokuserte på en idé fremfor det arkeologiske eller kulturhistoriske gjenstandsmaterialet. Den var på mange måter enda mer subjektiv fremstilling av et tema enn *Fra istid til Kvitekryst*.

Mange av elementene i fremstillingen og utformingen av *Den sterke kvinnen* og dels *Fra istid til Kvitekryst* finner vi oppsummert i Gaby Porter (2012) sin studie over feministiske utstillinger ved nordeuropeiske og skandinaviske museer. Hun sier denne typen utstillinger ofte bryter med tilvante forestillinger om hva en utstilling skal være og hvordan den skal se ut. De er ukonvensjonelle i form og innhold, noe som innebærer innovative utstillingsmetoder og en tverrfaglig tilnærming. Et kunnskapsbasert innhold og en kunstnerisk utforming settes sammen til en ny helhet. Utstillingsspråket er gjerne personlig og subjektivt, provokasjoner står sentralt. Feministiske orienterte utstillinger tar ifølge Porter ofte for seg abstrakte eller immaterielle tema og formidlingsperspektivet er ofte ikke basert på en lineær struktur, kronologi eller typologi. De har gjerne utgangspunkt i følelsesladde fortellinger og omfatter ulike perioder fra fortid og samtid. Ofte er de temporære utstillinger, fordi det gir kuratorene anledning til å utforske flere uttrykk i løpet av kort tid. Slik sett gikk både *Den sterke kvinnen*

³¹ <https://no.wiktionary.org/wiki/episk> avlest 22.10.2015

og *Fra istid til Kvitekrist* inn i en større europeisk utstillingstradisjon når det gjaldt utstillinger med feministiske perspektiver.

3.2.7 Kritikken av utstillingen

I følge prosjektlederne Inga Lundström og Oddveig Foldøy (1997b:3) fikk utstillingen svært variert kritikk i Skandinavia. I Norge var mottakelsen gjennomgående positiv og utstillingen ble omtalt i flere skriftlige medier som nyskapende i form og innhold. Ifølge Merete Ipsen (1997:3) ved Kvindemuseet i Århus fikk utstillingen med få unntak samme respons i Danmark. Den ble godt likt blant publikum og vakte ingen offentlig debatt. I en publikumsundersøkelse museet gjorde fikk man positive svar som gikk på at den var spennende, opplysende og overraskende. Det var hovedsakelig den mottakelsen utstillingen fikk i Stockholm som skilte seg radikalt ut. Utstillingen ble tildelt mye spalteplass, den var omtalt – og omstridt. *Den sterke kvinnen* fikk større omtale på en måned i Stockholm, enn i løpet av to års visning på ulike steder i Norge. Til sammen fikk utstillingen ca. 120 omtaler i mediene, TV, radio, aviser og tidsskrift. Utstillingen ble gjenstand for en debatt som sjelden var blitt dette mediet til del tidligere (Lundström & Foldøy 1997b:4). Den vil føre langt utenfor rammene av denne oppgaven å ta for seg alle innleggene i detalj og jeg kommer derfor i en viss grad til å basere meg på den oppsummeringen Lundström og Foldøy (1997b) har gjort. I det følgende skal jeg presentere et utvalg av både de positive og kritiske kommentarene for å se hvilke mottakelser utstillingen fikk. Utvalget er basert på artikler som kom på trykk i aviser og tidsskrift. Jeg vil forsøke å forstå hvilke debatter den vakte i Sverige og på hvilken måte de skilte seg fra mottakelsen i Norge og Danmark.

Mottakelsen i Sverige varierte ifølge prosjektlederne «(..) langs hele skalaen fra fullstendig avstandstaken til full omfavelse» (ibid:4). Marja-Leena Pilvesmaa (1997a:6) kaller den ”djärv” og en ”debattutstilling”. Hun har tatt for seg kritikken og sier den har variert over alt fra uhemmede følelsesutbrudd til oppfatninger om prestisje og firkantede kommentarer om tema. Mye var ifølge Pilvesmaa ikke faglige relevant kritikk, men gikk på det personlige og følelsesmessige. Kritikerne mente at utstillingen var basert på «Klisjeer og sjablonger, fundamentalistisk feminisme, kvasivitenskapelig spekulasjon, (..) nyhedendom og new age, vulgarisering av likestillingsdebatten, en skandale som sier ingenting, primalskrik, romantisk radikalfeminisme med tilknytning til gudinne- og heksekult». Relativt lite av kritikken gikk på utformingen (Lundström & Foldøy 1997b:4). Går vi nærmere inn på reaksjonene, dreide

de seg ifølge prosjektlederne seg om tre hovedtemaer: det første var at kvinnehistorie som eget tema ble for kontroversielt. Det andre var koblingen mellom trosskiftet og hekseprosessene. Det siste temaet som provoserte gikk på museets rolle og ansvar som formidlingsinstitusjon, der denne typen utstillinger ifølge kritikerne ikke hadde sin plass. Prosjektlederne mente mye av kritikken preges av vulgaritet, fordommer og mangel på seriøsitet. I Norge og Danmark var det hovedsakelig kvinnelige anmeldere og de var positive til utstillingen. I Sverige var utstillingen kommenterte av flest menn, dels teologer og til dels middelaldrende. Det var i hovedsak disse som reagerte negativt på utstillingen (Lundström & Foldøy 1997b:4, Pilvesmaa 1997:6).

Vitenskapelig fantasi

Henrik Berggren, kulturkommentator i en større svensk avis, var en av de som stilte seg negativ til mange sider ved utstillingen. Spesielt innholdet og budskapet provoserte. «Här är det nämligen inte fråga om källkritik, utan "vetenskaplig fantasi" eller "debattinlägg", som Historiska museet valt att etikettera utställningen. Jag har över huvud taget aldrig varit med om en utställning med så många brasklappar och reservationer. Det är som 20 cigarettpaketsvarningar tillsammans»³². Berggren reagerte negativt på det han oppfattet som museets forbehold (brasklapp) til fremstillingen, underforstått at museet ikke sto inne for budskapet. Han karakteriserer den som vitenskapelig fantasi og ironiserer over innholdet i utstillingen: «Fruktbarhetsgudinnor, moder jord, kossan Audhumbla och gamla hästkukar på kistbotten (..) Livet var kraftfullare och mustigare innan Vite Krist kom. Man och kvinna var jämlika och knullade fritt bland sköldar och bågar. Sedan kom kristendomen och skuldbelade sexualiteten och förvandlade kvinnan till hora och madonna». Han mente utstillingen la opp til forenklede tolkninger, og hadde en lite vitenskapelig fremstilling. Kvinneskikkelsene i utstillingen synes han hadde sitt opphav i «(..) någon feministisk new age-workshop i Santa Barbara. Den "konstnärliga framställningen" - som ska ursäkta det spekulativa inslaget - har också blivit därefter (..)».

Berggren og flere andre kritiserte utstillingen for mangel på vitenskapelig grunnlag og for å være spekulativ. De mente utstillingen la opp til ensidige tolkninger. «Problemet är att vi inte vet tillräckligt mycket om hur kvinnorna hade det före kristendomen. Det blir en diskussion i tomme (..) Tänk en vetenskaplig utställning om kvinnan som subjekt i historien, en "her-

³² «Flum och brasklapp». Dagens Nyheter 28.05.1997

story" i stället för en "history". Som byggde på sådant man faktiskt vet om kvinnor i det förflutna. Och som vågade visa att denna kunskap kan ge upphov till en mångfald av tolkningar». Berggren stilte seg ikke negativ til en utstilling om kvinnehistorie i seg selv, men etterlyser en fremstilling basert på et forskningsmateriale. Samtidig sier han at det finnes så få kilder at det blir vanskelig å dra reelle slutninger. Argumentet blir noe selvmotsigende. Argumentet om "mangfold av tolkninger" var (og er) et slags motebegrep i tiden, som her implisitt settes opp mot de ensidige tolkningene han mener utstillingen legger opp til. En annen kritiker som delte Berggrens synspunkter brukte begrepet «trendiga schabloner³³» om utstillingen. Sjablong refererer til en mal for utførelse, der det ikke ligger en selvstendig skaperkraft bak. I overført betydning er det noe litt overfladisk og forenklet uten egentlig innhold. Utstillingen ble altså sett som et uttrykk for en tidsånd, for bestemte moderne strømninger innen forskning, formidling og utstilling. Implisitt at kritikeren syntes fremstillingen var useriøst og lite troverdig, et slags vitenskapsparadigme som snart ville stå for fall.

Enkelte av de mer seriøse og mindre rabiate anmelderne, både de som var positivt og negativt innstilt, stilte spørsmål om utstillingen som medium, om dens intensjoner og målsettinger. Åse Enerstvedt (1995:27) spør seg hvem utstillingen er laget for. Hun tar for seg det først tablået av gudinnen i steinspiralen som eksempel. «Her presenteres vi for Den «sterke» kvinnen som er skapt av kvinner. Men for hvem? Og hva er det som gjør at vi oppfatter henne som sterk?». Hun mener utstillingen appellerte til kunsthistorikeren og esteten, men at målgruppen for øvrig var litt diffus. «Men hva med historikeren? Arkeologen, religionsforskeren, folkloristen og etnologen? Og hvordan liker pedagogen denne utstillingen? Har for eksempel barn noen glede av den?» (ibid:28). I følge prosjektlederne var aldri utstillingen ment å være "noe for alle". *Den sterke kvinnen* inngikk i et helhetlig utstillings- og publikumskonsept ved Arkeologisk museum, der den utgjorde et komplement til de faste utstillingene. Konseptet var kanskje ikke like enkelt å overføre til Statens Historiska Museum, selv om den også der var en del av programmet med skiftende utstillinger. Muligens var det en del av årsaken til at museet ifølge Berggren hadde utstyrt utstillingen med "brasklappar" og forklaringer for at publikum skulle vite hva de gikk til.

Kvinnesyn

³³ «Trendiga schabloner» Beskow P., Sydsvenska Dagbladet 23.03.1997

Marja-Leena Pilvesmaa (1997a, 1997b) og prosjektlederne har sett på hvorfor utstillingen vakte slike reaksjoner i Sverige. En annen side ved kritikken dreide seg først og fremst om temaet i seg selv og budskapet. Kritikerne, spesielt de mannlige teologene, synes kanskje det var vanskelig å svelge en annerledes fremstilling av et tema fra sitt domene - kirkehistorie. Hekseforfølgelsene satt i sammenheng med kristendommen var slik Merete Ipsen (1997:3) tolker det åpenbart et ømt punkt. En del følte seg nok tråkket på tærne og opplevde det som et angrep på Kirken som institusjon. Kritikerne tok i til dels sterke ordelag verbal avstand fra fremstillingen. Noe av det som provoserte var sammenstillingen av skapelsesmytene fra norrøn mytologi og kristendommen. Disse var representert ved moderne installasjoner/metallskulpturer av urkua Audhumbla som slikket frem Bure av saltsteiner og Eva som ble skapt av Adams ribben. Skulpturene var gitt titlene «Kvinnen gir liv» og «Mannen gir liv». De var ment å illustrere «(...) den grunnleggende skillelinjen mellom det forhistoriske (hedenske) og det historiske (kristne) samfunnet» (Lundström & Adolfsson 1993:6). Fremstillingen av de bibelske skikkelsene Eva og Maria, og ikke minst utsagnene om Kirkens kvinnesyn, var trolig også en kilde til forargelse. Eva representerer ifølge prosjektlederne «(..) dobbeltheten og oppbruddet, kristendommens dualistiske og dobbeltmoraliske kvinnesyn». Maria var «(..) jomfrumoren som fikk sone for Evas utdrivelse av paradiset og som gjenopprettet den kristne kvinnen» (ibid:7).

Åse Enerstvedt (1995:27) sier om utstillingen at «Naturligvis er dette tendensiøst. Mannen som såmann, som nyrytter, som forsvarer, som byggmester, hvor er han? Det ville være nok av temaer å velge mellom. Men dette er ikke **den** utstillingen. Her er det kvinnen som skal fremheves». Utstillingen brøt ifølge prosjektlederne med «den vanliga osynliggöringen av kvinnan i historien»³⁴, noe de tolker som en del av årsaken til at den ble sett som kontroversiell. En anmelder som stilte seg positiv til den feministiske vinklingen mente dette perspektivet ga bedre innsikt i det som ble formidlet. Utvalget av gjenstander fra kvinnegraver og sammenhengene de ble satt inn i førte til en større oppmerksomhet mot materialet – og dets betydning – enn det som ville vært tilfelle i en tradisjonell utstilling, der de ofte fantes i ”uoverskuelig mengder”. Kvinnens rolle i fortidens samfunn ble bedre fremhevet gjennom utstillingens feministiske perspektiv, der den ble et motstykke til tradisjonelle oppfatninger om mannen som sivilisasjonsbygger (Clayhills 1996:129).

³⁴ «Utställningar är aldrig neutrala». Lundström & Foldøy, Dagens Nyheter 11.06.1997

Museets ikoniske status

Prosjektlederne mente mye av årsaken til kritikken også lå i oppfatninger om museets rolle som samfunnsinstitusjon, slik også Berggrens utsagn kan tyde på. «Flere stiller aggressivt spørsmålstegn ved at den vises på en tung statlig institusjon. Utstillingen følger ikke de normer man forventer av en museumsutstilling eller les: en utstilling på et arkeologisk museum» (Lundström & Foldøy 1997a:5). Statens Historiska Museum i Stockholm er i likhet med Kulturhistorisk museum i Oslo en tradisjonstung institusjon, som hadde hatt en mindre kontroversiell utstillingspraksis tidligere. Grensene for fremstilling var lite utprøvd, som prosjektlederne peker på. Mange blant publikum hadde bestemte forventninger til museets fremstillinger av historien som *Den sterke kvinnen* ikke innfridde. Merete Ipsen (1997) spør seg om utstillingen ville vekket tilsvarende reaksjoner om den var blitt vist ved et mindre museum i Sverige, slik den ble i Norge og Danmark - spesielt om den var blitt vist ved et museum som tok for seg kvinnehistorie. Prosjektlederne argumenterer for at mye av kritikken kan ha sin bakgrunn i oppfatninger om hva som var korrekt utstillingspraksis ved historiske og arkeologiske museer. Det innebar fremvisning av gjenstander fremfor problematisering av temaer (Lundström & Foldøy 1997a:5).

Nettopp mangelen på gjenstander var en side ved utstillingen som ble kritisert. I tillegg var artefaktene (hovedsakelig gjenstander fra kvinnegraver) satt inn i andre sammenhenger enn mange publikummere var vant til og de var gitt et nytt meningsinnhold. Utstillerne hadde tolket materialet som å ha hatt både en praktisk funksjon og en symbolsk rolle, i tråd med de teoretiske strømningene som var gjeldene for den arkeologiske forskningen i samtiden. Pater Anders Piltz satte i flere avisartikler³⁵ spørsmålstegn ved disse tolkningene. Det samme gjorde en norsk sogneprest som åpnet utstillingen da den var på rundtur (Lundström & Foldøy 1997a:4). Tolkningene om at en gjenstand kan ha både praktisk og symbolsk funksjon er en tankegang som er karakteristisk for den postprosessuelle arkeologien. Denne tanken var på det tidspunktet utstillingen ble satt opp relativt ny og ukjent for det jevne publikum. Det var ikke utvalget av gjenstander i seg selv som provoserte; gjenstandene var de samme som var utstilt ved museet på tradisjonell måte tidligere. I *Den sterke kvinnen* var de satt inn i andre sammenhenger og gitt nye tolkninger. Hensikten var å gi publikum en forståelse av at arkeologisk materiale kan ha vært tillagt andre funksjoner enn de man tidligere har antatt. I kapittel 2.1. argumenterte jeg for hvordan den statusen som gjenstandsmaterialet var gitt ved

³⁵ Svenska Dagbladet 07.05, 07.06, 06.07.1997

en tradisjonstung statlig institusjon (Oldsaksamlingen) hadde sammenheng med de forventningene om en såkalt nøytral og objektiv utstillingspraksis som kom til uttrykk i evalueringsrapporten. Prosjektlederne for *Den sterke kvinnen* mente at Historiska Museets ikoniske status gjorde seg gjeldende for hvilke fremstillinger som ble godtatt. Utstillingene ble betraktet «(..) som institusjonens ansikt utad, hvor ikke noe ”jeg” godtas» (ibid). Det subjektive ved utvalget av materiale og i fremstillingen, den synlige kuratorstemmen bak, provoserte kanskje fordi det var et relativt nytt innslag i utstillingspraksis og ukjent for mange.

Pilvesmaa (1997a:7, 1997b:5) mener at kritikken var tradisjonsbundet i møtet med denne utstillingen som i både innhold og utforming brøt med normene for utstillingspraksis. Utstillingen brøt med kravene om å forholde seg til normene for god utstillingspraksis, som i denne sammenheng var det innholdet og budskapet en utstilling skulle ha, i tråd med godkjente undervisningsplaner og generelt aksepterte teorier. At Statens Historiska Museum valgte å gå bort fra disse normene mener hun ble tolket av kritikerne som «En djupt oroande signal från ett ansvarsmuseum med en oskrivna plikten att förse folket med ”korrekta” historietolkningar» (1997a:7). Den gyldne middelvei var norm, mens utstillingen var kompromissløs. Oppfatningen om en representativ nøytralitet sto i en klar opposisjon til utstillingens målsetning om å vekke debatt gjennom å presentere teorier og påstander som det ikke hersket enighet om i de faglige miljøene. Kritikken av utstillingen bar preg av å være en moraliserende og fordømmende avstandtagen fremfor reell analyse, og hun mener kritikken av utstillingen har fellestrekk med tidligere innvendinger mot modernistiske retninger som ekspresjonismen og surrealismen innen billedkunst og litteratur (ibid). Sammenligner vi innvendingene mot *Den sterke kvinnen* med kritikken av *Fra istid til Kvitekryst* er det likhetspunkter. Heller ikke komiteen som evaluerte *Fra istid til Kvitekryst* syntes at utstillinger var et medium for fremleggelse av hypoteser og teorier, som det fremkom i kapittel 2.1.

Pilvesmaa (1997a:6) ser på formidlingsperspektivet i utstillingen som årsak til mange av de negative reaksjonene. Hun mener at den essayistiske og subjektive formen utstillingen hadde var vanskelig å ta til seg for en del av kritikerne. Den innebar en åpen form der det ikke ble gjort forsøk på å besvare alle spørsmål eller ta opp alle perspektiver av temaet, mens kritikerne forventet en klar begynnelse og en klar avslutning. Kritikerne manglet forståelse for at utstillingen tok for seg enkeltstående historiske emner og ikke var en helhetlig fremstilling og innholdet ble derfor stemplet som ugyldig. Hun argumenterer for at det oppsto et gap

mellom nyere postmoderne utstillingsteori der nøytralitet og objektivitet for lengst var et avsluttet kapittel, mens publikum stilte med forventninger til nettopp en slik fremstilling (ibid:7). Prosjektlederne mener kritikken «synes å uttrykke en redsel for oppløsningen av et fast normsystem» (Lundström & Foldøy 1997a:4). Slik sett handlet kritikken mer om forventninger til institusjonen enn om utstillingen i seg selv.

Materiale kontra ideer

Prosjektlederne stiller det retoriske spørsmålet om «Dette skulle bety at de store og tunge museumsinstitusjonene i Norden ikke skulle ha rett til å eksperimentere med sin kunnskapsformidling» (Lundström & Foldøy 1997a:5). Prosjektlederne mente kritikken inviterte til diskusjon om museets funksjon i samfunnet, om verdien av nye innfallsvinkler som kunne vekke refleksjoner, kontra de tradisjonelle og såkalt nøytrale utstillinger – det de kaller symbolet på stillstand. De stilte det retoriske spørsmålet «Skal de utelukkende vise nøytralt og ”objektivt” den velkjente og godkjente og gamle oppfatning av historien?» Enerstvedt (1995:28) sier det slik: «Tiden er kommet til å forlate ”genrebildene”. Vi kan så allikevel ikke gå inn i fortiden ved å se en utstilling. Gi oss heller mulighet til å få fart på vår egen fantasi (...)».

Ikke alle delte denne oppfatningen. Iben Matzen Christiansen (1997:8) var en av flere anmeldere som etterlyste en mer tradisjonell arkeologitstilling med vekt på materiale fremfor ideer. Hun mente utstillingen ikke maktet å forene vitenskap med en kunstnerisk fremstilling. Utstillingen ble for preget av moderne (kunst)installasjoner og formidlingen strandet på kuratorenes alternative tolkninger, som ifølge henne ikke holdt faglig mål. Christiansen syntes det ikke var lagt tilstrekkelig vekt på det faglige, verken for gjenstander eller skriftlige kilder, og hun stilte spørsmålsteget ved utvelgelseskriteriene. Selve gjenstandsmaterialet synes hun kom i bakgrunnen for de andre elementene, der det var i ”bittesmå montre” i utkanten av utstillingen. Mangelen på gjenstandsmateriale og skriftlige kilder førte ifølge henne til at kvinnebildene som var fremstilt ikke ble troverdige, fordi de ikke kunne underbygges. «Genstandene fungerer blot som en form for illustration underlagt udstillernes subjektive tolkning, og de historiske kilder anvendes fuldstændig ukritisk og uforbeholdent» (ibid). Anmeldelsen mer enn antyder forventninger om en mer tradisjonell utstilling, med større vekt på gjenstander og faglig tekst. Christiansens oppfatning var at utformingen burde ha fremhevet det utstilte materialet, ikke være et kunstnerisk uttrykk i seg selv, ettersom det førte

til at det vitenskapelige grunnlaget kom i bakgrunnen. Implisitt er det den subjektive kuratorstemmen hun ikke synes hører hjemme i denne type utstilling.

Det ligger en slags dualitet i det refererte utsagnet. Forfatter av leserinnlegget var selv student i kunsthistorie og medievitenskap, åpenbart fortrolig med begrepet kildekritikk, noe et vanlig publikum uten akademisk utdanning ikke kunne forventes å være. Christiansen analyserte utstillingen på samme måte som akademikere ville gjort med en avhandling over et bestemt tema. Og hun fant at det manglet en del. I anmeldelsen etterlyses en seriøs metode, solid dokumentasjon og saklig argumentasjon. Hun mener utstillingen forkastet eksisterende forskningsresultater til fordel for krasse påstander. «Den sterke kvinne presenterer derimot sit budskap i en yderst forurettet, fjendtlig tone uten at underbygge dette budskap ordentlig» (ibid). Derfor ble det heller ikke troverdig, ifølge Christensen.

Merete Ipsen (1997:3) ved Kvindemuseet i Århus tok til motmæle overfor kritikken Christiansen kom med og mente det ikke var representativt for den mottakelsen utstillingen fikk i Danmark. Hun peker på den positive responsen utstillingen ellers er mottatt med av museets besøkende. I den publikumsundersøkelsen de gjorde ved museet, var det ingen besøkende som krysset av for at utstillingen var ”provoserende”, hvilket burde tilsi at den ikke ble oppfattet som debattskapende eller kontroversiell på noen spesiell måte. Ipsen reflekterer over den forskjellen i mottakelse utstillingen har fått i de ulike landene. Noe av årsaken mener hun ligger i at den i Danmark ble vist ved et museum som har spesialisert seg på kvinnehistorie, og der publikum har bestemte forventninger til det som formidles. Publikum oppsøkte kanskje museet nettopp for å se utstillinger med feministiske perspektiver. *Den sterke kvinnen* ville kanskje fått en annen respons i Danmark om den hadde vært satt opp ved en annen institusjon – hun spør seg om man da egentlig har oppnådd noe med museene for minoriteter og andre samfunnsgrupper som har vært eller er marginaliserte, hvis det likevel viser seg å være de etablerte institusjonene som kan initiere offentlige diskusjoner omkring ulike tema (ibid).

Manglende problematiseringer

Sosialantropolog Per B. Rekdal (1998) ved Etnografisk museum³⁶ har i likhet med Christiansen en akademisk tilnærming i sin analyse av utstillingen. Han reagerte i likhet med

³⁶ I dag etnografisk avdeling ved Kulturhistorisk museum

Christiansen negativt på innholdet i *Den sterke kvinnen*. «Eller kanskje mer presist: det gikk på holdningen som syntes å ligge bak presentasjonen av det arkeologisk- og historiefaglige innholdet» (ibid:4). Rekdal utdyper ikke hva han legger i ”holdningen”, men av den videre diskusjonen kom det frem at han etterlyser en mer problematiserende vinkling. «(..) jeg fant ingen spørsmål! Ingen problemorientering! Bare påstander». Han mener unyanserte fremstillinger ikke har sin plass i en faglig sammenheng. «For meg fremsto denne utstillingen som nesten anti-vitenskapelig (..)» Rekdal etterlyser et bedre underbygget budskap. Han spør hva som er kildematerialet og forskningen prosjektlederne støtter seg på, og hvilke diskusjoner har vært ført omkring temaet.

Han tar opp fire ulike punkter han skulle ønske utstillingen hadde tatt for seg. Det første er en problematisering av begrepene som brukes i tekstene, for eksempel tesen om at mann og kvinne opprinnelig var likestilte. Det andre punktet er likhetstegnet mellom tilbedelsen av en kvinnelig skapergudinne, Moder jord, og antatt høy status for kvinner i samfunnet i forhistorisk tid. Her viser Rekdal til antropologiske studier der kvinners rolle som skaper av liv, dvs. som mor, ikke automatisk betyr høy status på andre områder i samfunnet. Det tredje punktet han finner vanskelig å godta er sammenhengen mellom innføringen av kristendommen og hekseprosessene, ettersom det gikk flere hundre år mellom disse hendelsene. Det fjerde punktet er mannens manglende tilstedeværelse i utstillingen, særlig fordi også menn kunne være hekser i enkelte samfunn og perioder. Generelt mener han utstillingen ville stått seg på å hatt en bredere diskusjon over temaet i utstillingen (ibid:5).

Utover de punktene han ville hatt mer belyst, mener Rekdal at «(..) utstillingens ikke-spørrende, ikke-drøftende innhold truet hele utstillingens troverdighet. Og hvordan skulle et vanlig publikum vite at utstillingen ikke representerte den ”objektive”, ”nøytrale” og ”autoriserede sannheten”?» Her peker han på de samme forholdene som Christiansen. Mangelen på problematisering og drøftelser av stoffet og kildegrunnlaget gjorde den lite troverdig. Han spør seg hvorvidt publikum forsto at dette var en subjektiv fremstilling. Selv om Rekdal setter begrepene objektiv, nøytral og autorisert sannhet i gåseøyne, lå det en forventning om en mer tradisjonell, kanskje autoritativ, fremstilling bak. Han mener de argumentene som er kommet frem i utstillingskritikken reflekterer det nivået man la seg på; utstillingen siktet mot en konfronterende holdning, noe som ga den en lite troverdig og useriøs fremstilling. Kritikken ble deretter.

Berggren, Rekdal og Christiansen baserte sin kritikk på en tilnærming der begreper som vitenskap, forskning, teorimangfold og problemorientering sto som motsetning til spekulasjoner, ensidighet, ukritisk og lite vitenskapelig tilnærming. Kritikken har på mange punkter likheter med hva vi så av innvendinger mot *Fra istid til Kvitekrist*. Mange av innvendingene gikk på hva kritikerne oppfattet som lite vitenskapelig ved utstillingen. Materialet burde vært bedre fremhevet, budskapet bedre underbygget og utformingen mindre fremtredende. En såkalt objektiv og verdinøytral fremstilling sto for mange som en bedre løsning både for innhold og utforming. I stor grad var det utstillingens subjektive vinkling og en personlig kuratorstemme som ble kritisert.

3.2.8 Avsluttende kommentarer

I denne gjennomgangen av utstillingen og kritikken har jeg forsøkt å peke på noen viktige sider ved intensjonene og målsettingene for utstillingen og mottakelsen den fikk hos publikum. Av det som kom på trykk av kritikken dreide mye seg om vinklinger av tema og budskap. Utstillingen ble kritisert for manglende faglig dybde, manglende historisk sammenheng og manglende problematisering av påstander. Utformingen av utstillingen ble internt ved museet kritisert for å være preget av virkemidler fra opplevelsesøkonomi og kulturarvsindustri (et begrep brukt om utstillingen var Disneyland – Lillehammer pers.medd.). Imidlertid var det ikke noe av dette som kom til uttrykk skriftlig – på samme måte som vi så for *Fra istid til Kvitekrist*. Av den kritikken som kom på trykk var det spesielt mottakelsen den ble gjenstand for i Sverige som skilte seg radikalt ut. Interessant nok ble ideen til *Den sterke kvinnen. Fra volve til heks* først utarbeidet av Inga Lundström og Gundula Adolfsson for å inngå i en større utstilling om svensk historie ved Statens Historiska Museum, men lagt til side. Deretter ble den tatt opp ved Arkeologisk museum, der kjønnsforskning og feministiske perspektiver har en viktig plass. I Danmark ble den satt opp på et museum for kvinnehistorie. Av kritikken kom det frem at anmelderne hadde andre forventninger til temaer ved institusjoner som Statens Historiska Museum. Slik sett er det interessant at utstillingen ble så forskjellig mottatt i skandinaviske museer. Innvendingene sa mye om forventninger til institusjonene – de mannlige svenske teologene hadde neppe tatt så kraftig til orde om den var satt opp ved et regionalmuseum eller et rent kvinnemuseum. Det var det faktum at den var satt opp ved en institusjon med (ikonisk) status som nasjonalmuseum de reagerte på. Det kan være interessant å spørre seg hvilken faglig (teologisk) selvforståelse kritikken var uttrykk for. En

tolkning kan være at det lå en konservativ innstilling bak, både til hvilke utstillinger museet valgte å sette opp og hvordan en del av kirkehistorien ble fremstilt.

3.3 Langsomt ble landet vårt eget

Kapittelet gir først en kortfattet presentasjon av utstillingen *Langsomt ble landet vårt eget* ved De Sandvigske Samlinger, Maihaugen på Lillehammer. Deretter går jeg nærmere inn på hvor man hentet inspirasjonen til innholdet og utformingen av utstillingen. Det jeg kommer frem til i denne gjennomgangen, blir sammenlignet med utstillingsstrategiene for utstillingen ved Kulturhistorisk museum; *Fra istid til Kvitekrist*. Til slutt ser jeg på hvordan *Langsomt ble landet vårt eget* ble mottatt, spesielt tar jeg for meg den negative kritikken som utstillingen ble gjenstand for. Hva var det som provoserte? Hva lå bak kritikken? Til slutt skal jeg se om det finnes likhetstrekk med kritikken av *Fra istid til Kvitekrist*.

3.3.1 Innhold og utstillingsform

Utstillingen ble åpnet 26.juni 1993. Prosjektleder var Olav Aaraas, historiker og forfatter, den gang ansatt som direktør ved De Heibergske Samlinger, Sogn Folkemuseum. Den gir en fremstilling av norsk historie fra istiden frem til moderne tid. Fokus ligger på formidling av menneskers hverdagsliv i Norge gjennom historien, innenfor en ramme av næringsveier og generelle samfunns- og politiske forhold.

Utstillingen er lagt opp kronologiske med tematiske underinndelinger. Den er utformet som en vandring gjennom det historiske landskapet og ulike bymiljøer, via forskjellige tablåer eller panoramaer. Til sammen utgjør den 1200 m², med 13 avdelinger fordelt på to plan. *Langsomt ble landet vårt eget* starter i istiden, med inngang gjennom en «bresprekk». I 1. etasje møter vi stein- bronse- og jernalder med vikingtid i ett rom. Middelalderen er representert med trosskiftet, kirken og Svartedauden. Deretter følger dansketiden og økonomisk vekst med nye næringer, før Eidsvollsforsamlingen i 1814 og siden unionen med Sverige. Andre del (etasjen over) tar for seg fremveksten av byene og borgerskapet, utvandringen til Amerika, den nasjonale malerkunsten, unionsoppløsningen, industrialiseringen og 2.verdenskrig. Etterkrigstiden viser fremveksten av den norske velferdsstaten og den økende velstanden. Samtidig vises forfall, forsøpling og forurensning. Krig, sultkatastrofer og fattigdom i U-land, ensomhet og rusmisbruk i dagens norske samfunn. Tre små påfølgende rom tar for seg materielt overforbruk og miljøforurensning, fulgt av Rolf

Jakobsens samfunnskritiske dikt. På slutten av utstillingen er det laget et kunstrom, med hvite vegger og et vannspeil midt på gulvet. Det har dikt av Rolf Jakobsen, kunstverk av Jacob Weidemann og Carl Nesjar og musikk av Arne Nordheim.

Utstillingen har også tre forskjellige billedspill, plassert i egne små kinosaler underveis. Det første viser en film om norsk historie fra istiden til bronsealderen (ca. 10.000 – 1800 f.v.t). Filmen viser hvordan menneskene etter ismeltingen bosatte seg og nyttiggjorde seg naturens ressurser. Fokus ligger på det visuelle, med naturfoto, lydeffekter og musikk. Produsent var Randi Storaas og filmen fikk “Production Award for Composition” ved München Internasjonale MultiMedia Festival I 1993. Det andre billedspillet handler om 1814 og tar for seg omstendighetene rundt Grunnlovens tilblivelse. Det har en biografisk-dokumentarisk-form, der skuespillere fremstiller kjente personer fra Eidsvollsforsamlingen. Den siste filmen handler om norsk krigshverdag, og er en blanding av dokumentar/drama.

Langsomt ble landet vårt eget var den første miljøhelhetlige utstillingen i Norge (Aaraas 1992a:97). Scenebilder og dioramaer utgjør største delen av utformingen. Den er gitt en plastisk, tredimensjonal utforming med kulisser og oppbygde miljøer, ofte mot en malt bakgrunn, og med dukker i naturlig størrelse. Tak, vegger og gulv i utstillingsrommet er tildekket eller oppbygd av kulisser og andre konstruksjoner, slik at rommet i seg selv og tekniske installasjoner ikke er synlig. Ved flere av scenebildene er det lagt til lukt, lyd, spesiell lyssetting og ulike motorisk-sensoriske virkemidler. I stor grad er det likevel en visuell utstilling, selv om mange av elementene også gir rent fysiske (kroppslige) inntrykk. Utstillingen har også enkelte kopier av arkeologiske gjenstander og et par småskalamodeller.

Tekstene i selve utstillingen er kortfattede, en blanding av poesi og prosa, i en grafisk utforming som dikt. Mer utfyllende informasjon er lagt til fakta-ark i egne avlukker, små hus som hører til scenebildene. Formidlingsperspektivet i utstillingen er en sjangerblanding. Størsteparten (fra istiden til etterkrigstiden) er gitt en narrativ form som formidler «fortellingen» om Norges historie gjennom. Rommet som presenterer etterkrigstiden bryter opp denne formen. Her har man valgt en problematiserende og til dels moraliserende tilnærming, der verdensproblemene settes på kartet. Siste del er nærmest satt opp som en kunstutstilling, et stille rom for ettertanke og refleksjon.

3.3.2 Bakgrunnen for utstillingen. Styringsdokumenter og målsetninger

Den direkte bakgrunnen for at *Langsomt ble landet vårt eget* ble satt opp akkurat her, var arrangementen av de XVII Olympiske Vinterleker på Lillehammer vinteren 1994. Utstillingen skulle være en del av LOOCs omfattende kulturprogram i forbindelse med lekene. Det ble gitt statlige midler til utbedringer av De Sandvigske Samlinger og egne midler til utstillingen³⁷. Utstillingen ble i hovedsak finansiert av LOOC og hadde i tillegg Norsk Hydro som sponsor. Den hadde et relativt romslig budsjett etter datidens målestokk, til sammen 15 millioner (Berthelsen 1993b:53). Denne satsingen på kultur i forbindelse med OL var imidlertid ikke unik for Vinterlekene på Lillehammer, men er pålagt i OL-charteret artikkel 39 (Berthelsen 1993a:49).

Daværende direktør Magne Velure hadde ideen til utstillingsprosjektet og satte i gang arbeidet med å realisere den rett etter at tildelingen av OL var klart i september 1988. Han satte opp enkelte konkrete retningslinjer i et brev til Kulturdepartementet (Nærbø 1994:8). Olav Aaraas var prosjektleder og sto for manus. Utstillingsarbeidet ble drevet av prosjektgruppen, bestående av utstillingsleder, utstillingskonsulent, produksjonsleder, scenograf og ingeniør. Andre fagfolk var også involvert; arkitekt, rekvisitør/kostymeansvarlig, dukkemaker og kulissemalere, i tillegg til de som produserte billedspillene. Det ble opprettet en faglig referansegruppe med folk fra kultursektoren, universitetene og reiselivsnæringen, som hadde bakgrunn fra historie, etnologi, folkloristikk, arkeologi, journalistikk og som forfatter (Aaraas 1992a:99).

Føringene for utstillingen ble gitt gjennom målsetningene for LOOCs kulturprogram, der det het at man ønsket å vise «norsk kulturhistorie og særpreg, samtidig som man skal peke på internasjonale sammenhenger (...)». Videre at utstillingen skulle bidra til å gi «(...) et positivt inntrykk av Norge og norsk samfunnsliv (...)». I tillegg skulle den være en profilering av Norge som miljønasjon med vekt på naturvern, «Formidle en grunnleggende økologisk tankegang gjennom å peke på det historiske samspillet mellom mennesker og naturgrunnlag, og å påpeke vårt felles ansvar for en bærekraftig utvikling»³⁸. «Det er en gjennomgående intensjon å belyse samspillet mellom menneske og natur, mellom befolkningsstørrelse og måten menneskene utnytter naturgrunnlaget på» (Aaraas 1992a:97). Slutten av utstillingen skulle formidle samtidens utfordringer: «Utstillingen munner ut i vår egen tid og de utfordringer vi stilles overfor i form av en truende miljøkrise som resultat av vår

³⁷ Brev av 26.07.1989, fra Magne Velure/Maihaugen til Lillehammer kommune ang. utbygging av bl.a. utstillingsareal

³⁸ St.prp. nr. 1 1990-1991, sitert i forprosjektet for utstillingen

overutnyttelse og manglende forvaltning av de samme ressursene» (Araas 1990). Utstillingen skulle ta for seg norsk historie for hele landet, ikke ha den lokale tilknytningen som gjaldt friluftsmuseet og samlingene for øvrig. Ifølge museets formuleringer skulle man legge vekt på hverdagsliv, innenfor en ramme av politisk og sosial historie. Hvert tablå eller diorama var i tillegg til informasjon om norske forhold i perioden også tenkt ha tilsvarende for de ulike kontinentene. Hensikten var å gi publikum et internasjonalt perspektiv. Det ble ikke gjennomført helt i tråd med målsetningene, noe som vel bidro til det nasjonale preget den ble kritisert for – dette kommer jeg tilbake til i avsnittet om kritikken av utstillingen.

Langsomt ble landet vårt eget var ment å være en permanent utstilling, med appell til et bredt publikum; turister, lokalbefolkningen, skolebarn og familier. Fagfolk var imidlertid ikke en prioritert målgruppe. Tilreisende i forbindelse med OL ble definert som et viktig publikum og deler av utstillingens utforming ble fastsatt ut fra tenkte ønsker hos en bestemt del av denne gruppen: internasjonal media. I forprosjektet (1990:7) er det lagt planer for en kronologisk utstillingsstrategi, dels med begrunnelse i at en slik fremstilling ville være lettfattelig for et stort utenlandsk TV-publikum. Videre skulle utstillingen gi visuelle tidsbilder av landets historie og kultur for det samme publikummet. De øvrige målgruppene ble inndelt i det man på engelsk kaller «Strikers, strollers and students», på norsk oversatt til streiferen - den tilfeldige besøkende uten dyptpløyende historisk interesse, vandreren - gjennomsnittlig besøkende med en viss interesse for informasjon, og studenten - over gjennomsnittet interessert i bakgrunnskunnskap (Aaraas pers.medd. og 1992a:98). Disse gruppene var tenkt å ha ulike behov og interesse for informasjon. For å ivareta de ulike gruppenes behov ble utfyllende fakta-ark plassert i egne avlukker gjennom utstillingen, som publikum kunne oppsøke på eget initiativ.

I forprosjektet er det en relativt omfattende beskrivelse av målsetningene for utstillingen. Kort sagt ønsket man å engasjere publikum gjennom å lage lettfattelige tidsbilder som tok for seg hendelser, sted og tema. Utstillingen skulle ha både underholdningsverdi og et pedagogisk innhold, få folk til å føle tilknytning til fortiden. Det ble lagt vekt på å skape opplevelser gjennom fysisk og intellektuell deltakelse. Utformingen skulle vekke glede og samtidig stimulere interessen. Levendegjøring og variasjon var viktige stikkord for å oppnå disse intensjonene. I forprosjektet er det lagt vekt på at det måtte prioriteres når det gjaldt tema, alt kunne ikke få plass. På samme måte måtte man velge standpunkt i presentasjonen av historiske årsakssammenhenger, ikke ta med ulike hypoteser men fakta og påstander.

Utstillingen var ikke et medium som egnet seg for teoretiske diskusjoner, ble det fastslått (Aaraas 1992a:99). Olav Aaraas la vekt på å skape en opplevelsesutstilling. Den var ment å være en «illustrert utgave av historien», konsentrert om å gi en fremstilling av hverdagslivet i motsetning til tradisjonelle utstillinger med fokus på årstall, oversikter og hendelser. Samtidig var det et mål å lage en utstilling som kombinerte opplevelses-aspektet med kunnskapsformidling (Aaraas pers.medd. og 1992b).

Tittelen på forprosjektet (30.12.1990) «*Brød af Steen ... Glimt fra nordmenns hverdagshistorie*» refererer til den opprinnelig planlagte tittelen på utstillingen, *Brød af Steen*. Det er hentet fra et dikt av Henrik Wergeland om prost Dahl i Sogn, og tar for seg vanskelige forhold for livberging i et karrig landskap. Denne tittelen var relatert til hovedvinklingen i utstillingen, utnyttelse av naturgrunnet. Kanskje ville denne tittelen blitt oppfattet som noe mindre nasjonalpatriotisk enn *Langsomt ble landet vårt eget*, med de assosiasjonene det gir – det kommer jeg tilbake til i avsnittet om kritikken av utstillingen.

3.3.3 Inspirasjonen til utstillingen

Arbeidet med *Langsomt ble landet vårt eget* hentet ideer og inspirasjon fra mange ulike hold, både innholdsmessig og når det gjaldt utformingen. Styringsdokumentene la enkelte føringer for budskap og intensjoner. Olav Aaraas følte likevel at han sto ganske fritt i arbeidet og lot seg blant annet inspirere av nye utstillingsstrategier fra inn- og utland, blant annet fra kultursentre og museer med en opplevelsesbasert tilnærming til utstillingsmediet. Hans egen bakgrunn som forfatter og historiker bidro også til valg av vinklinger for utstillingen, blant annet den narrative formen som formidlingsperspektiv (Aaraas pers.medd.).

En av de utenlandske utstillingene som fikk betydning for arbeidet med *Langsomt ble landet vårt eget*, var *The spirit sings*, ved Glenbow Museum i Calgary. Denne utstillingen ble satt opp i forbindelse med OL i Calgary (Canada) i 1988, og tok for seg indiansk kunsthåndverk og kulturtradisjoner. En rapport fra denne utstillingen utarbeidet av Magne Velure, med intervju av ansvarlig konservatorer og andre fagfolk ved museet, var vedlegg til forprosjektet. Et annet canadisk museum, Canadian Museum of Civilization i Quebec³⁹, er også nevnt i forprosjektet. Her var det en stor permanent utstilling om tusen år av Canadas historie, fra de første innvandrerne (vikingene!) frem til dagens multinasjonale samfunn. Ut fra forprosjektet

³⁹ I dag Canadian Museum of History/Musée Canadien de l'Histoire

er det tydelig at man tok utgangspunkt i disse to utstillingene ved planleggingen av *Langsomt ble landet vårt eget*. Vi skal derfor se litt nærmere på dem og hvordan ideene derfra materialiserte seg på Lillehammer.

Fra *The spirit sings* ved Glenbow Museum hentet man erfaringer for tilrettelegginger av utstillingen for media spesielt og det øvrige publikum generelt. I forprosjektet har man tatt høyde for at utenlandske journalister ville ha behov for «(..) kortfattede presentasjoner av vår nasjonale historie» fordi de ville være enkle å formidle til TV-seerne i egne land. «Dette behovet må møtes ved å gi utstillingen en klar, lettfattelig oppbygging (og er et sterkt argument for en kronologisk gjennomgang) (...)». I tillegg var det ut fra samme tankegang viktig at utenlandske TV-selskap kunne bruke enkeltelementer fra utstillingen i presentasjonen av norsk kultur; «(...) enkelte fremstående eksemplarer på norsk håndverk/folkekunst i utstillingen, evt. depositum fra nasjonale museer». Disse ideene er direkte hentet fra OL-opplegget ved Glenbow Museum, slik de ble formulert av Velure i hans rapport⁴⁰. I ettertid kan vi konkludere med at ideen om folkekunsten ikke ble gjennomført etter intensjonene – sistnevnte muligens fordi museet allerede hadde andre utstillinger som kunne fungere i den sammenhengen. Velures rapport viser imidlertid at man på et tidlig tidspunkt startet arbeidet med å finne en plattform for utstillingsarbeidet. Å sette opp en kulturhistorisk utstilling i forbindelse med OL var imidlertid ikke en radikalt ny tilnærming som oppsto på 1980-tallet. Det har vært en relativt vanlig måte for vertslandene å presentere sitt lands kultur og historie på også tidligere.

Den andre utstillingen nevnt i forprosjektet var ved Canadian Museum of Civilization, satt opp i «Canada Hall», den største utstillingssalen ved museet⁴¹. De målsetningene museet hadde for denne utstillingen dannet utgangspunktet for «formidlingsteknikk» og «tilnæringsmåte»⁴² ved *Langsomt ble landet vårt eget*. Hovedsakelig var det budskapet, innhold og utforming man hentet ideer til. I sitt utkast til Kulturdepartementet om OL-utstilling hadde Velure trukket opp noen hovedlinjer, der utformingen i diorama-prinsippet lå fast, det samme gjorde den kronologiske strukturen med tematisk underinndeling. Disse elementene finner vi igjen i utstillingen ved Canadian Museum of Civilization, satt opp på 1980-tallet.

⁴⁰ Vedlegg til forprosjekt, 16.06.1990, s.8

⁴¹ <http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/hist/canp1/canp1eng.shtm> avlest 02.10.2015

⁴² Forprosjekt 1990:9



Den tidligere utstillingen i "Canada Hall". Foto: Canadian Museum of History.

Også her hadde man laget utstillingen som en kronologisk vandring gjennom historien. Scenebilder i form av landskap, interiører og eksteriører fra ulike perioder utgjorde en helhetlig miljøutstilling. Det var laget dioramaer med dukker i naturlig størrelse og mindre modeller. Utstillingen benyttet «spesielle effekter» som lyd, lys, musikk og AV-midler for dramatisering, med relativt lite tekst i selve utstillingen. Samtidig var det ikke gjort forsøk på å lage en utstilling som omsluttet publikum fullstendig, selve rommet var enkelte steder synlig og det var noen mer tradisjonelle monter-presentasjoner av forskjellig gjenstandsmateriale.

I tillegg til de to canadiske museene hentet man også inspirasjon fra andre museer og kultursentre som var en del av trenden med opplevelsesutstillinger. Jorvik Viking Centre i York, åpnet i 1984, var et av disse stedene (Aaraas pers.medd.) Jorvik representerte på 1980- og 1990-tallet inkarnasjonen av tidsånden med opplevelsesutstillinger. Som vi har sett tidligere ble den også besøkt av Høigård Hofseth da hun startet arbeidet med *Fra istid til Kvitekrist*.

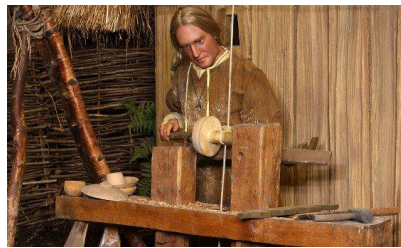


Foto: Jorvik Viking Centre

I Jorvik finner vi igjen enkelte av de samme elementene og virkemidlene som er beskrevet for utstillingen ved Canadian Museum of Civilization; livaktige miljøsettinger med figurer og lydeffekter. I Jorvik har man gått enda lenger i bruk av virkemidlene og lagt til syntetisk lukt og bevegelseeffekter. Selve utstillingsrommet og tekniske installasjoner ble tildekket, noe man også etterstrebet på Maihaugen. Jorvik kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 3, under diskusjonen om kulturarvsindustri og opplevelsesøkonomi.

Hva var intensjonen med å bruke disse elementene i *Langsomt ble landet vårt eget*? Hva ønsket man å oppnå?

Ifølge Aaraas (1993:67, 70) var hensikten med de fysiske miljøene «(..) å stimulere fantasien hos de besøkende og underbygge budskapet i tekst og enkeltgjenstander». «Kulissene blir i denne sammenheng bare virkemidler til å lede tankene i riktig retning (...) Det blir en slags drømmevandring (...)». Lyssettingen er laget som i teateret (Aaraas 1993:71). Den er til dels stemningsskapene og nærmest symbolsk. Det er dus belysning i forhistorien, et nesten totalt mørke i den pestrammede årestua, mens den moderne tid fra 1800-tallet og fremover er mer opplyst, bokstavelig talt. Utstillingen har flere lydeffekter. Isen drypper i bresprekken, et barn gråter i et hus, man hører gregoriansk korsang og kirkeklokker i middelalderen, måkeskrik i fiskeværet, en liten jente har pianoøvelser i borgerhjemmet mens lyden av hestehover slår mot brosteinene utenfor. Dampbåten fløyter til avgang for utvandrerne til Amerika, fabrikkbråk akkompagnerer fremveksten av industrien, det kommer stemmer fra en skurrende loftsradio under 2.verdenskrig, fra platespilleren på 1960-tallets ungdomsrom hører vi en kjent rockelåt. Disse lydeffektene er brukt som en del av bakgrunnskulissene i utstillingen, ikke som separate verk. De har ingen selvstendig funksjon i utstillingen, hensikten er at man skal koble dem opp mot det som formidles. Lydkildene er i de fleste tilfellene visuelt til stede i scenebildet. Dette står for eksempel i motsetning til bruken av Nordheims musikk i det stille rommet på slutten av utstillingen, der den er et selvstendig kunstuttrykk. For et gjennomsnittlig publikum vil de være svært gjenkjennbare lyder. Kirkeklokkene som kimer i middelalderen (Kirken og pestrommet) skaper i tillegg en atmosfære som kan kobles opp mot både det sakrale og det uhyggelige (døden). Denne koblingen er en form for sjangerkompetanse tilegnet fra et annet medium; nemlig film og TV. Et gjennomsnittlig filmvant publikum vil ha en forutforståelse for hvordan lydbruken skal tolkes, særlig der den skifter karakter fra sakral til illevarslende i overgangen mellom kirken og årestua.

Utstillingen har enkelte motorisk-sensoriske effekter. Gulvet i kinorommet som viser billedspillet om 2.verdenskrig ryster under sprengningen av et ammunisjonsskip i Oslo, samtidig som det kommer skarpe lysglimt. Det er brukt fryseelementer i veggene til isbreen ved inngangen for å skape en reell opplevelse av kulde. Gulvet i utstillingen har forskjellig underlag som bidrar til en fysisk fornemmelse av det landskapet eller bymiljøet man vandrer gjennom. Det er også noen mekaniske tablåer, som oppgangssaga. Enkelte steder er det lagt til lukt i scenebildene, som i fiskeværet der tørrfisken er hengt opp, tjæren hos båtbyggeren i

vikingtiden og den litt udefinerbare kjøleskapslukten i istiden. Alle disse virkemidlene skulle bidra til å stimulere fantasien hos de besøkende, som Aaraas formulerte det.

Imidlertid var det ikke fra utenlandske museer og opplevelsessentre man hentet inspirasjon. Hunderfossen familiepark utenfor Lillehammer med Ivo Caprinos eventyrgrotte var en annen og geografisk sett nærmere inspirasjonskilde. Olav Aaraas visste fra starten at han ønsket kulisser i panoramaformat malt av Tor Einar Evju, illustratør og kunstner, og Jan Fekjan, scenograf og illustratør, til utstillingen (Aaraas pers.medd.). Evju og Fekjan sto på denne tiden for mange tilsvarende oppdrag og prosjekter i norske museer, kultursentre, nasjonal- og miljøparker. Til Hunderfossen familiepark og Nordkappsenteret hadde de laget miljøer i samarbeid med Ivo Caprino. Fekjan alene hadde stått for utsmykking av Naturhistorisk museum (Zoologisk avdeling) i Oslo, Fram-museet, Skimuseet i Holmenkollen⁴³. Aaraas har fortalt at samarbeid med disse to var en «ting i tiden» den gang for institusjoner som ville ha laget utstillinger der det inngikk panoramabilder.

Det kan være interessant å se litt nærmere på Hunderfossen familiepark, fordi det var flere elementer herfra Aaraas lot seg inspirere av. Parken ble etablert av Ivo Caprino og innviet 1984 (Haddal 1993:262). Her er det laget en eventyrgrotte der publikum kan vandre rundt blant tablåer med motiver hentet fra norske folkeeventyr og Caprinos eventyrfilmer. Dette konseptet er siden utvidet til bygningen Eventyrslottet utenfor trollet, der publikum blir fraktet rundt i små motoriserte vogner gjennom et landskap med scener fra norske folkeeventyr. Den samme måten å frakte publikum gjennom utstillingen har man benyttet ved Jorvik Viking Centre i York. Aaraas har fortalt at de lekte med ideen å benytte York/Hunderfossen varianten med disse små bilene. Det kom riktignok ikke lenger enn idéstadiet, siden det av praktiske årsaker ikke lot seg gjøre i lokalene på Maihaugen. Tanken er likevel interessant, fordi det ville brakt utstillingen enda nærmere opplevelseskategorien.



Foto: Jorvik Viking Centre (t.v.) og Hunderfossen Familiepark

⁴³ http://www.janfekjan.no/p/cv_24.html avlest 30.09.2015

Det som er spesielt med enkelte av de draktkledde figurene i *Langsomt ble landet vårt eget*, er at de har trekk som minner om figurene fra Ivo Caprinos dukkefilmer. Dette kan være helt utilsiktet fra dukkemakers side, men sammen med det faktum at de er plassert i et miljø eller landskap som også minner om settingen fra dukkefilmene, kan det uansett gi et norsk publikum assosiasjoner til eventyrsjangeren. Den kronologiske strukturen og et narrativt formidlingsperspektiv er andre elementer utstillingen har felles med folkeeventyrene og Caprinos filmatiseringer. I tillegg er Th. Kittelsens tegninger av *Pesta i trappen* og *Musstad*, med tema fra Svartedauden, kjent for de fleste generasjoner av nordmenn. Disse elementene kan bidra til å gi assosiasjoner til folkeeventyrene og Ivo Caprinos dukkefilmer.



Til venstre fra Eventyrgrotten. Foto: Hunderfossen. Høyre bilde fra *Langsomt ble landet vårt eget*

Den siste delen av utstillingen utgjør en form for totalopplevelse med musikk, poesi og kunst. Aaraas hadde fra starten av klare formeninger om å la moderne kunst få en plass i utstillingen. Hensikten med rommet var å skape en opplevelse av ro, harmoni og respekt for naturen (Aaraas pers.medd). Rommet har dikt av Rolf Jakobsen, malerier av Jacob Weidemann og Carl Nesjar, musikk av Arne Nordheim. I denne sammenhengen er det ikke et helt tilfeldig utvalg av kunstnere. Samtlige representerer sentrale aktører i norsk modernisme i etterkrigstiden og verkene refererer til den tankegangen om forholdet mellom menneske og natur som lå til grunn for utstillingen. Jakobsens dikt tar for seg menneskenes korte liv på jorden sammenlignet med naturens evige kretsløp. Nordheims musikkstykke med tittelen *Stormen* ble komponert i 1979 til en kjent ballett ved samme navn, og er ansett som en inngangsport til samtidsmusikk. Weidemanns malerier er gjerne referert til som «naturlyrikk» og Carl Nesjars billedproduksjon handler ofte om kystnaturen og lysets skiftninger⁴⁴. De blå fargetonene i både Nesjars og Weidemanns malerier bidrar også til å binde slutten på utstillingen sammen med starten (istiden,) som Nyaas (1995:25) peker på.

Inspirasjonen til utstillingstekstene har jeg tidligere tatt for meg i kapittel 2.1. Aaraas (1992b:11-13) har i en artikkel gjort rede for arbeidet med utstillingstekstene, og hvordan den

⁴⁴ https://nbl.snl.no/Carl_Nesjar avlest 02.10.2015

svenske boken *Smaka på orden* var sentral i denne prosessen. Fordi Aaraas selv er forfatter la han stor vekt på utarbeiding av tekstene, som han startet med helt fra starten av utstillingsprosessen. Selve tittelen på utstillingen er opprinnelig en linje fra et nasjonalpatriotisk dikt av Nordahl Grieg; *17.mai 1940*. Diktet tar for seg den tyske invasjonen av Norge og er både en hyllest til landets frihetselskende folk samtidig som det maner til motstand og utholdenhet⁴⁵. Det fikk stor symbolsk betydning, spesielt etter at forfatteren styrtet under et flytokt mot Berlin tre år senere. Professor i historie Sverre Steen valgte å benytte verselinjen *Langsomt ble landet vårt eget* som tittel på sin foredragsserie i NRK radio i 1967. Foredragene tok for seg norsk historie fra steinalder frem til 1814. De fikk et stort publikum og Steen samlet siden foredragene til en bok med samme navn. For ham var folkeopplysningstanken sentral i formidlingsarbeidet, og foredragene hadde et muntlig, ikke-akademisk preg med vekt på innlevelse i historien, mye i likhet med utstillingen på Maihaugen. I dag ville vi kanskje kalle dem populærvitenskapelige. For den eldre generasjonen av museumsbesøkende var sikkert både diktet og foredragsserien kjente fenomen. De bidro til følelsen av samhold og fellesskap, som Nyaas (1995:12) peker på. At utstillingen hadde denne tittelen ga dem sikkert assosiasjoner til en allerede etablert fortolkning av historien.

3.3.4 Sammenligninger av *Langsomt ble landet vårt eget* og *Fra istid til Kvitekryst*. Innhold og utforming

Mest fremtredende er den kronologiske strukturen og den fysiske utformingen der publikum må følge en bestemt vandringsrute gjennom historien. *Fra istid til Kvitekryst* ble derimot ikke gitt en helhetlig miljøutstillingsform, det var færre rekonstruksjoner og dioramaer. Utformingen skjulte ikke utstillingsrommet og montrene med gjenstander og fakta-arkene var ikke skjult i avlukker. Lyssettingen i de to utstillingene var også ulik. *Fra istid til Kvitekryst* hadde ikke den stemningsskapende belysningen som vi så i *Langsomt ble landet vårt eget*. Mange av disse forskjellene ga trolig publikum ulike forventninger til hva slags utstilling de besøkte. Spesielt et helhetlig oppbygget miljø gir trolig publikum andre inntrykk av det som formidles enn en utstilling der man ser selve lokalet. Motorisk-sensoriske effekter, teaterlyssetting og ikke minst lukt er virkemidler som bidrar til det samme. At gjenstandene står fremme i synlige montre gir andre signaler enn en ren rekonstruert miljø-utstilling, selv

⁴⁵ https://no.wikipedia.org/wiki/17_mai_1940 avlest 19.09.2015

om mange av de øvrige virkemidlene er de samme. *Fra istid til Kvitekryst* signaliserte trolig at den var faglig basert fordi den hadde det arkeologiske materialet i bunnen av sin formidling.

Når det gjelder formidlingsperspektivet ser vi forskjeller mellom de to utstillingene. *Fra istid til Kvitekryst* hadde en ahistorisk fremstilling, hvor ingen bestemte hendelser, årstall eller personer var fremhevet spesielt. *Langsomt ble landet vårt eget* fremstiller derimot enkelte helt konkrete hendelser i historien. Grunntanken var likevel å gi en fremstilling av norsk hverdagsliv gjennom historien, ikke å fokusere på årstall. Både Aaraas og Høigård Hofseth hadde et mål om å lage en utstilling som kombinerte opplevelses-aspektet med kunnskapsformidling (Høigård Hofseth 2002, Aaraas 1992a). Hensikten var å skape nærhet til historien gjennom formidlingen, slik at publikum kunne føle tilknytning og relatere seg til det som ble fortalt.

3.3.5 Kritikken av utstillingen

Langsomt ble landet vårt eget er blitt gjenstand for mye kritikk. I likhet med hva som var tilfelle for *Fra istid til Kvitekryst* kom den negative kritikken hovedsakelig fra faglig hold, både internt og eksternt. Utstillingen ble imidlertid godt mottatt av publikum. Redaktør for fagtidsskriftet *Kulturnytt* Herman Berthelsen (1993b:52) hadde mange lovord: «Skal du bare se en eneste utstilling i år, så velg ”*Langsomt ble landet vårt eget*” på Maihaugen». «(...) alle våre forventninger ble innfridd – og vel så det». Han karakteriserte den som «en av landets mest spennende utstillinger» og mente andre i samme bransje hadde mye å lære. Allerede før utstillingen sto ferdig fikk den stor omtale i mediene, spesielt lokalpressen (Nyaas 1995:3). Av de riksdekkende avisene skrev *Dagbladet* 07.06.1993⁴⁶ om utstillingen at den var en: «(...) utstilling som kanskje vil få enkelte museumsfolk til å ramle om kull. Men som ganske sikkert vil gjøre museumsbesøket til en fest, også for barn». Presseomtalen var overveiende positiv, det var liten kritisk vinkling (ibid). Daværende byråsjef i Kulturdepartementet, Stein Sægrov, uttalte til avisen *Dagningen* 09.juli 1993: «I norsk sammenheng er dette en ny måte å lage utstilling på. Sett i det perspektivet må en se på tiltaket som fremragende. Man har ikke bare laget en utstilling, men denne løsningen leder utvilsomt opp til en debatt om

⁴⁶ Sitert i Nyaas 1995:2

utstillingsformer. (...). Etter min oppfatning representerer dette et brudd med den konvensjonelle utstillingsmåte i norske museer, og jeg bedømmer den som verdifull»⁴⁷.

Det som er interessant her, er hans utsagn om at utstillingen ville føre til en debatt om «utstillingsformer» - noe den definitivt gjorde. Begrepet utstillingsformer er noe tvetydig, men kan tolkes som å vise til utformingen (design, virkemidler) og formidlingsperspektivet. Mange av innvendingene gikk nettopp på det vi grovt sett kan kalle utstillingsformer, som vi skal se. Stort sett kan kritikken deles inn i to grupper: det som hovedsakelig gikk på det faglige innholdet. Den andre gikk for en stor del på utformingen, bruken av opplevelsesorienterte virkemidler. Det var også en del intern kritikk ved museet. Imidlertid kom den ikke til uttrykk skriftlig og blir derfor vanskelig å forholde seg til. En teori er at *Langsomt ble landet vårt eget* i for stor grad brøt med sjangertradisjonen for utstillingspraksis, og ikke minst fagfolks forventninger til en så stor og fremtredende utstilling ved et av landets største museer. Tidligere utstillinger ved Maihaugen var gjerne gjenstandsfokusert (folkekunst, håndverk etc.) og tok for seg bestemte tema fra spesifikke perioder. At *Langsomt ble landet vårt eget* skulle være en offisiell presentasjon av norsk kultur og historie til OL gjorde trolig ikke saken bedre.

Autentisitet, ekthet og troverdighet

Noe av den interne kritikken var rettet mot bruken av rekonstruksjoner og kopier, og mangelen på originale gjenstander. Denne kritikken kom allerede under arbeidsprosessen (Aaraas pers.medd. og 1993:71). Bodil Nyaas (1995:92) sier om utstillingen at den «(...) kun i liten grad har utstilt autentiske gjenstander. De autentiske gjenstandene som finnes, er i tillegg skjult fra hovedgangen i små avlukker. Altså formidles historien hovedsakelig gjennom konstruerte scenebilder, i stedet for gjennom originale og autentiske gjenstander». Nyaas refererer her til de arkeologiske gjenstandene som var stilt ut i egne små hus i steinalder og jernalder/vikingtidsdelen av utstillingen og hun bruker begrepet autentisk i forståelsen «originalt, ekte og forhistorisk». Flere andre bruker begrepet «ekte» eller «original» i omtrent samme mening som Nyaas. Herman Berthelsen (1993b:52) skriver «Museet poengterer at det man ser ikke er de ekte gjenstandene (selv om noen slike også er lurt inn) (...)». Nini Fritzner (1993:10) mener i likhet med Nyaas at originale gjenstander bare forekommer i avlukkene: «I de oppbygde miljøene som hele utstillingen er basert på, finnes

⁴⁷ Sitert i Nyaas 1995:7

en hytte el lign hvor originalene fra perioden er utstilt. Ut over dette finnes ikke monterte eller originaler». Line Esborg (2015) deler oppfatningen av at det er relativt få autentiske gjenstander i utstillingen, i hvert fall før man kommer til fremstillingen av 2.verdenskrig, og at de autentiske gjenstandene som finnes oftest er utstilt i montre. Vi skal se litt nærmere på påstandene om manglende ekte/autentisk materiale i utstillingen, og bruken av begrepet autentisk i denne sammenheng.

Opprinnelig hadde museet et ønske om å låne originalgjenstander fra de arkeologiske landsdelsmuseene til utstillingen. Blant annet lå det i fremdriftsplanen til forprosjektet, at de arkeologiske museene skulle utarbeide «sine avdelinger» dvs. i den forhistoriske delen⁴⁸. Maihaugen fikk låne enkelte gjenstander en kort periode etter åpningen, som en temporær løsning (Aaraas pers.medd.). Siden ble disse erstattet med kopier, som er det man ser i utstillingen i dag. Korrespondanse mellom Oldsaksamlingen og den Olympiske komite på Lillehammer⁴⁹ nesten halvannet år før *Langsomt ble landet vårt eget* åpnet, viser at de hadde hatt intensjon om å låne ut artefakter: «Instituttet vil delta, sammen med de andre fire arkeologiske landsdelsmuseene i Norge, i den utstillingen som skal lages om Norges historie i de nye lokaler på Maihaugen, Lillehammer. Det er her snakk om utlån av gjenstander fra forhistorisk tid og fra middelalderen». Dette utlånet ble av ukjente årsaker ikke gjennomført, men det lå i hvert fall i de opprinnelige planene for utstillingen å bruke arkeologiske gjenstander.

Imidlertid er det mange andre autentiske gjenstander i utstillingen, men de er fra 1800-tallet og fremover. Dette gir et interessant perspektiv på bruken av begrepet «autentisk» i kritikken. Antallet originalgjenstander i utstillingen som helhet (for eksempel bymiljøene) er langt flere enn det antallet man ville hatt utstilt i den forhistoriske delen, forutsatt at man hadde fått lånt arkeologiske artefakter fra andre museer. Så hvorfor ble utstillingen da kritisert for at den ikke benyttet autentisk materiale? Til dels gikk det på andre sider ved utstillingen – på bruken av rekonstruksjoner, kulisser etc. – men til dels var det som vi har sett hva man la i begrepet autentisk: det var knyttet opp mot det arkeologiske materialet. Gjenstander fra 1800-tallet ble åpenbart ikke regnet for å være gamle nok til å komme i betraktning. Nå var det ikke bare mangelen på arkeologisk originalmateriale som det kom innvendinger mot. Også andre elementer ble kritisert for ikke å være tidsriktige eller nå opp til faglig korrekt standard.

⁴⁸ Forprosjektet 1990:29

⁴⁹ Brev fra Oldsaksamlingen til Lillehammer Olympiske komite av 23.01.1992

Årestua fra Svartedauden var laget i feil lafteteknikk, og attpåtil med motorsag. Materialene til båten i vikingtidstablået var skåret ut av treet på feil måte (Aaraas pers.medd. og 1993:71).

At noe er autentisk, i forståelse ekte, originalt eller faglig korrekt, kan oppfattes som et slags autoritetsstempel. Så hvis det var sentralt at en utstilling om Norges historie skulle ha originale arkeologiske gjenstander eller korrekt båtbygger-/ lafteteknikk for å være troverdig, betyr det at fremstillingen av forhistorien – i motsetning til tiden etter reformasjonen - var forventet presentert på en bestemt måte? Var det en forventning om en fremstilling der autentisitet og faglig troverdighet var to sider av samme sak, og det kanskje var mindre spillerom for det Sægrov kalte «nye måter å lage utstillinger på»? Kulturhistoriske samlinger har en lang tradisjon for kontekstualiseringer i form av rekonstruerte – eller konstruerte – interiører, dioramaer og tablåer (Pedersen 2010, Rentzhog 2007). Det er et etablert og ikke minst tilvant konsept. Kanskje gjorde dette forholdet at de rekonstruerte interiørene og dioramaene ble oppfattet som mer troverdige enn de som presenterte forhistorien. Autentisitetsbegrepet kommer jeg tilbake til i kap.3.

Opplevelse, kunnskap og Disneyland-effekten

Diskusjonene om den manglende autentisiteten ved utstillingen har også sammenheng med et begrep som ble internt brukt om utstillingen: Disneyland. Begrepet er i gjerne brukt om opplevelsesorienterte strategier i forbindelse med utstillinger og museer. Bak ligger gjerne en oppfatning om at det eksisterer et uunngåelig motsetningsforholdet mellom kunnskap og opplevelse, mellom det autentiske og kopier. «Disneyland» ble brukt som begrep om flere nye medier på 80- og 90-tallet. Nordkappsenderet, åpnet 1988, som Caprino sto for i samarbeid med Fekjan og Evju, fikk denne betegnelsen (Haddal 1993:280). *Fra istid til Kvitekryst* og *Den sterke kvinnen* ble også tildelt denne karakteristikken av enkelte kritisk innstilt ansatte ved museene. Disneyland ble et innarbeidet begrep om konsepter som tok i bruk det Sægrov kalte «nye utstillingsformer», og som kritikerne ønsket å markere distanse til. Innvendingene gikk på at de ga assosiasjoner til helt andre medier og institusjoner enn seriøse museer. Olav Aaraas (1993:71) har gjort rede for noe av denne kritikken. «Og hvordan kunne vi finne på å ha all denne isoporen i utstillingen? Steinvegger og fjell av isopor er bare plumpe forfalskninger som burde vært forbeholdt simple, kommersielle opplevelsessentra. Museer skal vise ekte varer. Det er det som er deres styrke, det som skiller dem fra det middelmådige. Hvorfor gjør man Maihaugen om til et norsk Disneyland?».

Her har Aaraas tatt for seg den mest sentrale av innvendingene mot utstillingen, som gikk på forståelsen av museets rolle og ansvar, nemlig å vise frem ekte varer. Uekte varer (kopier og rekonstruksjoner) hadde ingen plass der. Isoporveggene ble kanskje en skyteskive for mange andre forhold som ble oppfattet som kritikkverdige. Men hva (utover isoporveggene) var det egentlig i utstillingen som provoserte?

Bjørn Larsson (1993:5) mener det er en vanskelig balansegang for bruk av motoriske effekter. På den ene siden er de virkningsfulle, men bruken kan også overdrives. «Har en først fått sansen for de bevegelige innslag, savner en dem». Larsson har også sett på bruken av dukker/figurer i utstillingen. Han viser til at det er et omdiskutert tema i museumsretser. Mange har sterke aversjoner mot bruk av dukker i det hele tatt: «de sitter der som utstoppede dyr» (ibid:6), men som han sier: «Skal man beskrive miljøer og situasjoner og vise sammenhenger som gjenstander har vært brukt i, kommer en vanskelig utenom bruk av dukker». Han konkluderer med at mange av figurene i utstillingen ikke har «gode ansiktsuttrykk», at de har lett for å bli «markerte, overdimensjonerte, karikerte eller komiske» (ibid). Også Nini Fritzner (1993:11) synes at «Dukkene er i det hele tatt ikke alltid like gode. Ansiktene er blitt noe groteske og oversminkede». Spesielt var det figurene som forestiller portrettet av Ankerfamilien hun reagerte på. «Dukkene er mildest talt lite pene og det hele ser nesten parodisk ut. Og det er vel ikke meningen?». Bruk av begrep som karikert, komisk, grotesk og parodisk, kan tolkes dit hen at figurene ga Larsson og Fritzner assosiasjoner til underholdnings- og opplevelsesorienterte medier. Mens derimot Herman Berthelsen (1993b:52) har omtrent motsatt oppfatning: «Sjelden har vi sett bedre menneskefigurer på noen utstilling. De var akkurat så livaktige som de skulle være, samtidig som man så at det var dukker». Muligens kan de ulike oppfatningene hos Larsson og Berthelsen ha sammenheng med deres egen fagbakgrunn. De to førstnevnte var ansatt ved hhv Vitenskapsmuseet i Trondheim og Forsvarsmuseet, mens Berthelsen hadde bakgrunn som redaktør, forfatter og underholdningsartist. Spesielt interesserte han seg for tidligere tiders underholdningskunst som teater, tivoli og sirkus⁵⁰.

Larsson spør seg hva han egentlig lærte på veien gjennom utstillingen. Han konkluderer med at opplevelsesaspektet gjorde at det var vanskelig å tilegne seg den faglige informasjonen. Han ble for revet med. Det førte til en rastløshet i motsetning til den rolige kontemplasjonen som han mener er nødvendig for tilegnelse av kunnskap. Utstillingen «(...) satte meg i en

⁵⁰ https://no.wikipedia.org/wiki/Herman_Berthelsen avlest 06.10.2015

mental tilstand som ikke ga rom for den stille fordypning på stedet» (ibid). Denne tanken om rastløshet – eller kanskje den rastløse konsumpsjonen – satt opp mot faglig fordypning, var sentral i debatten om forholdet mellom kunnskap og opplevelse i museumsutstillinger på denne tiden og inngikk ofte i debatten om påvirkninger fra kulturarvsindustrien. Denne debatten var mye fremme på 1980- og 90-tallet, spesielt i Storbritannia. Også Olav Aaraas (1992a:98) tok opp denne diskusjonen i en artikkel om utstillingsarbeidet. «I diskusjonen om ulike utstillingsteknikker hevdes det ofte at det er en uløselig motsetning mellom opplevelse og informasjon. Altså: enten lager man en utstilling som er saklig og informativ, men lite spennende, eller man går den motsatte vei og gjør den spennende og gripende, men med et minimum av informasjon». Han mente at tilrettelegging med informasjon for ulike målgrupper var sentralt for å kombinere opplevelse med kunnskapsformidling (ibid).

Historiesyn og formidlingsperspektiv

I en artikkel i det idéhistoriske tidsskriftet ARR tar Brita Brenna, Elisabeth Gulbrandsen og Ingunn Moser (1994) opp flere sider ved utstillingen som de syntes var problematiske. De etterlyser en annen struktur og et annet formidlingsperspektiv, og ikke minst en utstilling som inviterer til diskusjoner. «Vi håpet at utstillingen skulle identifisere nye utfordringer for 1990-tallet (...)». En av utfordringene var bruken av begrepet nasjonalitet i forbindelse med fortidsrepresentasjoner. «Vi hadde forhåpninger om å møte noen nye norske identiteter og en problematisering av nasjonalitet og historiefortelling». De mener utstillingen er «(...) en politisk problematisk manifestasjon av den norske historie og egenart». I korte trekk går kritikken ut på at utstillingen fra et faglig synspunkt burde legge opp til diskusjoner om de temaene man hadde valgt, men at det narrative formidlingsperspektivet ikke inviterte til slike kritiske holdninger. «(..) vi mener utstillingen ikke klarer å gjennomføre et prosjekt om å skrive en aktuell historie som konfronterer oss med nasjonalisme og framskrittstro. Vi tror problemet ligger i dens manglende invitasjon til refleksjon over den historiske utstillingen som en politisk rekonstruksjon og legitimering».

I disse sitatene kommer det frem to punkter som var sentralt i debatter innen humanistiske, særlig museumsrelevante, fag på 90-tallet. Disse punktene gjelder kritiske vinklinger av det stoffet som ble formidlet og fagenes evne til refleksjon over sin egen fremstilling. Det er her Brenna et al mener utstillingen ikke når opp. Likevel sees det som positivt med fokuset på hverdagslivet i en setting der nasjonal kultur skal presenteres i forbindelse med OL.

Formidling av hverdagshistorier betegnes «kritisk og frigjørende historieskriving» (ibid:58). Hverdagshistorier som tema har sin bakgrunn i blant annet fremveksten av sosialhistorie og muntlige kilder som forskningstradisjon. Dette var vinklinger som i Norge startet på 1950-tallet med Edvard Bull og Norsk Folkemuseums innsamling av arbeiderminner, selv om enkelte etnologiske og folkløriske forskningsmiljøer alt tidligere hadde begynt å interessere seg for folkelivsberetninger. Meningen med innsamlingene var å skrive «folkets historie», en form for demokratisering av historiefaget. Politisk var disse prosjektene nært knyttet til arbeiderbevegelsen og venstresiden (Kaldal 2013). I Norge var Edvard Bull den fremste representanten for denne typen historieskriving. Hans arbeid var rettet mot å få folk til å indentifisere seg med det han kalte ”vanlige mennesker i fortida”. For å oppnå dette ønsket han å formidle historie som folk kunne leve seg inn i, gjennom å gi den en fortellende karakter (Kaldal 2013:136-137). Hverdagslivets betydning som forskningstema skjøt fart fra 70-tallet, blant annet som følge av den politiske radikaliserings som fant sted på denne tiden (Eriksen 2009:131). Denne tanken kan ha vært medvirkende til Aaraas (som selv er forfatter og historiker) valg av formidlingsperspektiv for utstillingen, selv om han ikke eksplisitt har gitt uttrykk for det. Hverdagshistorier, eller folkets historie/sosialhistorie, representerte det motsatte av ovenfra-og-ned historieskrivingen med vekt på bestemte årstall, hendelser og personer, som lenge hadde dominert. Brenna et al synes derfor det skurrer når dette perspektivet settes inn i en «dannelsesfortelling og –sammenheng». Årsaken er at museet er et sted der den vestlige verdens anskuelsesprinsipper kommer til uttrykk. Der «maktrelasjoner og forskjeller får mening og legitimitet». Altså den nedenfra-og-opp historieskrivingen som hverdagslivet representerte, satt inn i en ramme der museets stemme er den autoriteten som bestemmer fortolkningsalternativene.

Både Brenna et al (1994:61) og Olsen (1997:235) argumenterer for at utstillingen kan leses som en evolusjonistisk og deterministisk fremstilling. Fokuset ligger på teknologiske fremskritt gjennom historien, der dagens teknologi fremstår som basert på tidligere tiders. Brenna et al mener at formidlingsperspektivet tangerer en myte, der det mangler alternativer til den forutbestemte veien gjennom historien. «Det vi ikke møter, er den innsikten at historien ikke bare er utvikling, den er også avvikling. Den er full av brutte utviklingsforløp, av konflikter og forhandlinger, og er ikke en evolusjonær skapelsesberetning» (ibid:61). Det samme hevder Bjørnar Olsen (ibid:233-234). «Det jeg finner kritikkverdige, er først og fremst det historiesyn den formidler». «Det historiske forløpet i utstillinga er lineært, og denne enlinjete utviklinga er manifestert som ei ensrettet løype uten forgreininger eller parallelle løp.

Skal man fra steinalder til dagens norsk samfunn, er det med andre ord bare en vei å gå». Også Bodil Nyaas (1995:82) er av den oppfatning at formidlingsperspektivet i utstillingen er utilstrekkelig. Hun mener det gir assosiasjoner til eventyrsjangeren. Utstillingen blir ikke historien eller fortellingen om Norge, men eventyret om Norge. Dette formidlingsperspektivet usynliggjør andre tolkninger. Den narrative strukturen gir opplevelse av mening og sammenheng, mens den akademiske forskningen legger vekt på en forståelse av virkeligheten som fragmentert, kompleks, uoversiktlig og sammensatt. Anders Johansen (1991:57) mener fortellingen brukt som struktur i utstillinger nettopp henger sammen med den postmoderne fragmentariske virkeligheten, og ønsket om å skape oversikt og sammenhenger. Han sier utformingsstrategien for kulturhistoriske utstillinger ofte er rettet mot å gi identitetsfølelse, men at museene må bryte med oppfatningen om historisk kontinuitet (Johansen 1990:41).

Olsen (ibid) etterlyser en formidling som rettet fokus mot «sosial struktur, kontroll, makt, eiendomsrett til jord» som faktorer fremfor det evolusjonistiske utviklingsforløpet. Han ønsket at den hadde tatt opp mer konfronterende tema, som sosiale forhold, klassekamp, kjønnsrelasjoner. Brenna et al mener «Alternativet kunne vært å understreke det mangetydige i historien, å ikke framstille den som et framskridende utviklingsprosjekt i god liberalistisk ånd, men å understreke motsetningene og konfliktene, og de ulike tidene og betydningene i historien». De perspektivene Olsen og Brenna et al etterlyser er karakteristiske tanker fra postmoderne strømninger kan sees i lys av debatter som var fremme på 90-tallet; om museenes samfunnsrolle som kontaktsone og debattforum, som et sted for mangfold og der alternative stemmer burde komme til uttrykk, der brudd, revisjon, selvrefleksjon og forhandlinger var sentrale tema.

Nasjonalisme og marginaliserte grupper

Langsomt ble landet vårt eget ble kritisert for å være en utstilling med nasjonalistisk preg. Som vi har sett, lå det føringer for en slik fremstilling i LOOCs styringsdokumenter. Utstillingen skulle være en presentasjon av norsk kultur og historie til et hovedsakelig utenlandsk publikum i forbindelse med OL. Mange elementer symboliserer det man gjerne kaller rotekte norsk. Det gjelder enkelte av temaene som er valgt ut om (heroisk) norsk historie; vikingtoktene, Grunnlovsforsamlingen i 1814, unionsoppløsningen i 1905 og ikke minst 2.verdenskrig. Billedspillet om 1814 følges av musikkstykket *Vaaren* av Edvard Griegs og billedspillet om krigen med bilder av kongefamilien på balkongen og feiring på Karl Johan

da freden kom – til akkompagnement av Sæveruds *Kjempeviseslått*, komponert under krigen og tilegnet Heimefronten. Utvandringen til Amerika og gullalderen i malerkunsten, er for nordmenn flest tilsvarende kjente tema. Alt er elementer som i hvert fall voksne generasjoner har et forhold til fra skolepensum, og som nok også gir en slags norsk fellesskapsfølelse. Fritzner (1993:9) viser til en uttalelse fra Olav Aaraas om at man har ønsket å unngå en utpreget nasjonalisme i utstillingen. Likevel opplever hun at tittelen bidrar til et nasjonalistisk preg: «Tittelen får nettopp litt av det supernasjonalistiske preget som man altså ikke ville ha. Vi nordmenn eier vårt land - nåde den som tror noe annet!» (ibid:13).

Et bestemt element som vakte kritikk om nasjonalistisk preg, var de malte kulissene eller panorama-bildene i første del av utstillingen. I vikingtidstablået ser vi en mannsfigur som holder på med båtbygging utenfor et naust. I bakgrunnen er det en stor kulisser som viser flere vikingskip på vei ut fjorden, malt i en stil som ga flere kritikere *Brudeferd i Hardanger*-opplevelse. Denne fremstillingen av vikingtiden i en slags nasjonalromantisk innpakning var det flere som reagerte negativt på. Fritzner (1993:13) mener de ga inntrykk av helt feil art: «Frem for en forskremt forsvarsmuseal hjerne dukket skrekkmalerier av nazitidens glorifisering av det germanske! Nei og atter nei». «Tidskollisjon» kaller Larsson (1993:6) denne kulissen, fordi den ga ham assosiasjoner til nasjonalromantikkens fremstillinger. I de øvrige kulissene og panoramabildene ser han Tidemand & Gude og J.C. Dahl som svever over vannet, mens Fritzner (1993:10) fikk en elg-i-solnedgang følelse. Hun synes det ble «vel mye teater» (ibid). Implisitt i disse utsagnene ligger at panoramakulissene ga lite troverdige inntrykk i museumsutstilling-sammenheng. Malte bakgrunnskulissene i nasjonalromantisk stil av historiske monumenter og kulturminner fantes i Gustafssons utstilling ved Oldsaksamlingen på begynnelsen av 1900-tallet. Nesten hundre år senere var imidlertid ikke dette lenger en fremstilling man anså som korrekt faglig sett, som det fremgår av sitatene.

Olsen og Brenna et al kritiserer utstillingen for ikke å ha problematisert begrepet nasjonalitet eller etnisitet. De ville gjerne sett utstillingen som en konfrontasjon med, snarere enn en naturalisering av, nasjonal identitet. Også Nyaas (1995:79) mener at fremstillingen gjør at nasjonalstaten fremstår som naturlig, ikke som et resultat av hendelser og politiske beslutninger. Norge blir en konstant og uforanderlig størrelse fra istiden til våre dager. Brenna et al (ibid:59) peker på de konsekvensene det får for museumsutstillinger og historiekonstruksjoner, og spør «Hvilke forskjeller og likheter produseres, hvem ekskluderes

og hvem inkluderes, og hva betyr det for de identitetene vi spiller i og på i dag?». Det siste skal vi se nærmere på.

Bjørnar Olsen (1997:236) spør retorisk hvem «vi» henspiller på i tittelen (vårt land). Både han, Brenna et al og Nyaas peker på hvordan utstillingen utelater mange grupper i dagens samfunn og gjennom historien. Brenna et al (1994:59) etterlyser «(...) taterne, sigøynerne, jødene, svenskene, og andre utlendinger. Spesielt påfallende er det at de ”nye nordmenn” ennå ikke har kommet». Det siste utsagnet deler Esborg (2015), som peker på at ingen av figurene har andre ansiktstrekk eller hudfarge enn det man kan tolke som nordisk. Både Olsen (1997:234) og Brenna et al (ibid) etterlyser spesielt en større samisk tilstedeværelse i utstillingen. Samer er visuelt representert av én draktkledd figur i et vinterlandskap, sett fra et vindu i kirkerommet. De mener fremstillingen gjør at samene blir marginale bifigurer. Brenna et al sammenligner fremstillingen av samer med hvordan man tidligere, før 70-tallets kjønnsforskning, presenterte kvinner. De var bare til stede ut fra politisk korrekthet i historieskrivingen. «De er ikke aktører, de spiller ikke inn i denne store fortellingen». Videre at den utdypende teksten om samer tar for seg negative forhold som alkoholmisbruk og integreringsproblemer, uten å vise til tilsvarende forhold for andre grupper (ibid). Også Bjørnar Olsen (1997:234) har sett på samenes ikke-representasjon i utstillingen. Han peker på at det eksisterte samiske fangstsamfunn i Finnmark til opp på 1800-tallet, mens det i utstillingen ikke er tatt høyde for andre næringsutnyttelser enn jordbruket etter at det ble innført i Sør-Norge i yngre steinalder. «Riktignok kan vi lese om samene i den tekstmessige fordypningsdelen, men i den ordinære utstillinga er det ikke plass til slike forstyrrende element som ikke hadde vett nok til å følge det foreskrevne evolusjonistiske skjema».

Sammenligningsvis fikk *Fra istid til Kvitekryst* også kritikk for at samene ikke var bedre representert, som vi har sett i kap.2.1. Så hvorfor var ikke denne gruppen bedre representert i utstillingene? Fremstillingen har trolig sammenheng med ansvarsfordelingen mellom museene – de samiske samlingene ved det tidligere Etnografisk museum var for lengst overført til Norsk Folkemuseum, og besto uansett av materiale fra nyere tid. Det finnes svært få eldre samiske gjenstander i Kulturhistorisk museums samlinger som stammer fra deres museumsdistrikt. Noen gjenstander fra Finnmark kom til lenge før landsdelsmuseumsstrukturen ble opprettet, men disse var det ikke aktuelt å benytte siden utstillingen skulle vise materiale fra museets distrikt (Skalleberg Gjerde, pers.medd.). At de ikke om med i større monn i *Langsomt ble landet vårt eget* kan kanskje ha sammenheng med det

omfattende kulturprogrammet under OL, der blant annet samene var representert med en egen utstilling om samisk kunsthåndverk på nettopp Maihaugen. I tillegg var det en samisk samtidskunstutstilling og et stort område ved Mjøsa der det var reinkjøring, lavvoer, utescene med kulturarrangementer mm (Berthelsen 1993b:49). Samisk kultur var også til stede i den grafiske utformingen av logoer til bruk under OL, piktogrammer som forestilte samiske guder.

Utover manglende fremstilling av samer og minoritetsgrupper, ble også kjønnsperspektivet i utstillingen kritisert. Susanne Wasa Hagen har tatt for seg fremstillingen, eller snarere fraværet, av kvinner ved ulike museer (Skar 2007). Hun fant at antallet kvinnelige og mannlige dukker i *Langsomt ble landet vårt eget* var omtrent den samme. Likevel er kvinnefigurene tildelt tradisjonelle og passive roller, mens mannfigurene er fremstilt som aktive, med kunnskaper og ferdigheter. Kvinnene var fremstilt som kulisser for mennene. Wasa Hagen mener for eksempel representasjoner av avvik fra den kjønnsnormative adferden for kvinner kunne bidratt til en mer nyansert fremstilling. Brenna et al (1994:59) deler denne oppfatningen: «Kvinnene skraper bjørneskinn på gulvet i hulen, de ammer bak åren i vikingtiden, de dør i svartedauden og resirkuleres ved hjelp av rotter, de serverer i borgerlige hjem, de bekrefter mann og barn i arbeiderhjemmet, de skaffer mat til barna i krig, de pakker «bobla» for familiens ferietur på sekstitallet og de er fryktelig ensomme i alderdommen i den kalde nåtid (eller var det oppvarmet den var). Mennene jakter, bygger båter, sprer kultur, passer saga og fisker». Stereotype kjønnsrollemønstre i museumsutstillinger mener Wera Grahn (2006) er et uttrykk for nåtidens oppfatninger om kvinners deltagelse i samfunnslivet. Fremdeles er det flest menn som sitter i maktposisjoner og kvinner som har ansvar på den private arena, og dette reproduseres i museenes formidling av kjønn. Sammenligningsvis er det et markert motsetningsforhold mellom kjønnsrepresentasjonene i *Langsomt ble landet vårt eget* og *Fra istid til Kvitekryst*. Den sistnevnte bar preg av Høigård Hofseth klare intensjoner om å innarbeide perspektiver fra kjønnsforskning i utstillingen.

3.3.6 Utstillingen i retrospekt

Litt mer enn et tiår etter åpningen av utstillingen skrev Grethe Melby (2005) at den var «Tradisjonelt, men spennende fortalt». At den samiske befolkningen og minoritetsgrupper ikke har fått så stor plass setter hun i sammenheng med sjangeren og settingen for utstillingen, den sammenheng den er blitt til i. Hun anså den som et historisk minnesmerke over 90-

tallets internasjonalt orienterte norgesformidling. To tiår etter at utstillingen sto ferdig ser Line Esborg (2015) på hvordan valg av formidlingsstrategier hadde sammenheng med den situasjonen utstillingen ble til i. En del av denne settingen var fremveksten av nostalgi og nasjonale strømninger i landet i forbindelse med Vinter-OL. Et annet forhold som ga opphav til nasjonale følelser var folkeavstemningen om medlemskap i EU. Denne debatten fikk i stor grad preg av argumenter for norsk selvstendighet, ønsket om å være uten «overformynderi» fra EU. Hun mener at ikke minst det siste bidro til valget av formidlingsperspektiv i utstillingen, særlig tema som tar for seg politiske vendepunkter som 1814, 1905, 2.verdenskrig, fordi disse fremfor noe symboliserer norsk selvstendighet og selvstyre. Esborg konkluderer med at utstillingen på Maihaugen to tiår etter åpningen er et verdig monument over nasjonale fortellingsstrukturer fra undervisning og etterkrigstidens historiesyn. Ikke minst over hvordan den moderne sosialdemokratiske velferdsstatens fremvekst og fall på et gitt tidspunkt ble beskrevet.

4 Teori, forskning og utstilling

4.1 Tidligere utstillinger ved Oldsaksamlingen

I dette kapitlet skal jeg ta for meg sammenhengen mellom tidligere utstillingspraksis og det vitenskapelige synet som var rådende i de ulike periodene. Hensikten er å forstå bakgrunnen for hvilke forståelser som preget evalueringskomiteens holdninger. Det er spesielt ett forhold jeg vil se på: hvordan ideer om museets rolle overfor publikum fikk betydning for utformingen av den utadvendte virksomheten; utstillingene og formidlingen.

4.1.1 De første basisutstillingene

Den første var satt opp av Gabriel Gustafson i 1904 og ble stående til den ble demontert rett før krigen (Iveland og Simensen 2004:118). Utstillingen var karakteristisk for sin tid. Det utstilte materialet var inndelt etter perioder i egne saler som tok for seg steinalder, bronsealder, jernalder og middelalder. Innenfor tidsepokene ble gjenstandene typologisk ordnet. Inndelingen var ment å vise utviklingen fra det enkle til det mer komplekse, både når det gjaldt teknologi og samfunnsformer. Utstillingsformen var derfor preget av det store antallet nesten likeartede gjenstander utstilt på rekke og rad. Her var det lagt vekt på *mengden* av det utstilte materialet for å presentere arkeologifaget som en vitenskap på linje med natur- og kulturfagene (ibid). Imidlertid var det ikke bare de arkeologiske artefaktene som utgjorde de første permanente utstillingene. På eldre fotografier sees også at veggnisjene har malerier av bautasteiner og gravhauger, som en form for nasjonalromantiske kulisser rundt de utstilte gjenstandene (Elliott 2016 forthcoming). Bakgrunnen for dette kan finnes i de nasjonale strømningene fra slutten av 1800-tallet som blomstret opp i tiden rundt unionsoppløsningen. Nasjonalromantiske fremstillinger av landskap og fornminner ble nå en naturlig del av det museale formspråket. Stilmessig var de malt i et foreldet uttrykk, sammenlignbart med I.C Dahls malerier fra tidlig 1800-tall, og skulle trolig gi assosiasjoner til det arkaiske. Kulissene var ment å understøtte budskapet på en måte man trolig ikke syntes et moderne formspråk kunne. De nasjonale strømningene var også medvirkende til at funnene fra utgravningen av Osebergskipet i 1904 fikk en prominent plass i museet, der de ble presentert for publikum i en egen sal i 1912.

Utstillingspraksisen var i tråd med de vitenskapelige perspektivene som rådet grunnen i samtiden (Iveland og Simensen 2004:118). Det var i hovedsak studieutstillinger, hvilket vil si

at gjenstandene var i fokus og det var mange av dem. Samtidig var det relativt lite kontekst i form av tekst. Det er hva Pedersen (2010:45) kaller en ”nøktern presentasjonsform”.

Materialet som ble stilt ut, og måten det presentert var deler av et helhetlig vitenskapssyn (Eriksen 2009:183). Da Gustafsons utstilling ble satt opp, var det vitenskapelige perspektivet som rådet grunnen evolusjonismen fra siste halvdel av 1800-tallet. Kort fortalt er det læren om utviklingen fra laverestående til høyere nivåer, både i naturen og hos menneskene.

Historien ble fortolket som en unilineær utvikling som gjaldt alle samfunn og kulturer, der variasjoner og ulikheter i materialet fikk liten oppmerksomhet. Fremskritt og teknologiske nyvinninger var sentrale begreper. Meningen var å anskueliggjøre utviklingslæren gjennom måten gjenstandene var ordnet i utstillingene (Olsen 1997:30-32, Pedersen 2010:46).

Utstillingspraksisen reflekterte tidens syn på museets rolle i samfunnet – der begreper som forskning og undervisning var fremtredende. Fortiden og historien var entydige begreper som ikke ble problematisert. Anne Eriksen (2009:89) peker på at «(...) de eldre universalmuseene skulle formidle viten innenfor etablerte kunnskapstradisjoner, vekke interessen for lærde studier og være et hjelpemiddel i utøvelsen av dem (...)». Spesialister, studenter og etter hvert allmuen; de brede lag av befolkningen, skulle nyte godt av samlingene. Fagfolkene var autoritative forvaltere av samlingene og kunnskapen. Med bunn i den tidlige historien som universalmuseum dreide det seg om organisering og formidling av kunnskap, og museets rolle som formidler overfor publikum. Formidlingen ved museene ble påvirket av forståelsen av at samling og utstilling var to sider av samme sak. Dermed fikk gjenstandene i seg selv en viktig rolle som en del av formidlingen om utviklingen av menneskeheten (Pedersen *ibid*).

Utstillingsvirksomhet handlet om museets pedagogiske rolle i opplysningens tjeneste, og kunnskap, dannelse og moralsk utvikling var sider av samme sak (Eriksen *ibid*).

Mer omfattende arkeologisk materiale fra stadig flere utgravninger førte til at forskerne la større vekt på geografisk variasjon (Olsen 1997:31, Trigger 1989:149). Forskerne hentet innflytelse fra kulturhistorisk teori, der hovedelementene kom fra etnografi og geografifaget (Olsen 1997:32, Trigger 1989:154). Kulturbegrepet fikk mer oppmerksomhet og betegnet etnisk tilhørighet eller folkeslag, gjerne med nasjonalistiske overtoner. Hvilke følger fikk så den teoretiske forskningen for utstillingene ved Oldsaksamlingen? I stor utstrekning ble de ikke nevneverdig berørt. De kronologiske seriene med redskap og våpen fikk heretter følge av spredningskart over gjenstandsmateriale og utbredelsen av kulturer, men utover dette var det lite som endret seg.

4.1.2 Nye basisutstillinger før og etter krigen

Arbeidet med nye basisutstillinger begynte i 1934. I forbindelse med utstillingsarbeidet ble det gjort omfattende endringer i utformingen av museumslokalene. Den opprinnelige jugendstilen ble oppfattet som umoderne og lite hensiktsmessig for presentasjon av et arkeologisk materiale, og ble derfor erstattet av innredning i moderne funksjonalistisk design. I tråd med den nye tidens smak ble originalmontrene som Bull hadde tegnet, pilastre, dekorativ forgylling, dominerende lysekroner o.l. enten fjernet eller kamuflert, slik at utstillingene kunne få en «nøytral» ramme. Det enkle uttrykket ble oppfattet som den mest rasjonelle og pedagogiske bakgrunnen i formidlingsøyemed (Iveland og Simensen 2004:119). I de nye utstillingene var det fokus på håndgripelige fenomener; ressursutnyttelse, gravfunn, bosetningsspor, teknologisk utvikling. Utstillingsformen var preget av enkle modeller som kunne forklare disse fenomenene, mens fremstillinger av ritualer, trosforestillinger eller andre uttrykk for menneskelig mentalitet fremdeles lå tiår frem i tid. Mennesker var i det hele tatt fraværende i presentasjonen av fortiden (Elliott forthcoming 2016).

Fra 1952 ble utstillingene gjenreist av arkeologen Anders Hagen, etter å ha vært nedpakket under krigen. Nye prinsipper lå til grunn for presentasjonen av artefaktene, og bare 10 % av materialet fra den tidligere utstillingen ble benyttet (Iveland og Simonsen 2004:119). Fremdeles var det likevel et stort gjenstandsfokus, men med mer omfattende tekst. På 1970-tallet ble det gjort noen overflatiske endringer av Hagens utstilling, men i all hovedsak var det denne utstillingen som sto frem til man begynte arbeidet med *Fra istid til Kvitekryst*. Den teoretiske arkeologien hadde derimot beveget seg med sjumilssteg i disse tiårene. På 1970- og 80-tallet så man fremveksten av nye perspektiver; som blant annet kjønnsforskning og kritisk teori. Slik sett fremsto Anders Hagens utstilling fra 1952 som utdatert fra et faglig synspunkt, og var overmoden for utskifting lenge før den faktisk ble tatt ned.

Mye av årsaken til at de eldre utstillingene sto så lenge, kan til dels finnes i den faglige statusen og posisjonen både Gustafson og Hagen hadde innen arkeologien i samtiden, men antagelig mest i den lave prioriteringen man ga til utstilling og formidling. Oldsaksamlingen satte imidlertid opp flere mindre, temporære utstillinger allerede fra 1911 og fremover, et arbeid som skjøt fart fra 1970-tallet (se oversikt i Mugaas 2004:154). I tillegg utarbeidet skoletjenesten flere utstillinger i miniformat i museets entré fra 1980-tallet (Elliott 2016 forthcoming), men de permanente utstillingene forble stort sett uendret frem til Høigård Hofseth startet sitt prosjekt. Hvordan kan det ha seg at det gikk så lang tid uten nye

utstillingsplaner ved et av landets største museer? Hvilke prioriteringer hadde Oldsaksamlingen for sin virksomhet?

4.1.3 Utstillingsvirksomhet - Oldsaksamlingens stebarn

Når vi skal lete etter årsaker til at det gikk så lang tid mellom Hagens utstillinger og Høigård Hofseths nye prosjekt mange år senere, er trolig Oldsaksamlingens rolle i et universitetsmuseum og arkeologisk landsdelsmuseum med ansvar for forvaltningen av automatisk fredete kulturminner innenfor sitt distrikt, viktige faktorer. En av årsakene til at utstillinger ble nedprioritert var som beskrevet i kap.2.1. mer presserende oppgaver i form av den stadig økende administrative byrden (saksbehandling og utgravningsvirksomhet). Andre museale oppgaver, som publisering av forskningsresultater, hadde kanskje også større status enn å sette opp utstillinger. I tillegg kan årsaken til dels sies å ha vært personavhengig. De ulike bestyrerne gjennom tidene og den politikken de sto for med tilhørende satsingsområder, har utvilsomt vært medvirkende. Kathy Elliott (2016 forthcoming) peker også på at mangel på en overordnet museumspolitik i denne perioden førte til nedprioritering av utstillingsarbeidet, som i stor grad ble personavhengig. Lenge forelå det også planer om et nytt museum i Bjørvika, noe som ytterligere bidro til at temporærutstillinger ble prioritert fremfor oppgraderinger eller fornyelse av eksisterende basisutstillinger.

Hvis vi sammenligner utstillingsvirksomheten til Oldsaksamlingen og Etnografisk museum i denne tiden, ser vi store forskjeller. I motsetning til Etnografisk museum hadde Oldsaksamlingen ingen ansatte som var ansvarlige for å sette opp utstillinger eller permanent sal til skiftende utstillinger. Etnografisk Museum satset stort på utstillingsvirksomhet fra 1970-tallet og sto for flere samfunnskritiske utstillinger med politiske og sosiale tema, laget i eget verksted og med hjelp av en ny profesjon - utstillingsarkitekten. De lukkede montrene ble da forkastet til fordel for mer åpne og kontekstualiserte utstillinger med rekonstruksjoner og estetiske presentasjoner. Formålet var å skape en helhetlig presentasjon av temaene og samtidig bidra til undring, opplevelse og debatt (Iveland et al 2004:77-78, Iveland og Simensen 2004:120-122). Riktignok ble også disse gjenstand for debatt når det gjaldt utstillingsetikk og innhold (Iveland og Simensen 2004:125-126). Imidlertid viser de vilje til nyorientering i utstillingsmediet og tidsaktuelle strømninger. Etnografisk museum var også det første museet i Norge som benyttet TV-mediet i formidlingen av en utstilling, allerede under NRKs prøvesendinger i 1959. Utstillingen tok for seg buddhismen i Tibet. Innholdet og

ikke minst formidling gjennom TV-sendingen kunne oppfattes som et politisk standpunkt ettersom Dalai Lama på samme tid flyktet til India. Imidlertid fortsatte Etnografisk museum å benytte TV som formidlingskanal for senere utstillinger (Iveland og Simensen 2004:134).

På mange måter kan disse til dels provoserende utstillingene og formidlingen sammenlignes med de mer moderne «Brudd» -utstillingene fra senere år, som har vært satt opp ved ulike museer. «Brudd» -utstillingene satte fokus på kritikkverdige forhold og aktuelle samfunnstema. Tilsvarende prosjekter fantes ikke i arkeologiske museer, ei heller de øvrige ingrediensene fra Etnografisk museums nye utstillings- og formidlingsstrategier. Manglende kontakt og samarbeid mellom Etnografisk og Oldsaksamlingen kan være en årsak til at sistnevnte rett og slett ble akterutseilt i faget utstillingspraksis. Med sammenslåingen av Oldsaksamlingen, Etnografisk museum og Myntkabinettet til et museum i 1999 fikk riktignok enkelte utstillinger et tverrfaglig preg (Iveland og Simensen 2004:118). Likevel er det først med planene for nye utstillinger⁵¹ etter demonteringen av *Fra istid til Kvitekryst* at samarbeidet mellom de ulike fagavdelingene er kommet med fra starten.

4.2 Kulturarvsindustri – opplevelsesøkonomi. Nye innflytelser i utstillingspraksis

4.2.1 Innledning

På 1980- og 90-tallet kom nye innflytelser fra kommersielle aktører til å påvirke måten man laget utstillinger ved en del museer, både internasjonalt og i Norge. Elementer fra den såkalte kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomien – særlig representert ved Jorvik Viking Centre i York - var en del av inspirasjonen bak utformingen av utstillingene, og ikke minst en del av kritikken, slik det fremkom i kap.2. Jeg skal også se på hva som ligger i begrepene kulturarvsindustri og opplevelsesøkonomi og gå nærmere inn på hva de nye innflytelser i utstillingspraksis innebar.

4.2.2 Begrepsavklaringer

For å diskutere kulturarvsindustri, må vi først se på hva det litt ulne begrepet **kulturarv** egentlig omfatter og hvilken bakgrunn det har. Rent generelt kan vi kanskje si at hva vi oppfatter som kulturarv, avhenger av våre vurderinger både tidligere og i samtiden (Beckman

⁵¹ Fra 2016

(1993:62). Jonas Anshelm (1993:9) hevder at selve begrepet er en sosial konstruksjon med opphav i moderniseringsprosessen. I følge Robert Hewison (1987:31) ble det først tatt i bruk i forbindelse med erklæringen av 1975 som det europeiske arkitekturvernåret. Et fenomen som bidro til spredningen av begrepet i England på samme tid, var en storstilt kampanje mot formuesskatt på store landeiendommer, såkalte Historic Houses. Kampanjen var omdiskutert og fikk mye oppmerksomhet i de britiske mediene (ibid). Trolig har bruken av begrepet i engelske faglitteratur påvirket at det etter hvert ble tatt opp i andre land. I Norge ble begrepet ifølge Arne Lie Christensen (2011:192-193) tatt i stadig større bruk fra 1990-tallet. Han peker på at det tilsynelatende er et begrep med positive konnotasjoner, og det fremstår som uproblematisk. Imidlertid er det relativt upresist og flertydig. Både i dagligtale og i faglitteratur kan det innebære omtrent hva som helst, og vise til alt fra monumenter, arkeologiske artefakter eller steder av historisk og kulturell verdi (Hewison 1987:32). Ofte er kulturarv nærmest synonymt med materielle kulturminner, men det har også immaterielle betydninger som gjerne går på oppfatninger om kulturell identitet, felles referanserammer, tradisjoner, historisk kontinuitet. I økende grad er kulturarv også blitt synonymt med *historie*, enten den er lokal, nasjonal eller global (Hewison 1987, Baxter 2012). Rodney Harrison (2013:4) mener begrepet kulturarv ikke sier så mye om fortiden, men snarere hvordan vi i nåtiden forholder oss til den.

I debatter er det imidlertid ofte den institusjonelle betydningen av begrepet man tenker på, kulturarv som inngår i den offentlige forvaltningen i samfunnet og er gitt en form for autorisert, eller offisiell, status (Anshelm 1993:13-14, Harrison 2013:14). Det er kulturarv som er ivaretatt av profesjonelle fagfolk – den er institusjonalisert. Definisjonen av kulturarv handler derfor i stor grad også om hvilke *symbolske verdier* den blir tillagt. Bevaringsverdi er et kriterium for offentlig forvaltning, eller institusjonalisering, av kulturarven (Beckman 1993:81). Samtidig er det en symbolsk verdi at noe er bevaringsverdig. Den institusjonaliserte kulturarven tillegges slik sett ofte høy symbolsk verdi, ettersom den er gitt en vitenskapelig og ekspertfaglig status. Den blir oppfattet som å være ”mer verdt” enn kulturarv som ikke omfattes av offentlig forvaltning. Svante Beckman (1993:85) formulerer det slik: «Ju høyere grad av formalisering i tilskriften av bevarandevärden, desto starkare blir det värderade stoffets status som kulturarv». Kulturarven blir nærmest å betrakte som en merkevare eller et konsept.

I diskusjonen om kulturarvsindustri vi tar for oss her, kan vi si det er en tett forbindelse mellom oppfatningen av hva som er kulturarv og steder med status som nasjonal eller global, altså institusjonalisert kulturarv. Et godt eksempel på denne typen kulturarv er *Verdenskulturarv*. Utgangspunktet for denne kategorien ligger i UNESCOs (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) World Heritage-konvensjon fra 1972⁵² om beskyttelse av verdens kultur- og naturarv som står i fare for ødeleggelse, for eksempel som følge av plyndring, forurensning, masseturisme, naturkatastrofer, krig eller utbygging. Hovedsakelig var det to faktorer som var utløsende for opprettelse av listen. Den ene var ødeleggelsene av europeiske byer og steder med stor historisk betydning under 2.verdenskrig. Kulturarvsspørsmål ble i den første tiden etter krigen ivaretatt av enkelte NGO er, blant annet FN (Harrison 2013:56). Den andre utløsende faktoren var planene om å demme opp Aswandammen i Egypt på slutten av 50-tallet, noe som ville ført til oversvømmelse av dalen der Abu Simbel og Philae templene lå (ibid:57). I 1960 ble et internasjonalt redningsprosjekt gjennomført for å flytte monumentene høyere opp. Siden den gang er mer enn 1000 steder, både kultur- og naturarv, oppført på listen. UNESCOs definisjon av kulturarv omfatter monumenter, bebygde miljøer og steder, som har kunstnerisk, arkitektonisk, arkeologisk, antropologisk, estetisk eller vitenskapelig interesse. Fra 2003 er også immateriell kulturarv med på UNESCOs liste⁵³. I Norge har vi pr. i dag åtte steder som står oppført på UNESCOs verdensarvliste, hvorav syv er kulturarvssteder. Når det gjelder den fysiske kulturarven, er det medlemslandene som fremmer kandidater til verdensarvlisten, og et sted som er nominert blir utredet av ICOMOS etter bestemte kriterier. *UNESCO World Heritage Committee* – Verdensarvkomiteen - kan sende støtte fra verdensarvfondet til det truede stedet. Å bli inkludert på listen over verdenskulturarv gir derfor mange fordeler. Først og fremst gir det en ettertraktet status, økonomisk støtte til utvikling og bevaring av stedet. Dette gir igjen muligheter for turisme og økte inntekter, et viktig moment for tilrettelegging av kulturarv i reiselivsnæringen (Harrison 2013:88-89).

Nettopp turismen og reiselivsnæringen bringer oss tilbake til utgangspunktet for dette kapitlet: definisjonen av kulturarv som *industri*. Begrepet ble først brukt av Robert Hewison (1987) i hans bok *The heritage industri*, men han tok igjen utgangspunkt i Adorno og Horkheimers definisjon av kulturindustri. Kulturarvsindustri er et begrep med på den ene

⁵² <http://no.wikipedia.org/wiki/Verdensarven> (avlest 19.03.15)

⁵³ <http://unesco.no/wp-content/uploads/2012/12/UNESCOs-konvensjon-av-2003-om-vern-av-den-immaterielle-kulturarven.pdf> avlest 09.11.2015

siden et mer eller mindre konkret innhold, som innebærer tilrettelegging, markedsføring og forbruk av kulturarv. På den annen side har det et abstrakt innhold som kommer til uttrykk i kritiske diskusjoner. Begrepet brukes blant annet av Geir Vestheim (1994:140) i både abstrakt og konkret betydning. Begrepet kulturarvsindustri har flere sider; Bjørnar Olsen (1997:239) kaller det kulturindustri og Svante Beckman (1993:28) opplevelsesindustri, men legger det samme i begrepet som Vestheim. Kulturarvsindustri, kulturindustri og opplevelsesindustri er i alle henseender akademiske begrep som gir tilsiktede negative assosiasjoner til massekonsumpsjon og kommersialisering, og det er i denne betydningen jeg kommer til å bruke begrepene i den videre fremstillingen.

For å komme nærmere inn på hva kulturarvsindustri egentlig omfatter, har jeg tenkt å gå veien om opplevelsesøkonomi. Disse er ofte sett som to sider av samme sak, men i motsetning til det negativt ladede kulturarvsindustri, er opplevelsesøkonomi ikke et begrep hentet fra akademiske sirkler. Det referer til merkantile fag for eksempel ved Handelshøyskolen BI og er en sektor innen reiselivsnæringen. Arvid Flagestad (2006⁵⁴), reiselivsforsker ved Markedshøyskolen, definerer opplevelsesøkonomi som et ”paraplybegrep” for mange bransjer som har til felles at de bidrar til å skape opplevelser innen reiselivsnæringen. Han formulerer det slik: «Opplevelsesøkonomi handler om de *prosesser og produkter* som skaper opplevelse og identitet for kunden» (mine uthevelser). I benevnelsen «prosesser og produkter» trer de bakenforliggende kreftene i utviklingen frem. Med utgangspunkt i denne definisjonen kan vi snakke om en prosess med aktører. Ian Baxter (2012:5) bruker begrepet «management» i forståelsen av hvordan noe blir utviklet fra å være et sted, et monument eller omtrent ingenting, til å bli kulturarv – og deretter inngå i en hel industri basert på konseptet. Denne industrien er sett som å ha sitt utspring i opplevelsesøkonomien (Hewison 1987). Vi skal derfor se litt nærmere på bakgrunnen for fremveksten av opplevelsesøkonomien.

4.2.3 Bakgrunnen for kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomien

Verken kulturarvsindustri eller opplevelsesøkonomi er fenomener som oppsto i det postmoderne samfunnet, selv om begrepene er av nyere dato. Kevin Walsh (1992:94) sier at kulturarvsindustrien skjøt fart (det han kaller ”heritage boom”) hovedsakelig fra 1970-tallet, men at røttene går enda lenger tilbake. Mange til dels uavhengige faktorer har ført frem til utviklingen av den moderne kulturarvsindustrien. Deler av bakgrunnen kan vi finne i

⁵⁴<https://www.bi.no/forskning/News/Nyhetsarkiv-2006/ABC-i-Opplevelsesokonomi/> (avlest 19.03.15)

fremveksten av opplevelsesøkonomien, som igjen har sin forutsetning i eldre forbruks- og reisetrender. En forløper finner vi helt tilbake til Grand Tour-fenomenet, der den britiske og nordeuropeiske overklassens sønner ble sendt rundt på reise til steder og byer i hovedsakelig Tyskland, Frankrike og Italia for å studere antikken og oppkomsten av den moderne sivilisasjon. Turen kunne vare alt fra noen måneder til flere år. Hensikten var å lære fremmedspråk, få innsikt i andre kulturer, se highlights fra antikken og renessansen og generelt erverve de kunnskaper man trengte for å ta plass i sin sosiale stand ved hjemkomsten. Denne dannelses- og utdannelsesreisen hadde sin storhetstid i perioden fra slutten av 1600-tallet frem mot ca 1835 (Redford 1996:15). Med utviklingen av moderne kommunikasjonsmidler som tog og dampbåter ble reisen enklere og Grand Tour-tradisjonen falt bort etter hvert som stadig økende andel av de borgerlige klassene fikk anledning til å reise. Den moderne turismen fikk sin oppkomst med Thomas Cook, grunnleggeren av "Cook's Tour" (Thomas Cook & Son), verdens første reisebyrå. Fra 1855 tilbød byrået reiser utenfor Storbritannia, til Europa⁵⁵. Hovedsakelig gikk turene til Egypt, Italia, Sveits og steder som tidligere var en del av Grand Tour-løypa. I samme periode oppsto også fenomenet med reisehåndbøker, der Baedeker var den mest kjente. Håndbøkene hadde bred omtale av de steder, monumenter, byer og miljøer som inngikk i en tradisjonell rundreise, og var en obligatorisk del av utstyret. Faktisk la de på mange måter standarden for hvor man skulle reise og hva man skulle se. Enkelte hadde til og med beskrivelser av *hvordan* monumentene, byene og stedene skulle oppleves av den reisende (Redford 1996:115). I moderne tid har fremveksten av fritidsturismen i europeiske land vært en viktig faktor i oppkomsten av både opplevelsesøkonomien og kulturarvsindustrien, noe som igjen har sammenheng med urbaniseringen og industrialiseringen av samfunnet. Fritidstilbud som forbruksmønster var blant annet et utslag av redusert arbeidstid og høyere lønn i etterkrigstiden, samtidig som en forbedret infrastruktur og flere kommunikasjonsmidler tilgjengelig for folk flest gjorde det enklere å reise. En stadig større andel av befolkningen fikk anledning til å reise, i første rekke innenlands, og senere utenlands med oppkomsten av pakketurer. Som følge av dette kom utviklingen av mer omfattende servicetilbud i samfunnet (Walsh 1992:120-121). Også museer, spesielt i Storbritannia, ble en del av den samfunnsøkonomiske veksten og den ekspanderende utviklingen innen servicesektoren, ved at de inngikk i fritidsturismen (Walsh 1992:122, Hewison 1987:63). En annen side av dette er, som Kevin Walsh (1992:64) argumenterer for, at etterkrigstiden i Europa var en utvikling mot en standardisert, konform

⁵⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Cook avlest 09.11.2015

og rasjonalisert kultur. Robert Hewison (1987:39) hevder at dette fikk negative ringvirkninger for måten kulturminner og kulturarv heretter ble fremstilt: «The effect of modernisation was not just that everything had changed, but that everything had become more and more the same, as architectural and scenic differences were ironed out under the weight of mediocrity and uniformity». Vi skal se litt nærmere på hva som ligger i dette.

Arne Lie Christensen (2011:174-175) har sett på sammenhengen mellom fremveksten av markedsliberalismen i det postmoderne samfunnet fra midten av 1980-tallet og tilrettelegging av kulturminner i økonomisk øyemed, kalt ”verdiskaping” eller «manufacturing heritage» som Hewison (1987:9) benevner det. Dette omfatter blant annet opprettelse av verdensarvsteder, kulturhistoriske eiendommer, temaparker – og stiftelser for bevaring av kulturarven, som English Heritage (Baxter 2012:2). I følge Walsh (1992:94) oppsto en sterk fremvekst av steder som ønsket å fremstå som fortids-representasjoner i en eller annen form, blant annet friluftsmuseer, historisk-tema-baserte attraksjoner, og etablerte institusjoner som ville fremstå i ny innpakning ved å ta i bruk ny teknologi og formidlingsmåter. Årsaken til denne fremveksten ligger ifølge forskere som Walsh (1992), Hewison (1987), Baxter (2012), Olsen (1997) og Vestheim (1994) i den følelsen av rotløshet, usikkerhet og fremtidsfrykt som preger det postmoderne samfunnet. Vi lengter mer enn noen generasjoner før oss etter en tilværelse med kontinuitet, forutsigbarhet og trygge, familiære rammer. Denne lengselen gir seg uttrykk i illusjoner om fortiden som et sted preget av stabilitet og det som er uproblematisk, i motsetning til dagens komplekse og kompliserte samfunn. Slike illusjoner blir derfor bakt inn i hvordan kulturarv fremstilles i et kommersielt marked, mener de.

Opplevelsessentre med historisk tema oppsto imidlertid ikke av seg selv i det postmoderne samfunnet, men har lange tradisjoner i andre medier. Det er en utvikling fra rekonstruerte scener og interiører, diorama, panorama, vokskabinetter og teknologiske nyvinninger vist frem i teater, sirkus, verdensutstillinger og museer både i Europa og Amerika fra slutten av 1800-tallet (se Alzén 1993, Brenna 2002, Pilbeam 2006). De hadde også sine røtter i friluftsmuseene og stilhistoriske utstillinger. Innflytelsene gikk begge veier, og det er vanskelig å trekke frem en bestemt forløper (Walsh 1992:95, 97). I det følgende avsnittet skal jeg gå nærmere inn på et eksempel fra nyere tid, Jorvik Viking Centre i York, ettersom det var nevnt av informantene som en del av de inspirasjonskildene man hadde ved utviklingen av utstillingene jeg ser på.

4.2.4 Jorvik Viking Centre

Dette er vel det kanskje mest kjente og refererte eksempelet på kulturarvsindustri og opplevelsesøkonomi, både i arkeologisk og museumsfaglig litteratur. Jorvik⁵⁶ Viking Centre i York åpnet i 1984. Det ble utviklet av Heritage Projects Ltd, et firma som også har stått bak tilsvarende prosjekter med historiske tema i England, som Canterbury Tales og The Oxford Story (Walsh 1992:107). Ideen til Jorvik ble unnfanget av direktør for York Archaeological Trust (YAT), Peter Addyman, etter utgravningen av den anglo-skandinaviske bosetningen ved Coppergate, York, i årene 1976-1981 (Swain 2007:250). Bakgrunnen var den store publikumsinteressen for utgravningen. Jorvik er ikke et museum i tradisjonell forstand, men et opplevelsessenter (interpretation centre) basert på funnene fra utgravningen. I motsetning til et museum har et opplevelsessenter ikke som formål å stille ut en samling gjenstander, men å presentere et bestemt tema (Hewison 1987:21). Rent fysisk er Jorvik konstruert på stedet der utgravningene fant sted. Publikum blir kjørt ”bakover i tid” med såkalte time-cars, små motoriserte vogner, for å oppleve rekonstruerte miljøer fra vikingtidens Coppergate, med fullskala hus, figurer, lyder og lukt. I tillegg er en del av utgravningsområdet bevart og det er utstilt gjenstandsfunn fra utgravningen. Senteret har ikke egen samling, derimot er det tilknyttet Archaeological Resource Centre (ARC) i York som åpnet i 1990 med midler fra inntektene av Jorvik. ARC er i likhet med Jorvik utviklet av YAT. Hensikten er å gi en aktiv deltagelse i eksperimentell arkeologi og innsikt i utgravningsmetoder, teoridannelse og fortolkninger. Begge institusjoner har generelle besøkende, turister, lokalbefolkningen og skolebarn som målgruppe.

Jorvik og ARC bidrar til en økt interesse for fortiden og arkeologi generelt også andre steder (Walsh 1992:173-174). Enkelte fagfolk, som arkeologene Renfrew & Bahn (2000:522), har derfor også sett formidlingspotensialet for arkeologi som ligger i senterets virksomhet. Kommersielt og forskningsmessig har det vært en suksess. Bare de første to årene etter åpningen hadde senteret 900.000 besøkende (Swain 2007:251). Likevel er både Jorvik og ARC mer omdiskutert enn noen andre opplevelses- eller kulturarvssentre i Storbritannia. Kritikken er hovedsakelig kommet fra faglig hold, blant annet av britiske arkeologer og museologer, og har sentrert rundt ”Disneyland-aspektet” ved senteret. Hewison (1987:84) kaller det et arkeologisk motstykke til tivoliens spøkelsestog, og ser det ironiske i plasseringen av Jorvik i kjelleren til et kjøpesenter. Mange har også stilt spørsmålet om Jorvik

⁵⁶ York kommer av det norrøne navnet Jorvik

representerer en faglig basert rekonstruksjon eller ren kommersialisering av fortiden (se for eksempel Walsh 1992, Swain 2007, Shanks & Tilley 1987). ARC på sin side er kritisert for å gi en forenklet versjon av arkeologisk virksomhet a la «speiderleir-arkeologi».

Begrepet ”Disneyifisering” eller Disneyland er ikke bare brukt om opplevelsesentre som Jorvik, men er gjentatt som en del av den generelle kritikken mot arbeidet med å tilrettelegge steder og byer som verdensarvsted. Begrepet er også brukt i den interne kritikken av utstillingene jeg tar for meg. Også to av de øvrige hovedinspirasjonskildene til *Langsomt ble landet vårt eget*, Hunderfossen familiepark og utstillingen ved Museum of Civilizations, er tildelt denne karakteristikken (Haddal 1993)⁵⁷. Dermed er det også nødvendig å se nærmere på hva som egentlig ligger i begrepet ”Disneyifisering”.

4.2.5 Disneyifisering: en del av kritikken

Ifølge Wikipedia⁵⁸ innebærer begrepet Disneyifisering en forvandling av et bestemt sted eller samfunnsforhold generelt, til etterligninger av Walt Disneys temaparker. Det gir negative assosiasjoner til kommersialisering og kritikkløst massekonsum. I tillegg ligger det implisitt i begrepet en endring mot arkitektonisk og miljømessig standardisering med påfølgende tap av stedets eller samfunnets egenart og spesifikke karakter. Disneyifisering kan slik sett sies å gi inntrykk av underholdningsindustri, opplevelsesturisme og fornøyelse som ikke krever en dypere innsikt. Det fører til fremstillinger som er ukontroversielle, som glatter over motsetninger og gir et idealisert bilde av tiden og stedet de skal representere (Walsh 1992:97, Schouten 2011:34). I siste instans kan begrepet Disneyifisering sies å innebære en ensidig eller sjablong-aktig representasjon uten rom for mangfold. Disneyifisering er et begrep med flere avleggere; Bjørnar Olsen (1993) bruker begrepet Yorkisering - av Jorvik Viking Centre – og i nyere tid kan man støte på MacDonaldisering, avledet av navnet til den amerikanske hurtigmatkjeden (Schouten 2011:35). Begrepene dekker omtrent det samme. Mye av den kritikken som ligger i begrepene svarer til de innvendingene som er kommet frem mot kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomi generelt, noe jeg skal gå nærmere inn på i neste avsnitt.

4.2.6 Kritikk av kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomien

⁵⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Canadian_Museum_of_History avlest 26.11.2015

⁵⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Disneyfication> (avlest 23.02.15)

«And if a critical culture is to begin anywhere, it must begin by criticizing the heritage industry, before we drown in honey and aspic» (Hewison 1987:146).

På norsk ville vi kanskje sagt at de nevnte drukkingsmidlene besto av sukkerlake og konserveringsmidler. Kritikken Robert Hewison fremsetter i dette utsagnet er en av hovedinnvendingene mot kulturarvsindustrien: kulturarvstedene utnyttes i økonomisk øyemed, der formålet er inntjening mer enn bevaring av stedets spesifikke karakter. Ønsket om å tiltrekke seg besøkende – og økt inntjening – har paradoksalt nok ført til omfattende inngrep i det som ble gitt vernestatus, med tap av stedsspesifikke elementer som følge. Besøkende forventer en fremstilling av stedets historie som passer med de forestillingene de allerede har, snarere enn å få sine forestillinger utfordret (Schouten 2011:29). Hva som får utgjøre historien blir valgt ut på nytt, og omskrevet, for å fremstå i en forbedret utgave og dermed møte de besøkendes forventninger. Fattigdom, slum eller andre forhold som kan gi negative assosiasjoner blir underkommunisert eller utradert (ibid). Kulturarvsindustrien er derfor kritisert for å være en form for kunstig eller konstruert historiefortelling, der presentasjonsformen er en form for inflasjon i «overflate-dekor» - derav den nevnte sukkerlaken – og med et innhold som er bygd opp over en bestemt mal. Denne malen er ofte en fremstilling av fortiden «shaped and moulded to the needs of the present» som Hewison (1987:99) formulerer det, med det formål å omdanne kulturarven til en vare som kan selges til konsumenter. Den får en konstruert identitet som blir fremstilt som autentisk, i forståelsen original, opprinnelig og gjerne urørt, og besøkende må ha fagkunnskaper for å kunne stille spørsmålsteget ved utviklingen. Det har derfor vært en allmenn antikvarisk kritikk av konseptet kulturarvsteder, der Disneyifisering har vært en hyppig brukt begrep (Ronström 2011:137). Frans Schouten kaller denne type bevaringsstrategi for ”conservatism”, en behandlingsmetode som til syvende og sist tar livet av pasienten fremfor å kurere den. Vestheim (1994:70) peker på at det ligger et paradoks i den måten kulturarvssteder blir standardisert, mens de blir presentert som unike og spesielle. Besøkende forventer det egenartede, mens det i realiteten snarere er masseprodusert.

Hensikten med denne fremstillingen er å skape en illusorisk kontinuitet mellom nåtiden og fortiden (Christensen 2011:178). Denne illusoriske kontinuiteten er en forutsetning for å gi publikum en opplevelse av forutsigbarhet, stabilitet, familiære rammer. Fortiden blir lik samtiden, eller i det minste forståelig for oss i dag. Pastsj-presentasjonen fører til det motsatte av kritisk forståelse og innsikt, hevder Hewison (1987:134). Resultatet blir en nedgradering

og uthuling av betydningsinnholdet (ibid:138). Kritikken av kulturarvsindustrien går derfor ofte på at det skapes et gap mellom de faglig forsvarlige fortidsrepresentasjonene, og de populærkulturelle eller opplevelsesorienterte, og at elementer fra de sistnevnte vinner stadig større innpass også i faglige institusjoner.

4.2.7 Kulturarvsindustri og utstillingspraksis

«When museums become one of Britain`s new growth industries, they are not signs of vitality, but symbols of national decline» (Hewison 1987:84).

Walsh (1992:148, 177) argumenterer for at museer er blitt en del av den institusjonaliserte måten å fremstille fortiden på som kulturarvsindustrien representerer. Profitt-tanken, med krav om inntjening og økonomiske resultater, også har innhentet museumssektoren mener han. Fremveksten av en opplevelsesbasert økonomi innen reiselivssektoren har hatt så stor suksess målt i omsetning og besøkstall, at museene har adoptert strategien for å hevde seg i konkurransen (ibid:105). Også Hewison (1987:101, 139) og Baxter (2012:1) ser sammenhengen mellom måten museer og kommersielle sektorer, blant dem reiselivsnæringen, presenterer seg, og hvordan det fra 1980- og 90-tallet har det blitt en stadig sterkere trend i museer å ta i bruk elementer fra kulturarvsindustrien i utstillingspraksis. For Norges del mener Anne Eriksen (2009:19) at tilkomsten av historiske temaparker og opplevelsessentre er en faktor som har bidratt til endring av museenes formidling. Den samme tanken er Bjørnar Olsen (1997:237) inne på, og hevder det er skjedd en endring i hvordan kulturhistoriske og arkeologiske museer formidler fortiden i sine utstillinger. Han kaller denne endringen, der man er gått bort fra kunnskapsformidling, en ”markedstilpasning”. Forskere som Olsen (1997:237), Vestheim (1994:140), Johansen (2002:193) mener at bakgrunnen for denne endringen ligger i den stadig økende bredden av mediekultur og fritidstilbud som har skapt andre forventninger hos publikum til innhold og underholdning enn det de tidligere utstillingene kunne innfri. Olsen (ibid) beskriver denne utviklingen som en orientering mot mer individentsentrerte og opplevelsesbaserte presentasjoner, der man tok i bruk nye formidlingsformer rettet mot det brede publikum. Det problematiske ved en slik fremstilling, sier Vestheim (1994:71), er at den er basert på nettopp publikums opplevelsesbehov, fremfor å kunnskap og refleksjon. «Kjensla av fortida blir det primære, ikkje den intellektuelle forståinga». Hewison (1987:83) stiller seg kritisk til denne utviklingen og hevder at museene har blitt «(...) theatres for the reenactment of the past», mer enn faglig forsvarlige

presentasjoner av fortiden. Disse grepene fører ifølge Markussen (2002:87) og Olsen (1997:238) til at fortiden reduseres til en vare til salgs. Så hvilke elementer har museene hentet fra den utskjelte kulturarvsindustrien og opplevelsesøkonomien?

Sentralt i fremstillingen var å bringe fortiden til liv. Fremstillingene ble bygd opp over mye av den samme malen, med utstrakt bruk tekniske løsninger. Særlig enkelte britiske museer og opplevelsessentre – ofte i regi av Heritage Projects - gikk langt i sine bestrebelser. Motoriserte reiser bakover i tid med time-cars, audio-visuelle utstillinger eller oppbygde miljøer med figurer i naturlig størrelse, motoriserte bevegelser og lyd (Walsh 1992:146). Til og med (syntetisk) lukt og temperaturforskjeller, varme eller kulde, alt for å skape en så tilnærmet «ekte», helhetlig og helst spennende opplevelse som mulig for de besøkende. Et hyppig eksponert element var rekonstruerte miljøer, ofte i form av gatescener, interiører eller landskap. Walsh (1992:100, 103) peker på at utstillingene som tok i bruk disse virkemidlene er ulike, men fremstår likevel som gjenkjennelige. Denne typen fremstillinger fortøner seg som noe familiært og trygt. Utstrakt bruk av rekonstruksjoner og miljøer gjør at utstillingene fremstår nærmest som en rekke med film-sett. Slike isolerte bilder eller «tidskapsler» av fortiden som samlet sett skaper en fortelling mener han er karakteristisk for mye av kulturarvsindustrien (ibid:108). Denne utstillingspraksisen er blitt kritisert for å være underholdning bygget opp over en trygg og gjenkjennelig mal, der det individuelle preget blir borte. Problematiske tema utelates og alternative tolkninger blir ikke presentert, eller de blir usynliggjort. Denne oppfatningen om en «objektiv» fortid, der det ikke finnes alternative tolkninger eller forhold som kan diskuteres, er en vesentlig del av kulturarvindustriens fotfeste. Det som skal selges i et opplevelsesøkonomisk marked må fremstå som autentisk, opprinnelig og ekte. For et publikum må det representere noe udiskutabelt «sant» (ibid:128). Dette fører til en ukontroversiell presentasjon med den følgen at refleksjoner uteblir. Fortiden blir et produkt til passivt og ukritisk konsum (Olsen 1997, Shanks & Tilley 1987).

Walsh (1992:101, 104) peker også på konsekvensene av at fortiden blir tatt ut av kontekst og blandet med det ikke-verifiserbare. Det blir vanskelig å skille mellom presentasjonen og fakta. Historiske prosesser og samtidens fortolkning av disse blir usynliggjort. Fortiden fremstilles som et slags Fantasyland uten reell forbindelse til dagens samfunn og mennesker, der forskjellen mellom fantasi og virkelighet blir visket ut. Opplevelsesaspektet blir mer fremtredende på bekostning av kunnskap eller kritisk innsikt, og rekonstruksjonen i seg selv mer viktig enn fortolkning og forståelse (ibid:115). “In many cases the spectacle is used by

the museum to attract customers who will hopefully move on to the more didactic experiences once the spectacle has been consumed. There is though a danger that the titillating spectacle will engulf the visitor's perception of a museum and consequently negate the potential impact of the didactic presentation" (ibid:110).

Som det kommer frem her, var det en relativt ensidig kritikk av kulturarvsindustriens og opplevelsesøkonomiens påvirkninger på museene. Kritiske røster ble hevet mot utstillinger der man mente publikum ble tillagt rollen som opplevelseskonsumenter og der kunnskapsformidlingen fikk en underordnet rolle eller forsvant. Imidlertid så også flere kuratorer at eldre utstillingsmåter var preget av *sin* samtid, de typologisk og kronologisk ordnede rekkene med steinøkser og vikingsverd tilsvarte ikke oppfatningen fortidens mennesker hadde av gjenstandene – den var resultatet av forskernes måte å sammenstille materialet. Tidligere utstillingspraksis ble ansett for å være foreldet og lite egnet for opplysning, slik Olsen (1997:237) og Walsh (1992:94) har pekt på. Slik sett kan de ikke sies å a vært mer objektiv eller kunnskapsrettet enn de som ble utarbeidet med innflytelse fra kommersielle sjangre. Falk, Dierking og Adams (2006) har argumentert for at museene konkurrerer mot andre tilbud enn tidligere i den vestlige verden. De har stilt spørsmålet om det ikke nettopp er slik at museene trenger publikums interesse for å vokse, og om ikke opplevelse og vitenskap kan eksisterer side om side som tilnærming. Svarene fra intervjumaterialet mitt viser at hensikten med å ta i bruk virkemidler fra opplevelsesorienterte medier var å nå ut til bredere målgrupper, ikke utelukkende i kommersielle hensikter. Målet var å skape fengende og interessante utstillinger. Opplevelsesbaserte virkemidler var brukt av kuratorene ut fra hva man anså som en pedagogisk tilnærming, der tanken var at de besøkende skulle engasjere mange sanser i opplevelsen, for igjen å bidra til en aktiv læringsprosess. Man gikk bort fra en autoritær formidling forfektet tidligere. Kuratorene anså ikke utstillingsmediet som en forlenget arm av forskningen, men som en formidlingskanal i sin egen rett. Dette førte til mer eksperimentering i utstillingspraksisen og dermed større kontroverser blant både fagfolk og publikum.

4.3 Spørsmålet om autentisitet: en sentral del av kritikken

4.3.1 Innledning

I kap.2 kom det frem at en stor del av argumentasjonen i utstillingskritikkene gikk på oppfatninger om manglende vektlegging av autentisitet i utstillingene. I kritikken ble autentisitet brukt i en konkret betydning - arkeologiske gjenstander – og en mer konseptuell - om vitenskapelig orientering eller forskningsgrunnlag. Dette kapittelet skal derfor se nærmere på begrepet *autentisitet* - hva som menes med det og hvilken bakgrunn det har i akademisk sammenheng. Hensikten er å se hvordan utstillingskritikken kan sees i lys av etablerte forståelser av begrepet autentisitet.

4.3.2 Begrepsdefinisjoner

Autentisitetsbegrepet omfatter mange forskjellige forhold og har mange innfallsvinkler innen forskningen. Det er i hovedsak en del av debatten innen kulturminnevernet og i museal sammenheng. Debatten har omhandlet ulike perspektiver på det til dels motsetningsfylte forholdet mellom bevaring, rekonstruksjon, restaurering og tilbakeføring av arkeologisk og kulturhistorisk materiale. I senere diskusjoner er også dimensjoner som ser på prosesser og opplevelser kommet med (Bing 2004, Roede 2003). Autentisitetsbegrepet har dreid fra å fokusere på gjenstandene i seg selv, til å legge vekt på mennesker og bruken, det individuelle (Kempe 2003). Hva som legges i begrepet autentisk er derfor sentralt for å forstå kritikken av utstillingene. Jeg vil starte med Ole Strandgaards (2010:18) definisjon av museer i *Museumsbogen*: ”Museumsfolk vil derfor si, at nøgleordet er *autenticitet*. Vi beskæftiger os med den ægte vare i modsætning til for eksempel formidlingscentre, som bruger rekonstruksjoner og kopier (...) Det er samlingen af ægte, *autentiske genstande* (...) som giver udslaget. Men autenticitet er ikke et entydig begreb”. I dette sitatet peker han på to sentrale sider ved autentisitetsbegrepet: at det står i motsetning til noe annet (rekonstruksjoner, kopier) og at det kan forstås på flere måter. For å starte med første del av definisjonen: museene skiller seg ifølge Strandgaard fra institusjoner som historiske temasentre ved å ha et autentisk gjenstandsmateriale. Det autentiske materialet er etter Strandgaards definisjon noe som har kildeverdi, i motsetning til rekonstruksjoner og kopier. Hvorfor det?

Vi skal se på hva som ligger i begrepene. Rekonstruksjoner og kopier opptrer ofte i sammenheng med begreper som restaurering, tilbakeføring og gjenskaping, i forbindelse med bevaring og formidling av et arkeologisk eller kulturhistorisk materiale. Med rekonstruksjon forstås oftest gjenskaping, tilbakeføring eller gjenoppbygging av noe, til den tilstand man

mener det har vært opprinnelig eller slik det burde fremstå. Rekonstruksjoner er alminnelig oppfattet blant antikvarer og museumsfolk som gjenskaping av et element som ikke lenger finnes, men har sin bakgrunn i noe som tidligere har eksistert eller ideer om det (Berducou 1996:248). Kopi er i mange tilfeller brukt som (negativt) synonym til etterligning og forfalskning. Imidlertid kan begge sees som flertydige begreper uten presise tolkninger, der spesielt rekonstruksjoner og konstruksjoner brukes om hverandre (Lillevik 2011). For å problematisere Strandgaards forståelse av at autentisitet er noe som i motsetning til rekonstruksjoner/kopier kan knyttes til kildeverdi, kan vi se på Morten Bings (2004:118) definisjon. I likhet med Strandgaard mener han autentisitet kan forstås som noe ekte og pålitelig. Samtidig, sier han, er det et spørsmål om hvilke kriterier som legges til grunn for definisjonen. Også konstruksjoner kan ha verdi sett fra et formidlingssynspunkt, fordi de kan bidra til å gi en realistisk fremstilling, noe som kanskje ikke er mulig med det autentiske materialet (ibid:119, 125). Spørsmålet blir da om noe kan oppfattes som autentisk selv om man vet at sentrale elementer er (re)konstruksjoner? Strandgaard (ibid:20) hevder jo at det autentiske, i motsetning til rekonstruksjoner, nettopp er museets vesentligste kjennemerke: ”På museet skal du kunne stole på, hva du ser”. I utstillingene bør man altså få ”den ægte vare”. Hvis vi legger Strandgaards forståelse av autentisitet til grunn, kan vi da stole på det vi ser i en utstilling med rekonstruksjoner, eller for den saks skyld kopier? Eller kan en autentisitet og troverdighet ved en fremstilling være to ulike dimensjoner, slik Bing argumenterer for? For å nærme oss denne problemstillingen, skal vi se hvor Strandgaards definisjon av autentisitet har sin opprinnelse.

4.3.3 Historisk bakgrunn

Kravet om autentisitet har i stor grad sitt utgangspunkt i det moderne kulturminnevernets fremvekst på slutten av 1800-tallet. Den gangen gjaldt det bruken av stilkopier og alt antikvarene oppfattet som uoriginalt ved arkitekturen. Kravet hadde på mange måter fotfeste i de samfunnsendringene som fant sted over relativt kort tid på slutten av 1800-tallet, der teknologiske nyvinninger, industrialisme og økonomisk liberalisme ble oppfattet som medvirkende til kommersialisering av historien, med masseproduksjon av stilkopier knyttet til et økende antall varekonsumenter (Christensen 2011:89, 241). Kritikken av manglende autentisitet var like mye en måte å distansere seg fra den kommersialiserte liksom-historien (og kanskje også allmuen) ved å bruke autentisitetskravet som støttekyrke.

Kulturminnevernere og museumsfolk tok utgangspunkt i kunstkritikeren John Ruskin (1996

[1849]) og senere filosofen Walter Benjamin (1936) sine argumenter om verdien av det opprinnelige ved et objekt. Det autentiske lå i ektheten ved gjenstanden, det som ikke lot seg reproducere eller etterligne. Hva som historisk sett ble lagt i begrepet autentisk gikk altså på definisjoner som tok for seg materialitet, objektets egenart eller kildeverdi - noe vi finner igjen i Strandgaards definisjon.

En vending i spørsmål om autentisitet kom med Athen-charteret fra 1931⁵⁹. Dokumentet gjenspeilet nye ideer omkring restaurering og bevaring av historiske monumenter og bygninger. Man gikk bort fra tidligere generasjoners omfattende inngrep, der deler som ikke ble oppfattet som autentiske i forståelsen opprinnelige, ble fjernet eller endret til det ugjenkjennelige. Det senere Venezia-charteret fra 1964⁶⁰ bygger på mange av de nye prinsippene fra Athen vedrørende bevaring og restaurering av kulturminner (Christensen 2011:154). Charteret hadde også sin bakgrunn blant annet i det sene 1800-tallets sammenblanding av stilkopier og opprinnelige elementer i arkitekturen, i tillegg til de rekonstruerte gjenreisningene etter ødeleggelsene under 2.verdenskrig (Hansteen 2014:31). Dokumentet la sterkere vekt på det autentiske ved kulturminnet, forstått som det opprinnelige materialet. Kopiering, tilbakeføring eller rekonstruksjoner ble med de nye prinsippene frarådet⁶¹, selv restaureringer ble ansett som uheldig⁶². Man skulle også etterstrebe en tydelig lesbarhet i forholdet mellom nye tilføyelser og de eldre delene av materialet, slik at helheten ikke fremsto som opprinnelig eller autentisk. Prinsippene i Venezia-charteret legger opp til en strikt tilnærming til arkeologiske rekonstruksjoner, som bare kan gjøres i tilfeller der alle delene er tilstrekkelig bevart og kan settes sammen slik den var opprinnelig (*anastylosis*). Også her er autentisitetsbegrepet forstått som minimale inngrep i det originale og opprinnelige materialet. Rekonstruksjoner basert på enkeltfragmenter og moderne tilføyelser blir etter dette prinsippet oppfattet som forfalskninger. Rekonstruksjoner og kopier kan ut fra definisjonene i charteret anses som falsifisering, fordi de gir seg ut for å være noe de ikke er. De blir ut fra denne forståelsen et synonym til ikke-autentisitet.

⁵⁹ <http://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments> avlest 07.02.2015

⁶⁰ <http://www.icomos.org/venicecharter2004/> avlest 07.02.2015

⁶¹ Artikkel 15

⁶² Artikkel 9

Hans-Henrik Egede-Nissen (2014:37) og Hans Jacob Hansteen (2014:31) har pekt på at Venezia-charteret er den fremste internasjonale offisielle referansen til vurdering og bevaring av kulturminner. Dokumentets vektlegging av autentisitet ved et objekt har slik sett bidratt til å påvirke holdninger blant museumsfolk. Fra 1980-tallet ble autentisitetsbegrepet en stadig sterkere trend i antikvariske miljøer, med bakgrunn i Venezia-charteret (Christensen 2011:162, Roede 2003:124). I 1994 ble autentisitetsbegrepet ytterligere presisert i dokumentet som kom ut av konferansen fra Nara i Japan; Nara document on authenticity⁶³. Bakgrunnen for konferansen var behovet for nærmere definisjoner av autentisitet, ettersom det var et av kriteriene for å bli nominert til verdensarvstatus hos UNESCO. I Nara-dokumentet legges det vekt på en bredere og mer mangfoldig forståelse av autentisitet enn man har gjort tidligere. Dimensjoner som omfatter visuelle, prosessuelle og immaterielle sider ved autentisitet sidestilles med mer tradisjonelle forståelser⁶⁴, noe som bringer oss videre i diskusjonen om innholdet i begrepet.

4.3.4 Autentisitet som flertydig begrep

Hans-Henrik Egede-Nissen (2014:36) har sett på flertydigheten ved autentisitetsbegrepet med utgangspunkt i tilbakeføringen av Eidsvollsbygningen til året 1814, i forbindelse med 200-årsjubileet for Grunnloven. Egede-Nissen går imot uttalelsen til Riksantikvar Ulf Holmene om at tilbakeføringen av bygningen til 1814 gjør den mer autentisk. Egede-Nissen peker på at autentisitet ikke nødvendigvis betyr opprinnelig, men derimot kan være den historien kulturminnet representerer, i forståelsen troverdig. Egede-Nissen mener tilbakeføring av bygningen gjenspeiler kuratorenes valg om en foretrukket periode, men at det ikke betyr at bygningen blir mer autentisk av den grunn. Begrepet autentisk eller ekte gir språklig sett ikke mening for vurdering av kulturminner eller gjenstander, ettersom ethvert objekt er autentisk i sin egen rett hevder han. Som følge av dette kan en rekonstruksjon også være troverdig (ibid:37). Den samme relativismen ved autentisitetsbegrepet argumenterer Göran B. Nilsson (1993:52) og Lars Roede (2003:131) for. De mener det er avhengig av betrakters ståsted og forestillingsverden. I formidlingssammenheng kan en kopi/replika gjøre samme nytten, og bidra til at fremstillingen fremstår som troverdig. I motsetning til Strandgaards oppfatning behøver troverdighet derfor ikke være synonymt med autentisk materiale.

⁶³ <http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf> avlest 17.11.2015

⁶⁴ Artikkel 13

Egede-Nissen, Nilsson og Roede utfordrer den oppfatningen av autentisitet som kan sies å ha vært mest utbredt blant fagfolk innen kulturminnevernet og musealt arbeid tidligere. Materiell autentisitet er tradisjonelt vektlagt som et av vurderingskriteriene for all profesjonell antikvarisk og museal virksomhet (Beckman 1993:103-104, Roede 2003:124). Hansteen (2014:31) peker på at begrepet har hatt stor faglig legitimitet innenfor kulturminnefeltet, fordi det er en innarbeidet del av hvordan antikvarer vurderer kvalitetene til et objekt, eventuelt om det kvalifiserer til vernestatus. Det er oppfatninger om at autentisitet er et rasjonelt betinget kriterium, som har gitt det dets faglige status (Beckman:104). Med andre ord har det lenge vært et normativt begrep. Etter Nara-konferansen har det likevel vært i endring, og inkluderer nå som vi har sett immaterielle dimensjoner – som for eksempel opplevelse.

Hva man oppfatter som autentisk, enten ved et objekt eller en fremstilling, kan derfor avhenge av konvensjoner eller etablerte forståelser. Jeg tolker utstillingskritikken som i stor grad å være preget av eldre forståelser av begrepet. I kap.2 så vi hvordan anmelderne og evalueringskomiteen direkte eller indirekte argumenterte for at utstillingene var preget av manglende autentisitet. Kritikerne stilte seg negative til sidestilling av arkeologiske gjenstander med rekonstruksjoner. Mange anså at det var for lite vekt på gjenstandsmateriale eller generelt en lite vitenskapelig basis. Mye av kritikken som fremkom mot de nye grepene i utstillingspraksis mener jeg kan sees på bakgrunn av hvordan antikvarer og andre fagfolk tidligere la vekt på autentisitet i materiale og fremstillinger. Slik Beckman pekte på, var autentisitet oppfattet som et rasjonelt betinget kriterium for vurderinger av antikvariske gjenstander og kulturminner. Det ble en del av det akademiske vitenskapssynet.

Anne Eriksen (2009:186) har tatt for seg sammenhengen mellom det vitenskapssynet som til enhver tid er aktuelt, og hvordan dette påvirker oppfatningen vår av hva som er en riktig utstillingsform. Premissene for hva som ansees som riktig utstillingsform er så innarbeidet at de blir tatt for gitt og derigjennom usynliggjort. For at kunnskapsformidlingen i utstillingen skal oppfattes som sann, troverdig og korrekt, må den svare til forventningene om en bestemt utstillingsform (ibid:184). Med basis i Eriksens argumenter mener jeg oppfatningen av begrepet autentisitet i betydningen sann og korrekt fremstilling og formidling lå til grunn for mye av utstillingskritikken. En riktig utstillingspraksis ble oppfattet som den som svarte til de allerede etablerte kategoriene. Utstillinger som tok i bruk et annet formspråk og andre formidlingsgrep, ble på mange måter ansett som lite vitenskapelige. Autentisitetskravet lå på mange måter i bunnen av kritikken som et konseptuelt begrep, selv der begrepet ikke ble

brukt eksplisitt. Det er på bakgrunn av denne forståelsen av begrepet at sammenblandingen av autentisk materiale – arkeologiske gjenstander – og rekonstruksjoner/miljøer i utstillingene kan ha skapt negative reaksjoner. Rekonstruksjoner passet ikke inn i en sammenheng med autentiske gjenstander, det førte til at betydningen til det autentiske materialet ble svekket. En del av kritikerne delte nok Strandgaards oppfatning om at museer er noe annerledes enn andre institusjoner som driver formidling – museet har en integritet som forvalter av autentisk materiale og som korrekt historiefremidler. Det var også sannsynligvis derfor tilnærmingen som innebar å gå bort fra utstillingene der gjenstandsmaterialet var i fokus, som provoserte.

Thomas Hylland Eriksen (1993:24) har også sett autentisitet som en del av forholdet mellom tradisjon og modernitet. Autentisitet er en del av de faste rammene, stabiliteten og tryggheten vi forbinder med *tradisjoner*, sett i motsetning til oppbrudd og forandring. Hans tilnærming betyr at autentisitet også kan være en del av det man kanskje har et mer ubevisst forhold til. Gjennom kritikken om manglende autentisitet i utstillingene, er det slik sett kanskje både bevisste og ubevisste holdninger som kommer til uttrykk.

5 Fremstillinger av fortid

Rosamund: "Tell me Edith, what is your latest article about?"

Lady Edith: "What they are all about. The way the world is changing"

Kap.4.2. tok blant annet for seg debatten på 1980- og 90-tallet om kulturarvsindustriens påvirkning på museenes formidlings- og utstillingsstrategier, der det ble hevdet at kunnskap og opplevelse var radikale motpoler som formidlingsperspektiver. Opplevelsesorienterte utstillinger ble ansett som å representere en forflatning faglig sett. Mye av kritikken som gjaldt de utstillingene jeg har tatt for meg, gikk ut på at de ikke oppfordret til intellektuell refleksjon, eller at de ikke var problematiserende (se Larsson 1993, Brenna et al 1994, Roesdahl et al 1994, Berggren 1997, Christiansen 1997, Olsen 1997, Rekdal 1998). Med utgangspunkt i kritikken vil jeg stille spørsmålet om dette skillet reelt sett eksisterte for de utstillingene jeg ser på, eller om dette synet kanskje kan nyanseres.

Bodil Nyaas (1995:75-76, 86) argumenterer for at *Langsomt ble landet vårt eget* har en problematiserende vinkling i fremstillingen, men at dette ikke er åpenbart med en gang. Hun mener fokuset på teknologisk fremskritt gjennom første del av utstillingen blir gjenstand for problematisering når man kommer til etterkrigstiden: velstandsveksten førte ikke til lykke eller fremgang. Nyaas (ibid:76) kaller det «en dobbelthet i utviklingssyn». Hun hevder det er et grep som setter spørsmålsteget ved den tradisjonelle museumsutstillingens vinkling på nye teknologiske gjennombrudd som avgjørende for den videre utviklingen og den veien historien har tatt. Også andre elementer i formidlingen av etterkrigstiden kan sies å være problematiserende. Publikum presenteres for mange ulike elementer som ved første øyekast er uten sammenheng. Forstadsliv på 60-tallet, en boreplattform, et tannlegerom. En eldre dame på en benk, junkie i en nedtagget T-banenedgang. En haug med søppel i et hjørne. Bilder av krig, sult og naturkatastrofer verden over. Sofagruppe med en flimrende TV som sender nyheter fra CNN, men ingen tilskuere. Her presenteres publikum for et nytt formidlingsgrep, der refleksjon, spørsmålsstillinger og problematiseringer erstatter den narrative strukturen i første del av utstillingen. Det som tas opp er vår tids utfordringer. Budskapet kan forstås som å være det som skaper avstand mellom oss, ulik tilgang til goder, de som ikke «passer inn» i fremgangen og velstandssamfunnet (de eldre, rusmisbrukerne, fattige i andre land, alle som er

”uproduktive”). Samtidig peker den på vår manglende vilje til å engasjere oss (den flimrende TV-en uten tilskuere, søppelhaugen). Rolf Jacobsens samfunnskritiske dikt om overforbruk og forsøpling er med på å understreke budskapet:

Mens vi vandret videre/vokste søppelhaugene/bak oss/rikdommen vi kastet bort

Mens vi hastet videre/døde jorden /under føttene våre/av giftene vi gav den

(...) Mens vi spiste videre/med lukkede øyne/døde de fattigste av de fattige/i farger og stereo på TV-skjermene våre

(...) Mens vi snakket videre/falt de grønne skogene/gullet hadde vi stadig/og da det giftige regnet begynte å falle/satte vi i gang vindusviskerne...

Det er et grep som er i tråd med strømningene innen kritisk teori og den nye museologien, der aktuelle samfunnstema står på dagsordenen sammen med ønsket om å fornye utstillingssjangeren.

Også *Fra istid til Kvitekryst* og *Den sterke kvinnen* kan sees som å ha utfordret oppfatningen om skillet mellom kunnskap og opplevelse som formidlingsperspektiver. Begge har brukt et kvinneperspektiv som bevisst grep for å komme bort fra den generaliserende, ikke-problematiserende vinklingen. *Den sterke kvinnen* var helt eksplisitt en debattutstilling og tekstene intensjonelt provokative i samme hensikt. Enkelte elementer ved utstillingene kan også tolkes som kommentarer til den fortidsrepresentasjonen de legger opp til. De fargerike og humoristisk utformede tekstilfigurene i *Fra istid til Kvitekryst* kan kanskje sammenlignes med en modell fra *Langsomt ble landet vårt eget*, under temaet Storhetstiden. Fra et av vinduene i kirken ser man ut på en småskala-modell av Bergen i 1580, med havn, båter og bebyggelse. Ser man nøye etter, oppdager man også en liten motorbåt som drar ut fra havna. Denne måten å bruke virkemidler på, kan for mange virke provoserende og ukjent. I utstillingen på Maihaugen fikk den lille figuren av motorbåten påpakk fra flere hold, også av en besøkende som mente den hadde ødelagt hele opplevelsen av utstillingen (pers.medd. Aaraas). Dette er et grep der kurator bryter inn i utstillingens narrativ med «fortellerens» subjektive stemme, og kommenterer handlingen fra sidelinjen. Dermed brytes opplevelsen av en sammenhengende fortelling. Opprinnelig var dette et virkemiddel utarbeidet av Berthold Brecht i teatersammenheng og kalt «Verfremdungseffekt». Hensikten var nettopp

illusjonsbrudd. Publikum skulle gjøres oppmerksomme på at det som ble presentert på scenen ikke var virkeligheten, men en iscenesettelse. Ved å gå ut av den narrative modusen ville han at publikum skulle få innsikt i noe det ikke var mulig å oppnå utelukkende ved å fortelle en sammenhengende historie (Eigetvedt 2010:48).

Også andre fremstillinger i *Langsomt ble landet vårt* kan sees som illusjonsbrudd. Under temaet om dansketiden er det laget et «portrett» av godseier Peder Anker med hustru og datter, der de sitter som voksfigurer i en innrammet nisje på veggen. I stedet for å bruke en kopi av det originale maleriet som illustrasjon, har man laget en installasjon, som refererer til det originale portrettet. På samme måte er det laget et diorama eller tablå med en figur som forestiller Gerhard Munthe mens han maler *Høyonn, Vik i Stange*. Kulissene i bakgrunnen er en reproduksjon av det ferdige maleriet, men her fremstår den som den virkelige scenen Munthe holder på å male. Nyaas (1995:95) kaller disse virkemidlene for anakronismer og ser på hvordan de legger opp til refleksjoner over utstillingen som fortolkning og fiksjon, og over forholdet mellom konstruksjon - virkelighet. De kan sees som en form for selvrefleksjon over utstillingen som medium og presentasjonsform, og slik sett bidrar de til å oppheve noe av den autoritetsstemmen utstillingene er kritisert for. Også billedspillene om den tidlige forhistorien og om 1814 er som Nyaas (1995:101) peker på, en del av den måten utstillingen viser til seg selv som fiksjon. De er skuespill og viser en konstruert, velregissert virkelighet. I kap.3.3 har jeg argumentert for hvordan bruken av dioramaer med figurer og det narrative formidlingsperspektivet i *Langsomt ble landet vårt eget* har fellestrekk med eventyrfortellinger og Ivo Caprinos dukkefilmer. Per Haddal (1993:87) mener at eventyr og dukketeater etter hvert er blitt sjangere assosiert med barn, noe som har gitt dem en lav status som formidlingsmedier. Imidlertid kan denne måten å legge opp til en fiksjon også være en måte å gjøre publikum oppmerksomme på at det nettopp er en fremstilling, en tolkning, og ikke virkelighet man presenteres for.

På samme måte kan kanskje også den malte kulissen med vikingskipene på vei ut fjorden tolkes som å være en kommentar til våre fortidsforståelser. Mange av innvendingene gikk på at kulissen ga en kitsch-aktig opplevelse med assosiasjoner til nasjonalromantikken, som var lite troverdige i en museumsutstilling. Aaraas bruk av kulisser og bakgrunnsbilder, var imidlertid helt bevisst (Larsson 1993:6). Så hva kan ha ligget bak? Aannestad (2016 forthcoming) peker på hvordan våre forestillinger om vikingtiden både har sine røtter i og fremdeles er preget av de nasjonalromantiske strømningene på slutten av 1800-tallet. Ut fra

dette kan kanskje bruken av bildet tolkes som en referanse til hvor vi henter vår forståelse, og være en form for problematisering av hvilket bilde mange fremdeles har av vikingtiden.

Bruken av maleriet med vikingskipene kan kanskje sees som å representere en problematisering som Brenna et al (1994) etterlyser om nasjonalitet og museenes historiefortelling.

Kevin Walsh hevdet i sin bok fra 1992 det var et forfallstegn at enkelte studenter i arkeologi også likte fantasylitteratur, rollespill og TV-serier med historisk tema, ettersom disse ikke hadde et faglig forsvarlig innhold eller var basert på vitenskapelig forskning. Han mente det innebar at studentene ikke klarte å skille mellom de ulike sjangrene. I dag – godt over 20 år senere - er det utviklet dataspill om arkeologi og historie, nettopp med tanke på studenter. Høsten 2015 har studenter i middelalderhistorie ved Universitetet i Oslo utviklet en digital konstruksjon av byen på 1300-tallet til dataspillet Minecraft⁶⁵. Mange unge er også blitt interessert i historie som følge av fiksjonsbaserte TV-serier og kinofilmer som Harry Potter, Game of Thrones og Ringenes Herre, som i utgangspunktet har lite med tradisjonell formidling å gjøre⁶⁶. «Populærkulturelle fremstillinger kan ikke vise historien i alle sin fylde. Likevel har de en tiltrekningskraft som kan bidra til økt kunnskap og engasjement» (Borgen 2014). I Kulturutredningen 2014 er det fremhevet at det er skjedd en utvisking av grensene mellom kommersielle aktører og kulturinstitusjonene, og mellom de ulike formene for kulturelle uttrykk. «Et annet selvsagt mål for kulturpolitikken har vært å være en motvekt til den kommersielle kulturindustrien. Dette premisset utfordres nå av en økende kulturpolitisk anerkjennelse av populærkulturen». (NOU 2013:4, kap.1.7).

Debatten har beveget seg videre fra 90-tallets nedvurdering av virkemidler hentet fra kommersielle sjangre brukt i faglig formidling. Bruno Ingemann (2009) argumenterer for at publikum også må bli emosjonelt utfordret av en utstilling, det han kaller et emosjonelt narrativ. Formuleringer i NOU 1996:7 la i og for seg til rette for nye måter formidle på. «Skal musea skapa ein god dialog må musea vera møttestad i vid meining av ordet for alle dei som søkjer kunnskap, opplevingar, intellektuelle og kjenslemessige utfordringar (...)». Opplevelse er et vidt begrep som har flere ulike betydninger. Gundula Adolfsson (1987:167) har definert

⁶⁵ http://www.pressfire.no/nyheter/PC/10216/Studenter-har-gjenskap-Oslo-rundt-1300-tallet-i-Minecraft?_ga=1.74525906.1545153062.1429562206 avlest 25.11.2015

⁶⁶ <http://www.conservativehome.com/thecolumnists/2014/07/mark-wallace-game-of-thrones-has-revived-interest-in-the-dark-ages-a-time-of-fact-and-fantasy.html>, <http://www.scatoday.net/node/25041>, <http://www.hse.ru/en/news/science/135261724.html> avlest 28.11.2015

opplevelse blant annet som ”persepsjon, utskilling, iaktakelse, sinneopplevelse”. Det er ifølge henne noe som engasjerer bevisstheten. Innlevelse fører til større engasjement og derigjennom økt utbytte. Opplevelse trenger ikke være avgrenset til den snevre betydningen det ble gitt i den relativt ensidige kritikken som kom frem på 90-tallet. Eilean Hooper-Greenhill (1992:1) ser på endringene som er skjedd i formidlings- og utstillingspraksis lys av at museene alltid har endret sine strategier. «Museums, in common with all other social institutions, serve many masters, and must play many tunes accordingly». Utstillingskritikken skapte kanskje større forskjeller mellom perspektivene kunnskap – opplevelse som enn det som nødvendigvis var tilfelle.

6 Litteratur:

Adolfsson, Gundula 1987: Människa och objekt i smyckeskrin: en analys av arkeologiska utställningar i Sverige. Göteborgs Universitet.

Adolfsson, Gundula og Inga Lundström 1993: *Den starka kvinnan – från völva till häksa*. Museiarkeologi 6. Statens Historiska Museum.

Alzén, Annika 1993: Reservera eller kultivera. I: *Modernisering och kulturarv*, s.125-147. Red.: Jonas Anshelm. Stockholm, Brutus Östlings bokförlag.

Amundsen, Arne Bugge 2010: Museet i fortellingsperspektiv. Sted, rom og fortellingsunivers. I: *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, s.111-128. Red.: Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. Oslo, Novus forlag.

Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna 2010: Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier. I: *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, s.9-23. Red.: Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. Oslo, Novus forlag.

Andersen, Per Sveaas 1961: *Rudolf Keyser. Embetsmann og historiker*. Oslo, Universitetsforlaget.

Anshelm, Jonas: Inledning. I: *Modernisering och kulturarv*, s.9-22. Red.: Jonas Anshelm. Stockholm, Brutus Östlings bokförlag.

Baxter, Ian 2012: *Heritage transformed*. Oxford, Oxbow books.

Beckman, Svante 1993: Om kulturarvets väsen och värde. I: *Modernisering och kulturarv*, s.61-124. Red.: Jonas Anshelm. Stockholm, Brutus Östlings bokförlag.

Benjamin, Walter 1975 [1936]: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo, Gyldendal.

Bennett, Tony 1988: The exhibitionary complex. *New formations* 4/1988, s.413-441.

Berducou, Marie 1996 [1990]: Introduction to archaeological conservation. I: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, s. 248-259. Red.: Nicholas

Stanley Price, M. Kirby Talley jr., Alessandra Melucco Vaccaro. Los Angeles, The Getty Conservation Institute.

Bergstøl, Jostein 1994: Ny utstilling. *Nicolay* 1/1994, s.18-21.

Berthelsen, Herman 1993a: Kjempesatsing på kultur under OL på Lillehammer. *Kulturnytt* 3/1993, s.49.

Berthelsen, Herman 1993b: Langsomt ble landet vårt eget. *Kulturnytt* 3/1993, s. 53.

Bing, Morten 2004: I: «Hjem» på museum. Refleksjon rundt innredninger i et friluftsmuseum. I: *Museum i friluft. By og bygd* 38, s.109-125. Red.: Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen. Norsk Folkemuseum

Boast, Robin 2011: Neocolonial collaboration. Museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology* vol.34, 1/2011, s.56-70.

Borgen, Linn Willetts 2014: Disney til Borgund. *Fortidsvern* 2014/1.

Brenna, Brita 2002: Utstillingsteknikk og representasjonspolitik. På verdensutstilling i Paris i 1889. I: *Tingenes tale. Innspill til museologi*, s.133-161. Red.: Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jacob Ågotnes. Bergen Museums skrifter nr.12. Universitetet i Bergen.

Brenna, Brita, Elisabeth Gulbrandsen og Ingunn Moser 1994: Langsomt ble landet vårt eget. En utstilling om Norges historie. *ARR* 1/1994, s.58-61.

Bø-Rygg, Arnfinn og Hild Sørby 1985: *Kunst- og kulturformidling*. Oslo, Universitetsforlaget.

Christensen, Arne Lie 2011: *Kunsten å bevare. Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge*. Oslo, Pax forlag.

Christiansen, Iben Matzen 1997: En kommentar til utstillingen Den sterke kvinne – fra vølve til heks. *Museumsnytt* 4/1997, s.8.

Clayhills, Harriet 1996: Ting i sammenheng. En kommentar til utstillingen Den sterke kvinnen. *K.A.N. Kvinner i Arkeologi i Norge*, vol 19/20, s.128-130.

- Clifford, James 1997: *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge & London, Harvard University Press
- Dark, K.R. 1995: *Theoretical archaeology*. London, Redwood Books Ltd.
- Egede-Nissen, Hans-Henrik 2014: Debatten om autentisitet: Hvilken historie vil vi fortelle? *Fortidsvern* 2/2014, s.36-37. Oslo, Fortidsminneforeningen.
- Eigtved, Michael 2010: *Forestillingsanalyse. En introduktion*. Fredriksberg, Forlaget samfundslitteratur.
- Ekarv, Margareta, Elisabeth Olofsson og Björn Ed (red.) 1991: *Smaka på orden. Om texter i utställningar*. Stockholm, Carlssons Bokförlag.
- Elliott, Kathy 2016, under arbeid. "Hugin og Munin" (arbeidstittel). I: Festskrift til Kulturhistorisk museums vikingtidsutstilling. Spesialutgave av Primitive Tider. Red.: Hege Skalleberg Gjerde og Gro Ween.
- Enerstvedt, Åse 1995: "Den sterke kvinnen" og "Vikingen i den norske sjel". *Museumsnytt* 4/1995, s.27-28.
- Enerstvedt, Åse 2004: Synspunkter på utstillingsmediet. I: *Nordisk Museumsfestival 2002*, s.42-45. Red.: Oddveig Foldøy. AmS-småtrykk 75. Arkeologisk museum i Stavanger.
- Eriksen, Anne 2009: *Museum. En kulturhistorie*. Oslo, Pax Forlag.
- Eriksen, Thomas Hylland 1993: *Typisk norsk: essays om kulturen i Norge*. Oslo, Huitfeldt.
- Esborg, Line 2015: The long and winding road. The aesthetics of national history at the turn of the 21.st century. *Arv* 1/2015.
- Falk, John D., Lynn D. Dierking & Marianna Adams 2006: Living in a learning society: museums and free-choice learning. I Macdonald, Sharon (red.): *A companion to museum studies*. Malden, Blackwell Publishing.
- Finne, Marie og Jørn Holme 2001: Kapittel I – Formål og virkeområde. I: *Kulturminnevern. Lov, forvaltning, håndhevelse*. Bind II, s.24-30. Red.: Jørn Holme. Oslo, Økokrim.

- Foldøy, Oddveig (red.) 2000: *Nordisk Museumsfestival 2000*. AmS-Småtrykk 65. Arkeologisk museum i Stavanger.
- Foldøy, Oddveig (red.) 2004: *Nordisk Museumsfestival 2002*. AmS-Småtrykk 75. Arkeologisk museum i Stavanger.
- Foldøy, Oddveig og Inga Lundström (red.) 1998: *Nordisk Museumsfestival 1998*. AmS-Småtrykk 48. Arkeologisk museum i Stavanger.
- Fritzner, Nini 1993: Langsomt ble landet vårt eget. Maihaugens OL-utstilling. *Pedimus* 3/1993, s.8-13.
- Gaukstad, Even 2001: Fra antikvarisk interesse til egen forvaltning. I: *Kulturminnevern. Lov, forvaltning, håndhevelse*. Bind I, s.130-135. Red.: Jørn Holme. Oslo, Økokrim
- Gjerde, Hege Skalleberg 2016, under arbeid. "Hvem er folk og hvor er de andre" (arbeidstitel). I: Festskrift til Kulturhistorisk museums vikingtidsutstilling. Spesialutgave av Primitive Tider. Red.: Hege Skalleberg Gjerde og Gro Ween.
- Gjestrum, John Aage og Marc Maure (red.) 1988: *Økomuseumsboka – identitet, økologi, deltakelse*. Norsk ICOM. Tromsø.
- Grahn, Wera 2006: "*Känn dig själf*". *Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*. Linköping, Tema Genus, Linköpings universitet.
- Guriby, Ragnhild og Jørn Holme 2001: Kapittel II – automatisk fredete kulturminner. I: *Kulturminnevern. Lov, forvaltning, håndhevelse*. Bind II, s.32-100. Red.: Jørn Holme. Oslo, Økokrim.
- Haddal, Per 1993: *Ivo Caprino! Et portrett av Askeladden i norsk film*. Oslo, Hjemmets bokforlag.
- Hansteen, Hans Jacob 2014: Venezia-charteret på nytt. *Fortidsvern* 4/2014, s. 30-35. Oslo, Fortidsminneforeningen.
- Harrison, Rodney 2013: *Heritage. Critical approaches*. London, Routledge.

Hausken, Eli Kristine Økland, Anne Kari Skår og Morten Steffensen 2012: Den didaktiske gjøkunge. I: *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*, s.33-52. Red.: Anita Maurstad og Marit Anne Hauan.

Hewison, Robert 1987: *The heritage industry. Britain in a climate of decline*. London, Methuen.

Hodder, Ian 1986: *Reading the past*. Cambridge University Press.

Hofseth, Ellen Høigård 1983: Blind høne finner også et korn, *Nicolay* nr. 40, s. 24.

Hofseth, Ellen Høigård 1988: Nye utstillinger – tja hvordan? *Nicolay* nr. 50, s. 20.

Hofseth, Ellen Høigård 1990: Spinnesiden - et uttrykk bare for flittige hender? *Viking* 53 s. 102

Hofseth, Ellen Høigård 1998: Valgets kval. To rekonstruksjoner fra folkevandringstid. I:

Hofseth, Ellen Høigård (red.): *Universitetets Oldsaksamling Årbok 1997/1998*, s.93-112

Hofseth, Ellen Høigård 2002: Sosiale klasser på Tullinløkka – belyst gjennom personnavn. I:

Hofseth, Ellen Høigård (red.): *UKM en mangfoldig forskningsinstitusjon*, s.95-104.

Universitetets kulturhistoriske museer skrifter nr.1.

Hofseth, Ellen Høigård og Inga Lundström 1985: *Viva på Hå*. AmS-småtrykk 16.

Arkeologisk museum i Stavanger.

Hooper-Greenhill, Eilean 1992: *Museums and the shaping of knowledge*. London, Routledge.

Ingemann, Bruno 2009: Den skjulte Oldtid – den nye utstilling på Nationalmuseet. *Nordisk Museologi* 1/2009, s.16-30.

Ipsen, Merete 1997: Kvinneutstillinger og kvinnemuseer. *Museumsnytt* 5/1997, s.3.

Iveland, Kristin, Kjersti Larsen og Arne M. Klausen 2004: Kulturforskning og gjenstandssamlinger – historie og utvikling. I: *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*, s.61-83. Red.: Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow og Ann Christine Eek.

Universitetet i Oslo, Kulturhistorisk museum.

Iveland, Kristin og Tone Cecilie Simensen 2004: Utstillinger i 100 år. I: *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*, s.117-135. Red.: Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow og Ann Christine Eek. Universitetet i Oslo, Kulturhistorisk museum.

Johansen, Anders 1990: Museets modernitet. Del I. *Samtiden* 6/1990.

Johansen, Anders 1991: Museets modernitet. Del II. *Samtiden* 1/1991, s.39-41.

Johansen, Anders 2002: Museet i dagens mediesituasjon. I: *Tingenes tale. Innspill til museologi*, s.192-208. Red.: Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jacob Ågotnes. Bergen Museums skrifter nr.12. Universitetet i Bergen.

Johansen, Anders 2004: Utstillingen som medium. I: *Nordisk Museumsfestival 2002*, s.11-16. Red.: Oddveig Foldøy. AmS-småtrykk 75. Arkeologisk museum i Stavanger.

Jonsson, Helene 2003: Om ljud i utställningar. *Nordisk museologi* 2/2003, s.89-96.

Jørgensen, Marianne Winther og Louise Phillips 2008: *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag.

Kaldal, Ingar 2013: Edvard Bull d.y., arbeiderminnene og sosialhistoria. I: *Forskning og fornyelse. By og bygd 70 år*. By og bygd 45, s.130-147. Red.: Inger Jensen, Kari Telste og Jon Birger Østby. Norsk Folkemuseum.

Kempe, Lova 2003: Hur berättar en utställning? *Nordisk museologi* 1/2003, s.129-149.

Kjørup, Søren 2004: ...jamen, hvad vil I egentlig fortælle os? Om udstillingers retorik. I: *Nordisk Museumsfestival 2002*, s.28-31. Red.: Oddveig Foldøy. AmS-småtrykk 75. Arkeologisk museum i Stavanger.

Larsson, Bjørn 1993: En opplevelse til 15 millioner. *Pedimus* 3/1993, s.3-7.

Lillehammer, Arnvid (red.) 1992: *Arkeologi, vern og museum. Odmund Møllerop 70 år*. AmS-Varia 19. Arkeologisk museum i Stavanger.

Lillehammer, Grete 1991: Utstilling som prosess – museum på utstilling. *Museumsnytt* 2/1991, s.26-27.

Lillevik, Silje 2011. *Rekonstruksjon og autentisitet*. Masteroppgave i arkeologi, Universitetet i Oslo.

Lundberg, Bengt 1998: Historien utställd. *Nordisk museologi* 1/1998, s.83-88.

Lundström, Inga og Gundula Adolfsson 1993: *Utställningarna vid Arkeologisk museum i Stavanger*. AmS-Varia 20. Arkeologisk museum i Stavanger.

Lundström, Inga og Gundula Adolfsson 1995: *Den sterke kvinnen. Fra volve til heks*. AmS-småtrykk 27. Arkeologisk museum i Stavanger.

Lundström, Inga og Oddveig Foldøy 1997a: Om mottakelsen av en museumsutstilling. *Museumsnytt* 4/1997, s.3-5.

Mathisen, Silje Opdahl 2014: Etnisitetens estetikk. Visuelle fortellinger og forhandlinger i samiske museumsutstillinger. Avhandling for graden ph.d. Universitetet i Oslo.

Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan 2012: Universitetsmuseenes gjøren. I: *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*, s.13-31. Red.: Anita Maurstad og Marit Anne Hauan.

Mikkelsen, Egil 1988: Arkeologiske museumsutstillinger – form og virkemidler. I: *Nicolay* nr.50, 2/1988, s.10-19.

Mikkelsen, Egil 2004: Før Historisk museum – Universitetsmuseenes eldste historie. I: *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*, s.36-59. Red.: Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow og Ann Christine Eek. Universitetet i Oslo, Kulturhistorisk museum.

Moberg, Harald 1994: Vikingtid. 1200 år siden Lindisfarne kloster ble plyndret. *Pedimus* 2/1994, s.17.

Moser, Stehanie 2010: The devil is in the detail. Museums displays and the creation of knowledge. *Museum anthropology* vol.33, 1/2010, s.22-32.

Mugaas, Toril 2004: Etnografiske og arkeologiske utstillinger i Historisk museum, 1904-2004. I: *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*, s.137-157. Red.: Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow og Ann Christine Eek. Universitetet i Oslo, Kulturhistorisk museum.

- Myklebust, dag 2004: Historisk museums bygning – smykket rundt juvelene. I: *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*, s.9-35. Red.: Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow og Ann Christine Eek. Universitetet i Oslo, Kulturhistorisk museum.
- Naguib, Saphinaz-Amal 2010: Representasjoner av kulturmangfold i kulturhistoriske museer. I Rogan, Bjarne og Arne Bugge Amundsen (red.): *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. Oslo, Novus forlag.
- Nilsson, Göran B. 1993: Fetischism och rationalism i kulturpolitiken. I: *Modernisering och kulturarv*. Red.: Jonas Anshelm. S. 41-60. Stockholm, Brutus Östlings bokförlag.
- NOU 1996:7. *Museum. Mangfald, minne, møtestad*. Oslo, Kulturdepartementet.
- NOU 2013:4. *Kulturutredningen 2014*. Oslo, Kulturdepartementet.
- Nyaas, Bodil 1995: *Det dro en hurtigbåt fra Bjørgvin i 1580? En analyse av utstillingsspråk og historiefremføring i utstillingen Langsomt ble landet vårt eget*. Hovedoppgave ved Institutt for medievitenskap og kulturformidling, Universitetet i Bergen.
- Nærbø, Edith 1994: Tospenn som tek vare på verdier. I: *Tradisjon og fornyelse*. Maihaugen Årbok 1994, s.6-11. Red.: Anders O. Hauglid
- Olsen, Bjørnar 1997: *Fra ting til tekst. Teoretiske perspektiv i arkeologisk forskning*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Pedersen, Ragnar 2010: De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950. I: *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, s.41-60. Red.: Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. Oslo, Novus forlag.
- Pilbeam, Pamela 2006: *Madame Tussaud and the history of waxworks*. Bloomsbury Academic.
- Pilvesmaa, Marja-Leena 1997a: Den starka kvinnan i mellanmjölkens land. *Museumsnytt* 4/1997, s.6-7.
- Pilvesmaa, Marja-Leena 1997b: När tystnaden bryts. *Svenska Museer* 3/1997, s.5

- Porter, Gaby 2012: Seeing through solidity. A feminist perspective on museums. I: *Museum studies. An anthology of contexts*, s.62-72. Red.: Bettina Messias Carbonell. Malden, Blackwell Publishing.
- Pratt, Mary Louise 1991: Arts of the Contact Zone. *Profession* 91/1991, s. 33-40
- Redford, Bruce 1996: *Venice & the Grand Tour*. Yale University Press.
- Rekdal, Per B. 1998: Mer om Den sterke kvinnen – fra volve til heks. *Museumsnytt* 1/1998, s.4-5.
- Renfrew, Colin & Paul Bahn (red.) 2000: *Archaeology: theories, methods and practice*. London, Thames & Hudson.
- Rentzhog, Sten 2007: *Friluftsmuseerna. En skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm, Carlssons bokförlag.
- Roede, Lars 2003: Kopi og original – flytting og autentisitet. I: *Museer i fortid og nåtid. Essays i museumskunnskap*, s.117-141. Red.: Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang. Oslo, Novus forlag.
- Roland, Håkon 2016, under arbeid. ”Fortid, nåtid og materielle hierarkier i vikingutstillingen, historisk museum”. (arbeidstitel). I: Festskrift til Kulturhistorisk museums vikingtidsutstilling. Spesialutgave av Primitive Tider. Red.: Hege Skalleberg Gjerde og Gro Ween.
- Ronström, Owe 2007: *Kulturarvspolitik. Visby. Från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm, Carlssons Bokförlag.
- Ruskin, John 1996 [1849]: The lamp of memory, I & II. I: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. S. 42-43, 322-324. Red.: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley jr., Alessandra Melucco Vaccaro. Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- Rydell, Robert W. 2006: Worlds fairs and museums. I: *A companion to museum studies*, s.135-151. Red.: Sharon Macdonald. Malden, Blackwell Publishing.

Schorch, Philipp 2013: Contact zones, third spaces, and the act of interpretation. *Museum and society*, vol.11, 1/2013, s.68-81.

Schouten, Frans 2011: Cultural tourism: between authenticity and globalization. I: *Cultural tourism. Global and local perspectives*, s.25-37. Red.: Greg Richards. New York, Routledge.

Shanks, Michael & Christopher Tilley 1987: *Re-Constructing archaeology*. Cambridge University Press.

Skar, Sissel Beate Eriksen 2007: Fraværende kvinnehistorie. *Norsk Husflid* 5/2007, s.20-21.

Steen, Sverre 1997 [1967]: *Langsomt ble landet vårt eget*. Oslo, Andresen & Butenschön.

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

Swain, Hedley 2007: *An introduction to museum archaeology*. Cambridge University Press.

Trigger, Bruce G. 1989: *A history of archaeological thought*. Cambridge University Press.

Vange, Vibekke og Ellen Marie Beck 2002: Museumsstillingen i det 21. århundrede – en kurs vid Museumshøjskolen. *Nordisk museologi* 1/2002, s.49-54

Varutti, Marzia 2011: Gradients of alterity: museums and the negotiation of cultural difference in contemporary Norway. I: *Patterns of Cultural Valuation. Priorities and Aesthetics in Exhibitions of Identity in Museums*, spesialutgave ARV. Nordic Yearbook of Folklore 67, s.13-36. Red.: Saphinaz-Amal Naguib et al

Vergo, Peter (red.) 1989: *The new museology*. London, Reaktion Books.

Vestheim, Geir 1994: *Museum i eit tidsskifte. Fortidsarv som underhaldning?* Oslo, Det Norske Samlaget.

Walsh, Kevin 1992: *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*. London, Routledge.

Østmo, Einar og Bergstøl, Jostein 2004: Forskning, samling og vern. Hundre års arkeologi på Tullinløkka. I: *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*, s.85-105. Red.: Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow, Ann Christine Eek. Universitetet i Oslo, Kulturhistorisk museum.

Aannestad, Hanne Louise 2016, under arbeid. "Museumsutstilling 2.0 - Utstillingsrommet mellom fortid og fremtid" (arbeidstitel). I: Festskrift til Kulturhistorisk museums vikingtidsutstilling. Spesialutgave av Primitive Tider. Red.: Hege Skalleberg Gjerde og Gro Ween.

Aaraas, Olav 1992a: Norges historie på 1200 kvadratmeter – et utstillingsprosjekt på Maihaugen. *Dugnad* 2-3/1992, s.97-100.

Aaraas, Olav 1992b: Langsomt ble landet vårt eget. *Museumsnytt* 3/1992, s.11-13.

Aaraas, Olav 1993: Disneyland på Maihaugen? I: *Maihaugen Årbok* 1994, s. 67-71. Red.: Anders O.Hauglid

Andre kilder:

Arkiv, KHM: Ad evalueringsrapport – vikingtidsutstillingen. EHH 06.09.1994.

Arkiv, KHM: Brev fra IAKN til Lillehammer Olympiske Organisasjonskomité, av 23.01.1992. Svar av 23.03.s.å.

Arkiv, KHM: IAKN: Mandat og ansvarsfordeling ved Prosjekt Nye Utstillinger, av 22.04.1991

Arkiv, KHM: PNU/EHH korrespondanse av 08.12.1994

Arkiv, KHM: PNU/EHH korrespondanse av 17.01.1995

Arkiv, KHM: PNU/EHH korrespondanse av 24.09.1991

Arkiv, KHM: Prosjekt Nye Utstillinger (PNU) mandat og ansvarsfordeling. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av styringsgruppa 11.01.1991

Arkiv, KHM: Publikumsundersøkelsen. Vurdering av utstillingen generelt og tekst/informasjon. Komm. Av EHH aug.1994

Arkiv, KHM: Punkter ad prosjektleder til nye utstillinger, udatert

Arkiv, KHM: Rapport fra studietur til England og Irland september 1989, datert 06.12.1989

Arkiv, KHM: Seminar om Oldsaksamlingens nye utstillinger, avholdt 29.03.1989

Arkiv (OL-saker) Kulturdepartementet: Brev av 26.07.1989, fra Magne Velure/Maihaugen til Lillehammer kommune ang. utbygging av bl.a. utstillingsareal

”Athen-dokumentet”: <http://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>

Berggren, Henrik: Flum och brasklapp. *Dagens Nyheter* 28.05.1997

Beskow, P.: Trendiga schabloner. *Sydsvenska Dagbladet* 23.03.1997

”Canadian Museum of History”:

<http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/hist/canpl/canpleng.shtml>

”Canadian Museum of History”: https://en.wikipedia.org/wiki/Canadian_Museum_of_History

”Carl Nesjar”: https://nbl.snl.no/Carl_Nesjar

“Disneyfication”: <http://en.wikipedia.org/wiki/Disneyfication>

Eide, Harriet: Norgeshistorie for alle sanser. *Dagbladet* 07.06.1993

”Episk”: <https://no.wiktionary.org/wiki/episk>

Game of Thrones has revived interest in the ‘Dark Ages’ – a time of fact and fantasy:

<http://www.conservativehome.com/thecolumnists/2014/07/mark-wallace-game-of-thrones-has-revived-interest-in-the-dark-ages-a-time-of-fact-and-fantasy.html>,

‘Game of Thrones’ and ‘Lord of the Rings’ Prove Interest in Middle Ages:

<http://www.hse.ru/en/news/science/135261724.html>

Harry Potter and "Game of Thrones" spark medieval interest:

<http://www.scatoday.net/node/25041>, <http://www.hse.ru/en/news/science/135261724.html>

”Herman Berthelsen”: https://no.wikipedia.org/wiki/Herman_Berthelsen

“Jan Fekjan”: http://www.janfekjan.no/p/cv_24.html

Kulturhistorisk museum: <http://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/oldsak/>

Kulturhistorisk museum: <http://www.khm.uio.no/om/et-hus-for-vilde-tanker/et-hus-for-vilde-tanker-1.pdf>

Kulturhistorisk museum: <http://www.khm.uio.no/om/forvaltning-av-kulturminner/utgravinger/index.html>

Lundström, Inga og Oddveig Foldøy: Utställningar är aldrig neutrala. *Dagens Nyheter*, 11.05.1997(b)

Melby, Grete: Velferdsstatens forvandlingsstraff. *Kunstkritikk* 11.06.2005.
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/velferdsstatens-forvandlingsstraff/?d=no>

”Minecraft”: http://www.pressfire.no/nyheter/PC/10216/Studenter-har-gjenskapt-Oslo-rundt-1300-tallet-i-Minecraft?_ga=1.74525906.1545153062.1429562206

”Nara-dokumentet”: <http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>

”Opplevelsesøkonomi”: <https://www.bi.no/forskning/News/Nyhetsarkiv-2006/ABC-i-Opplevelsesokonomi/>

“Thomas Cook”: https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Cook

“UNESCO”: <http://unesco.no/wp-content/uploads/2012/12/UNESCOs-konvensjon-av-2003-om-vern-av-den-immaterielle-kulturarven.pdf>

”Venezia-dokumentet”: <http://www.icomos.org/venicecharter2004/>

”Verdensarven”: <http://no.wikipedia.org/wiki/Verdensarven>

Piltz, A. : En katastrof för kvinnan. *Svenska Dagbladet* 06.07.1997

Piltz, A.: Den starka kvinnan bara ett primalskrik. *Svenska Dagbladet* 07.05.1997

Piltz, A.: Utställningen vulgariserar jämställdhetsdebatten. *Svenska Dagbladet* 07.05.1997

Rakeng, Oddvar: Historiens teaterscene – fra istid til Folkevogn. *Dagningen* 09.juli 1993

Roesdahl, Else, Arne Lie Christensen og Margareth Bredal Bentsen 1994: *Evaluering av vikingtidsutstillingen ved Universitetets Oldsaksamling*. Internrapport.

Varutti, Marzia (udatert): Visual analysis methods. Forelesning i museologi, UiO. H-2013.

Aaraas, Olav 1990: *Brød af Steen. Glimt fra nordmenns hverdagshistorie*. Forprosjekt. Maihaugen

”17.mai 1940”: https://no.wikipedia.org/wiki/17_mai_1940

Intervjuer med Olav Aaraas 23.11.2014, Kathy Elliott 06.02.2015 og Grete Lillehammer 27.02.2015.

7 Vedlegg

Intervjuskjema

- Hvilke faggrupper var involvert i prosessen med planlegging og gjennomføring av utstillingen? Hvilken rolle hadde du i arbeidet?
- Hvor hentet man ideer og inspirasjon til utformingen (for eksempel fra andre museer/utstillinger, fagseminarer)?
- Hva tok man utgangspunkt i ved utarbeidelse av utstillingstekstene?
- Hvem var målgruppene for utstillingen?
- Var det enkelte ting som ble valgt bort når utstillingen ble satt opp (for eksempel ideer som ikke kunne realiseres pga. plassmangel eller konserveringsmessige hensyn)?
- Hadde offentlige føringer eller tildeling av økonomiske midler på den tiden utstillingen ble planlagt innvirkning på de valgene som ble gjort? (Kulturhistorisk museum, Arkeologisk museum) / Hadde føringene som var lagt i forbindelse med den spesifikke situasjonen utstillingen ble satt opp innvirkning på de valgene som ble gjort? (Maihaugen).
- Hadde eventuelt teoretiske perspektiver fra forskningen innvirkning på formidlings- og utstillingsgrepene som ble valgt?
- Var det ulike reaksjoner på, og oppfatninger om, utstillingen?
- Vet du om prosessen med utstillingsarbeidet førte til nye arbeidsmåter/praksiser?